



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

LITERATURA IMAGÍSTICA:
um mundo de imagem para ler

Três Corações
2006

VANEIDE DAMASCENO CUNHA ARANTES

**LITERATURA IMAGÍSTICA:
um mundo de imagem para ler**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem Cultura e Discurso, para obtenção do título de Mestra.

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Geysa Silva

**Três Corações
2006**

AGRADECIMENTO

Aos filhos e à alma gêmea, que atravessaram vidas para tornar meu chão mais firme, todo o ar mais leve, meu discernimento mais justo e meu julgamento mais brando.

À minha Orientadora, Dr^a. Geysa Silva, que projetou luzes em minha pesquisa.

Aos entes queridos que, de uma forma ou de outra, torcem por mim.

“A maior dor do vento é não ser colorido.”
Mário Quintana

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
1. INTRODUÇÃO.....	7
2. HISTÓRIA DE AMOR	10
3. O CORPUS EM SI.....	20
4. O “TECER O TEXTO” SOB DOIS OLHARES.....	32
4.1. Primeiro olhar.....	32
4.2. Segundo olhar.....	33
5. MODOS DE VER A LITERATURA IMAGÍSTICA.....	35
6. APRECIÇÃO DA IMAGEM.....	43
7. TÉCNICAS VISUAIS DENTRO DE HISTÓRIA DE AMOR.....	47
8. ANATOMIA DA MENSAGEM VISUAL	55
9. QUESTÃO DE ESTILO.....	79
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

RESUMO

ARANTES, Vaneide Damasceno Cunha. **Literatura Imagística: um mundo de imagem para ler**. 2006. 89 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG*

Metonimicamente dizendo, o olho humano é, em grande parte, responsável pelo conhecimento do mundo – verdadeiro órgão semiótico, devido à sua capacidade de apreensão de signos. Segundo BERGER, “ver precede as palavras”, então a imagem é como texto, tece significantes a serem descobertos no ato de ler, ver, imaginar, criar e de amar a Literatura. A imagem observada por ele poderá passar uma certeza de que a produção a ser desenvolvida é segura, assim, não há o medo de errar. Ela desperta a curiosidade e prende o leitor; mais que isso, estimula a imaginação e trabalha as emoções para poder enriquecer a vida. Este tipo de linguagem é carregado de símbolos, permite reelaborar perdas, ressignificar e reinterpretar o próprio mundo. As perdas se reelaboram no plano simbólico sem ameaçar a estrutura real, fortalecendo e permitindo contato até mesmo com o inconsciente, possibilitando reaver situações anamnésicas. Este tipo de situação permite todo o eu vir à tona através de uma “investigação” a respeito de um olhar. Como diz DONDIS, “o fato é que revelamos muitas coisas ao mundo sempre que optamos por uma determinada cor”. Ao fim de uma leitura só de imagens na obra *História de Amor*, de Regina Coeli Rennó, o leitor percebe a importância de perceber. A percepção envolve elementos cognitivos e elementos inconscientes: é uma ponte de ligação entre a objetividade e a subjetividade. E sua profundidade de leitura de imagens depende muito mais do preparo e da sensibilidade despertada. Toda a influência da imagem ali contida despertará no leitor a vontade de investigar, descobrir, pensar, levantar hipóteses, questionar, debater e de argumentar. Leva o nosso leitor a ser explorador de leituras e, assim, viajar num mundo registrado na Literatura.

* **Orientadora:** Dr^a. Geysa Silva - UNINCOR

ABSTRACT

ARANTES, Vaneide Damasceno Cunha. **Imagistic Literature: a world of image to read.** 2006. 89 P. (Dissertation – Masters Degree in Letters). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG* Brazil.

Metonymically speaking, the human eye is largely responsible for the knowledge of the world – a truly semeiotic organ, due to its capacity to capture signs. According to BERGER, “seeing precedes words”, so the image is like a text, it weaves significant things, to be discovered upon reading, seeing, imagining, creating and loving Literature. The image seen by it can be a certainty that the production to be developed is definite and as such, there is no fear of error. It awakens curiosity and engages the reader and more than this, it stimulates the imagination and touches emotions to enrich life. This type of language, which is fraught with symbols, enables the re-elaboration of losses and re-signifies and re-interprets the world itself. The losses re-elaborate themselves in a symbolic plan, without threatening the real structure, strengthening and enabling contact, even with the unconscious, enabling the regaining of anamnestic situations. This type of situation permits the whole of oneself to rise to the surface through an "investigation" with respect to a look. As DONDIS said, “the fact is that we reveal many things to the world whenever we opt for a determined color”. At the end of having read only images of the work *História de Amor* (History of Love), by Regina Coeli Rennó, the reader perceives the importance of perceiving. Perception involves cognitive elements and unconscious elements: it is a connecting bridge between objectivity and subjectivity and the thoroughness of the reading of the images, depends much more on preparation and of awoken sensibility. All the influence of the image contained therein, will awaken within the reader, a desire to investigate, discover, think, raise cases, question, debate, dispute and discuss. By inducing our reader to be a reading explorer is, as such, journeying into a world registered in Literature.

* **Major Professor:** Dr.^a. Geysa Silva - UNINCOR

1.INTRODUÇÃO

Estamos em todo momento a interagir, a tentar fazer uma relação entre as coisas e nós mesmos. Faz parte do comportamento normal do docente pensante o fato de ele mirar e observar uma imagem. Isso lhe aguça a curiosidade e, por conseguinte, estimula-lhe a imaginação e a percepção do mundo em que vive.

Muitos deixam evidente, nos tempos atuais, que enfrentam algumas dificuldades em se interessar pela literatura. Essa circunstância nos impulsionou na direção da busca de resposta que conduza à descoberta do motivo pelo qual um texto se realiza por meio de imagens; como se efetua essa construção. Acreditávamos que o contato com as imagens poderia ampliar significativamente não só o conhecimento em literatura, mas também o repertório imagético dos alunos, “uma promessa de enriquecimento humano para o futuro” (DONDIS,2003:231).

Então, a presente dissertação tem como objetivo analisar as imagens da obra *História de Amor*, de Regina Coeli Rennó, a partir da concepção de Donis A. Dondis em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual* e a relação com o texto. Do início ao fim é este o livro usado como embasamento teórico.

RENNÓ usa somente as imagens gráficas para fazer com que o leitor teça o seu texto, porque “olhar é um ato de escolha” (BERGER,1999:10) e “a expressão visual significa muitas coisas, em muitas circunstâncias e para muitas pessoas.” (DONDIS,2003:2)

O método usado nesta dissertação compõe-se da pesquisa bibliográfica, que possibilitou o surgimento de análise crítico-comparativa do material recolhido. Como diz MOTA, “a gente vê com o corpo inteiro, porém, muito mais ainda, com visão de muitos outros” que foram consultados para o enriquecimento da pesquisa e, assim, efetivar uma boa análise.

Primeiramente, mostraremos o *corpus* de nossa pesquisa com suas imagens e, ato contínuo, analisaremos o livro *História de Amor* segundo Dondis. Nos mostra que a cor não deve ser analisada isoladamente, mas sim a partir de sua relação com a luz, sombra, objetos, clima dos personagens ou cena representada. Há, também, a tessitura do texto sob dois olhares distintos. Um nunca havia contado com a oportunidade de ter o livro em suas mãos e elaborou narrativa que será por nós transcrita e analisada. Já o outro sujeito da pesquisa teve a ocasião de folhear o livro *História de Amor* várias vezes e, frente a isso, sentir, projetar e formular hipóteses relacionadas, ou não, às fantasias e, desde aí, construir uma narrativa oral.

A todo instante, estaremos analisando, comparando e verificando os efeitos que a percepção visual provoca na construção do texto por intermédio de gravações audiovisuais e, assim, observar se os sujeitos de pesquisa têm, em realidade, o domínio da sintaxe visual. Como diz OSTROWER, “o ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar.” Assim, os sujeitos de pesquisa passam a ser intérpretes, demonstram o potencial de recriar significações, num jogo contínuo entre o real, o percebido e o imaginário.

A pesquisa desenvolve-se por meio da leitura da obra literária selecionada (*História de Amor*), das narrativas orais produzidas pelos sujeitos de pesquisa e também das reflexões sobre a sintaxe visual, de modo que possamos avaliar como é possível sensibilizar o olhar e ampliar o repertório imagético, de maneira que se crie uma consciência mais crítica da sociedade em que cada jovem vive. Esse modo de ver a Literatura Imagética será analisado segundo as transcrições ocorridas nas gravações dos sujeitos.

Em seguida, faremos uma explanação da contextualização da imagem literária dentro de *História de Amor*, traçando um panorama das imagens no capítulo intitulado: “Apreciação da Imagem”, onde BARBOSA nos fala sobre o ensino da arte e a necessidade de um processo sistemático de aprender a ver, observar, pensar criticamente ou investigar sobre a arte.

As técnicas visuais dentro de *História de Amor* serão explicitadas com as imagens e analisadas por nós com uma linguagem de fácil compreensão. Assim, a compreensão das técni-

cas e a anatomia da mensagem visual farão parte de um processo de significação da imagem, segundo DONDIS.

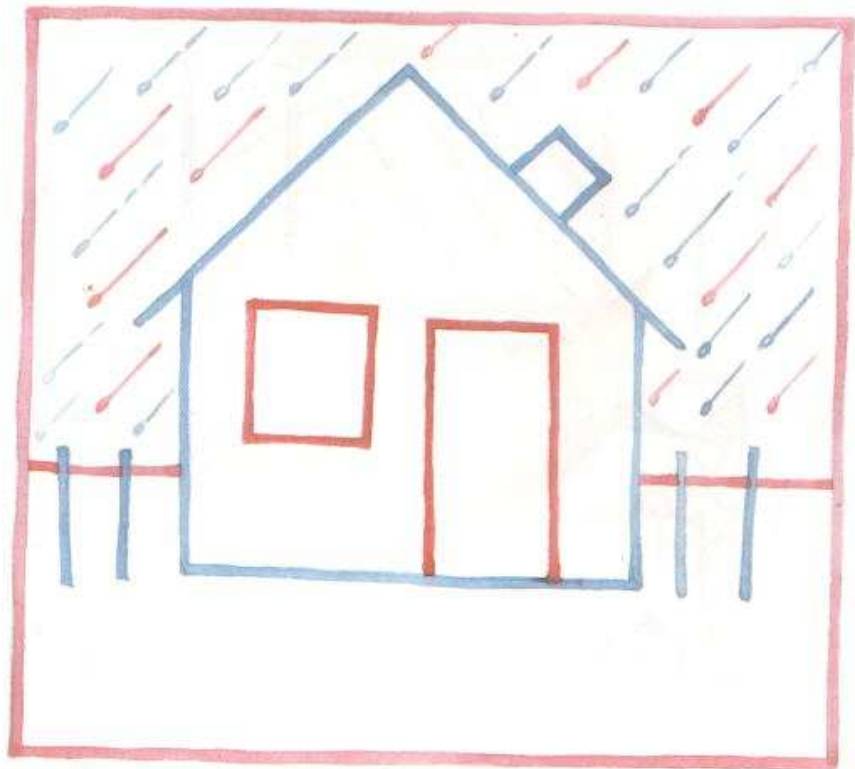
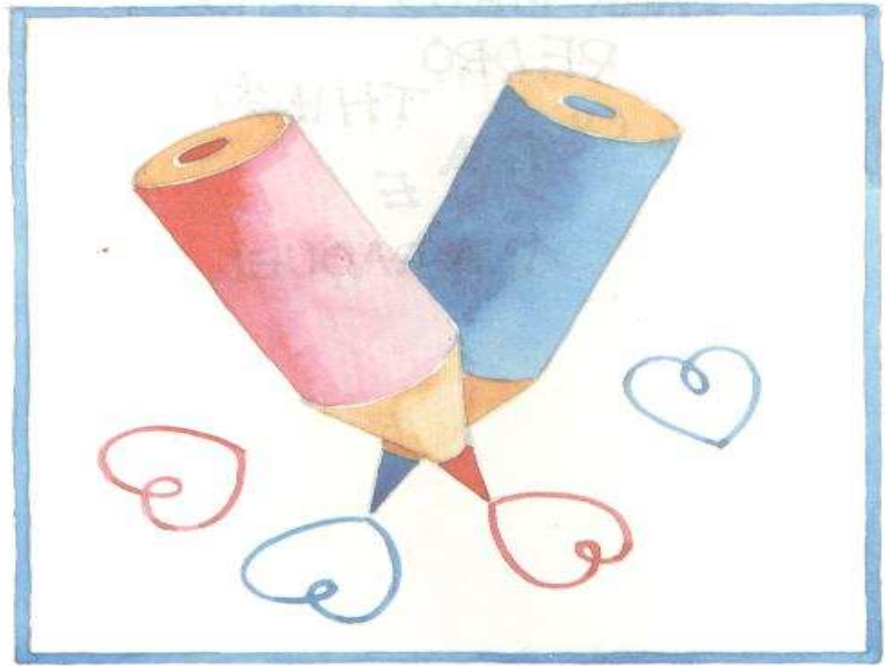
Por último, em “Questão de estilo”, ainda na linha de DONDIS, mostraremos uma variedade de estilos dentro da literatura, destacando os do *corpus* e dos sujeitos de pesquisa. A leitura das crianças se dará a partir de um processo de dissociação e associação, no qual o aluno destaca e reorganiza os elementos constitutivos da obra observada ou do recorte visual da realidade, segundo critério próprio para a sua cognição. Porque “o mundo para a criança é continuamente reinventado”(DERDYK, 2004:54). Pretendemos relatar como vêm as imagens no livro *História de Amor* e de que forma o texto se compõe por meio das imagens observadas.

2.HISTÓRIA DE AMOR

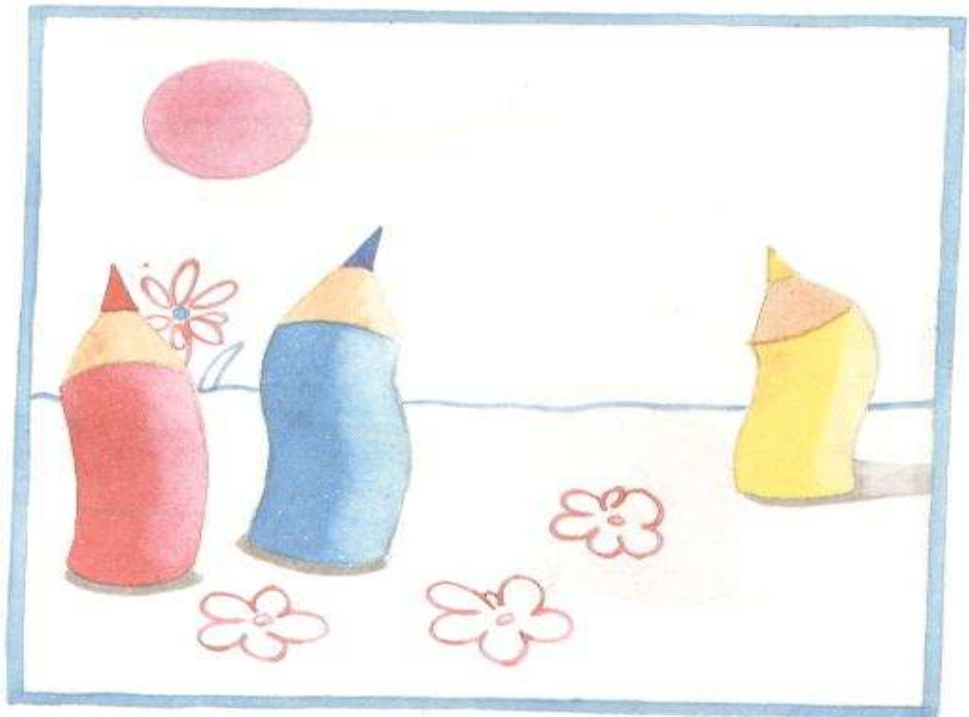
Livro: História de Amor

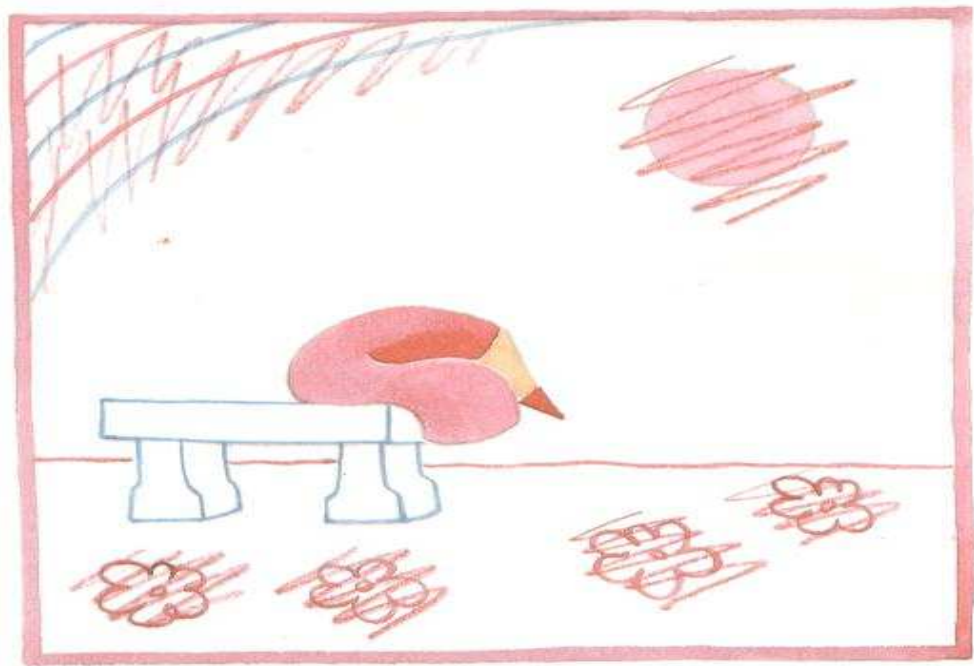
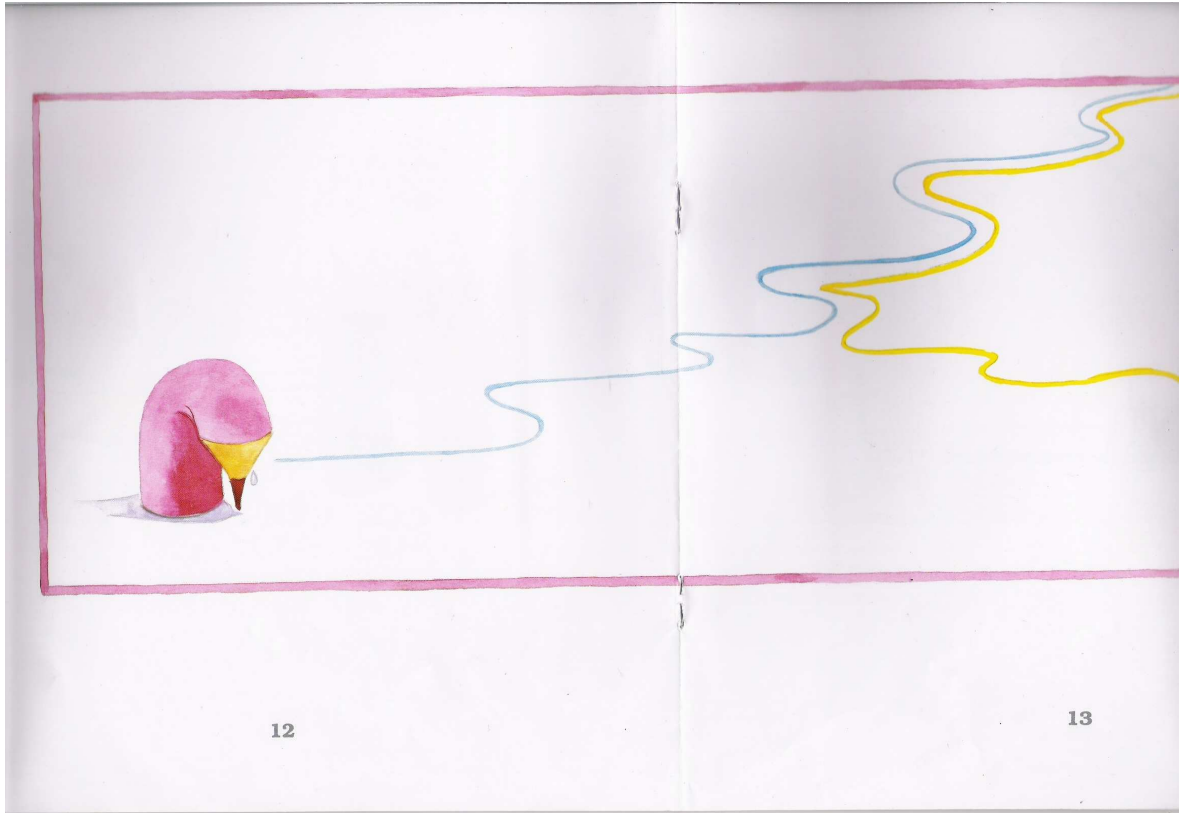
Autora: Regina Coeli Rennó

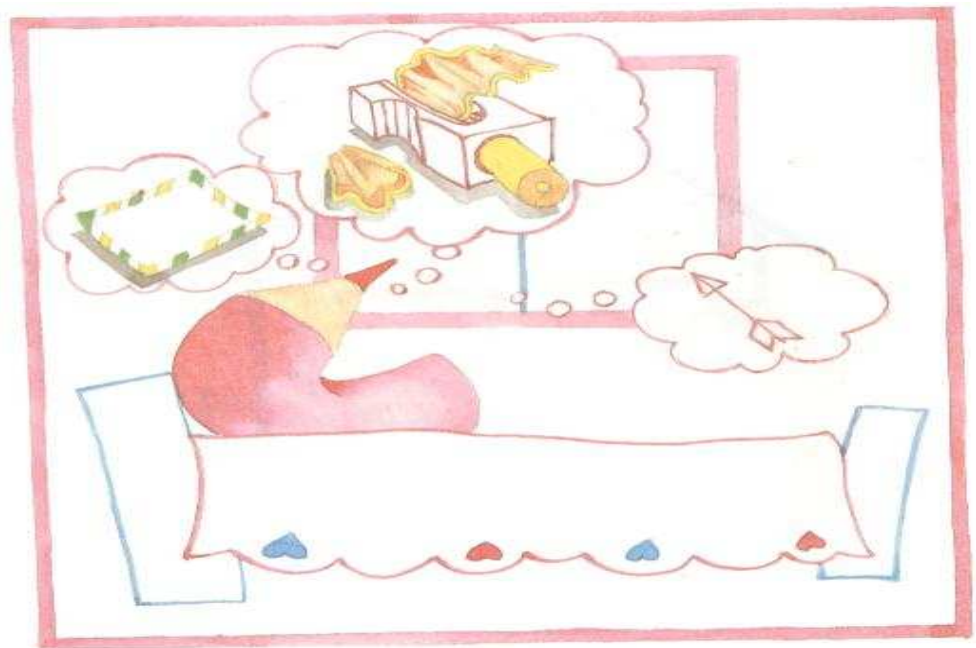
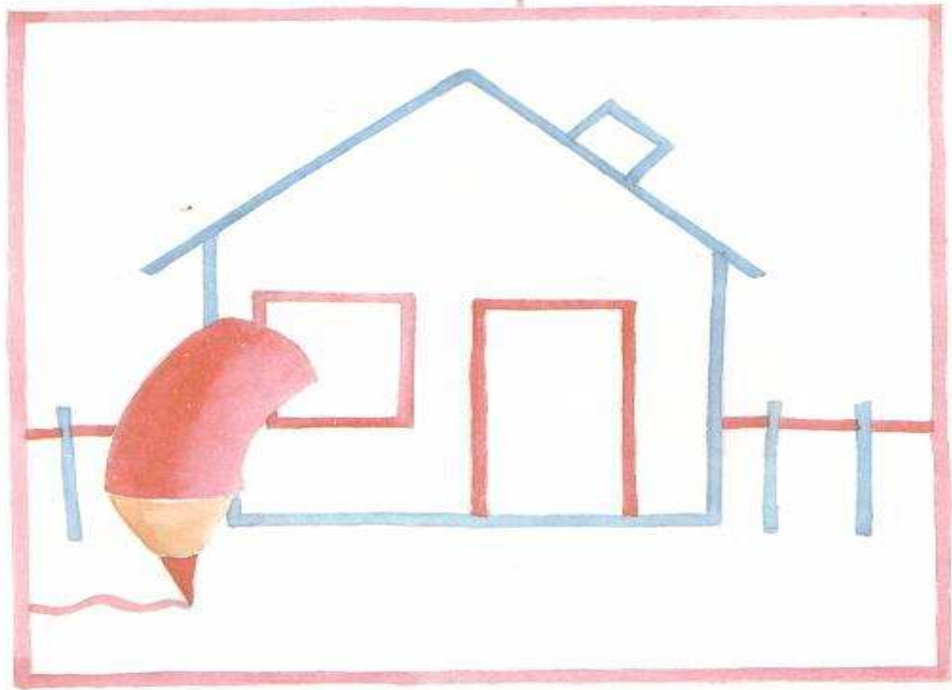


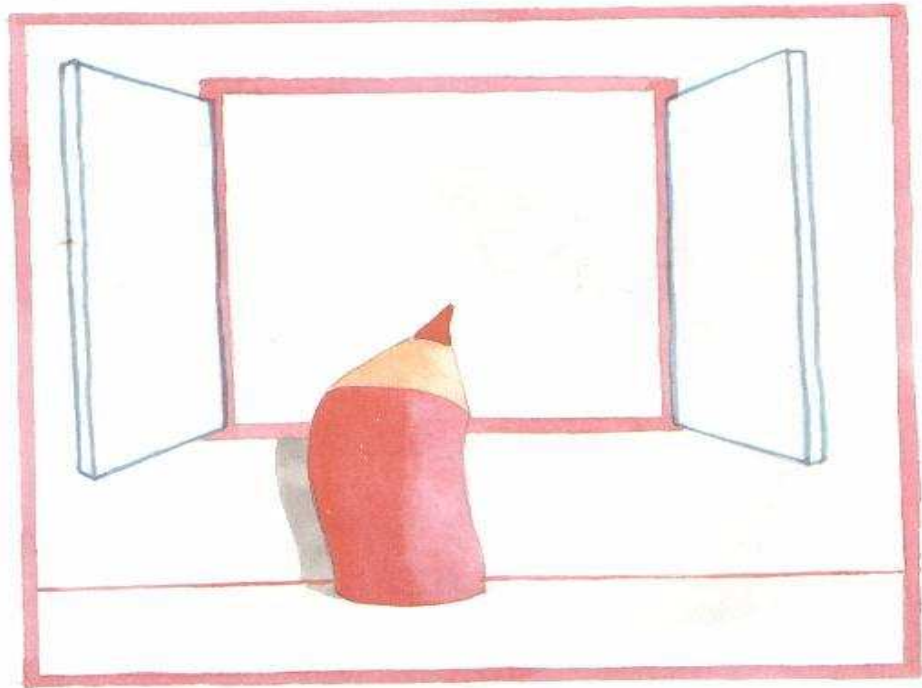
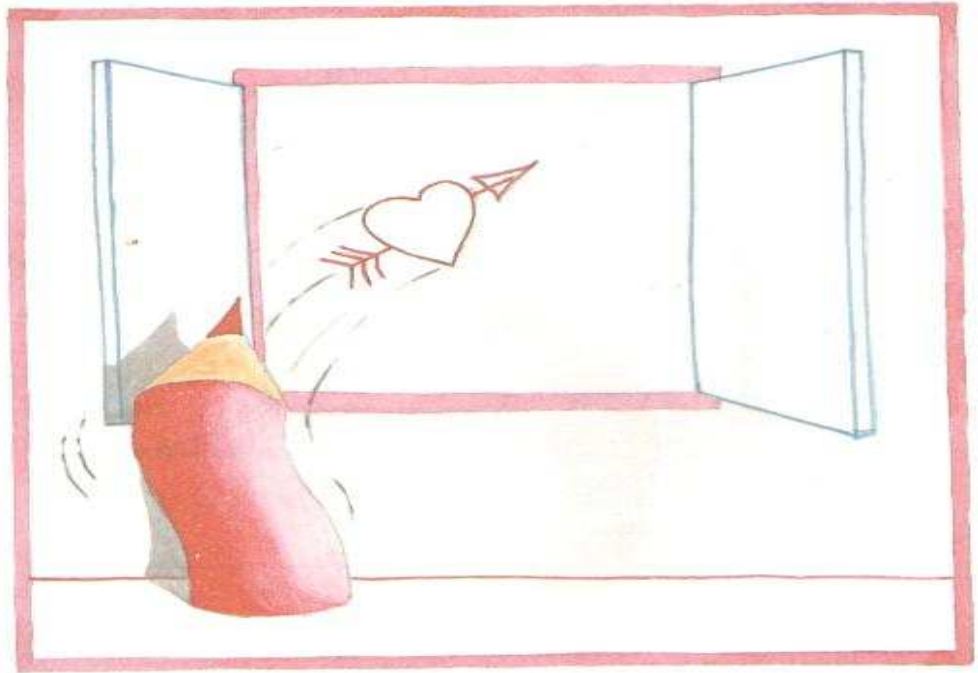


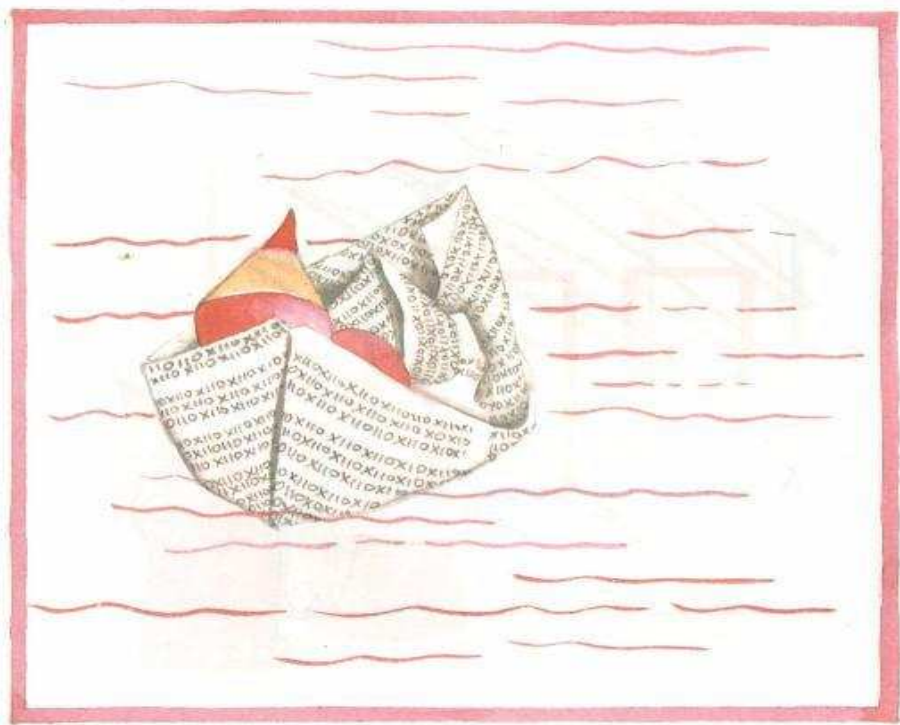
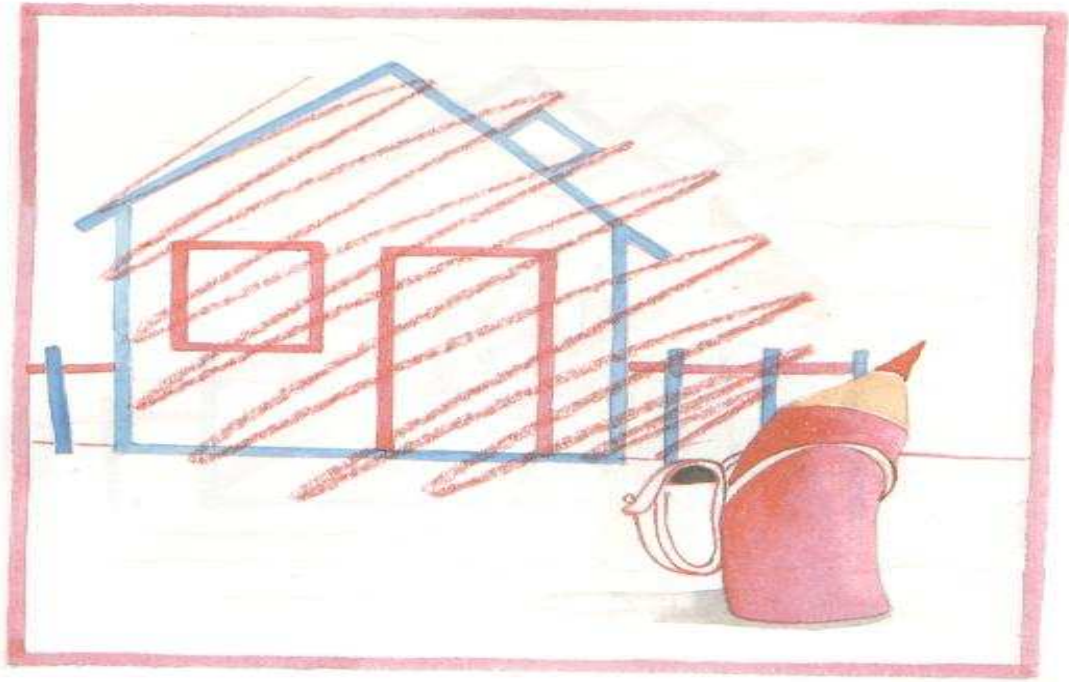


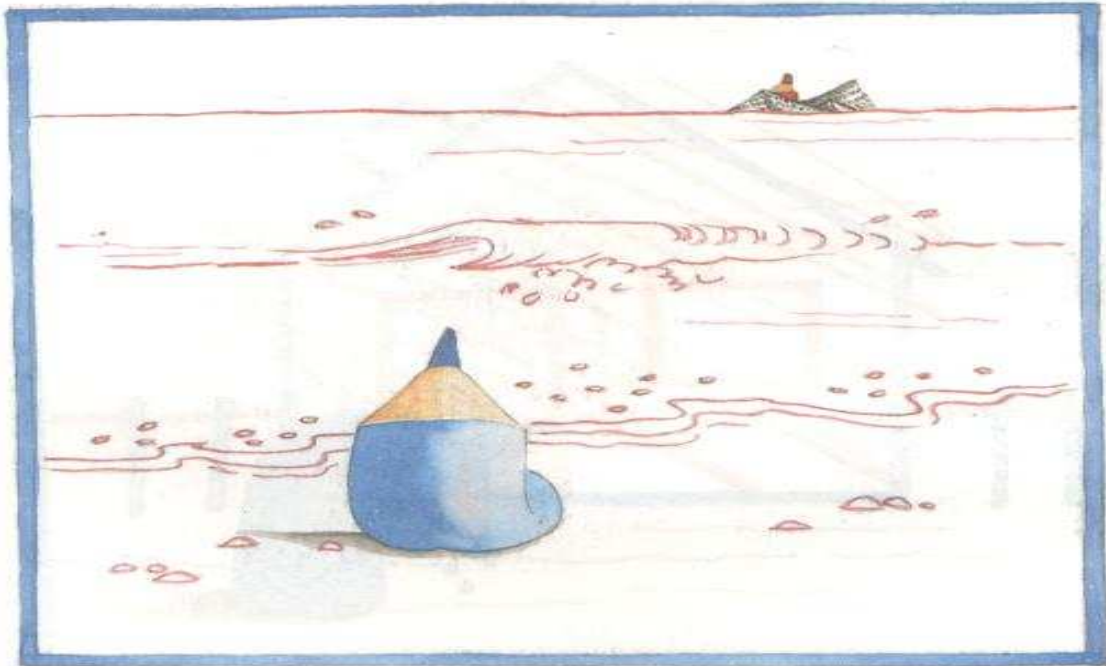


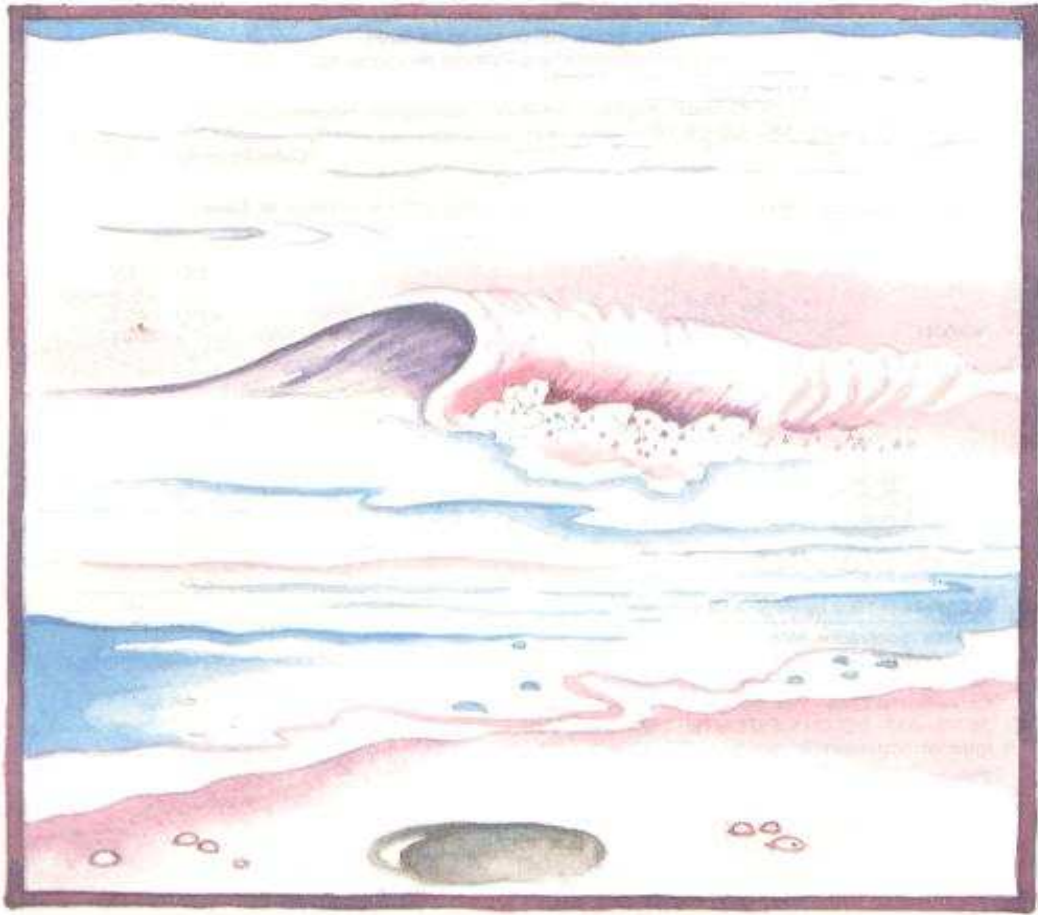












3. O CORPUS EM SI

O livro trata de uma exposição visual sobre um sentimento: o amor. Equilibradamente, mostra uma abordagem subjetiva e objetiva dos sentimentos. Sabemos que, quando se trata de amor, na maioria das vezes não precisamos de palavras e este livro nos diz muito sobre o relacionamento, só com imagens. Usando lápis como personagem, a autora nos mostra os sentimentos mais comuns nos seres humanos, que são expostos de maneira criativa e lúdica. A obra fez com que os sujeitos de pesquisa observassem as imagens e se envolvessem com cada pormenor.

O *corpus* observado pelos sujeitos de pesquisa é um livro de papel com técnicas de desenho simples que nos mostra personagens em forma de lápis nas cores azul, vermelho e amarelo. Seu tamanho, 0,20m x 0,20m, capa rosa claro com título verde; um retângulo branco 0,09m x 0,12m, com um coração “costurado” ao centro e, dentro dele, o desenho de uma casinha rosa, com sol, cerca, tudo muito simples. Na seqüência, encontramos todas as folhas brancas com um quadrado 0,12m x 0,12m, ora com margem azul, ora com a margem num tom vermelho mais claro e, no fim, há a mistura das duas cores na margem.

A ludicidade presente em *História de Amor* pode ser vista como ponto de ancoragem: uma porta de entrada para mobilizar a modalidade de aprendizagem. O lúdico abranda a tensão causada pelo medo de errar, de fracassar, e motiva a criança a expor-se a estímulos através do prazer e do desejo de experimentar novas descobertas e aventuras. Sanada a resistência, o leitor tende a explorar melhor o texto e utilizar toda a capacidade investigativa possível.

O *corpus* apresenta um dilema existencial de forma breve e categórica, simplificando situações em que a criança sofre com os personagens ao enfrentar provas e tribulações e, no final, triunfa com eles. O elemento fantasioso ajuda a criança a liberar sua imaginação: ver seus personagens enfrentarem e vencerem os desafios de um grande amor pode permitir-lhe recuperar-se de um desespero profundo, escapar de algo que lhe parecia perigoso. Perceber a or-

dem restabelecida, o arrependimento pela traição aplicado ao lápis azul pode trazer-lhe o consolo e a certeza de que os personagens podem viver felizes para sempre.

Observando cada detalhe do livro de RENNÓ, na consolidação da linguagem, a criança já cria uma interpretação para as imagens representadas e estabelece uma relação entre elas. Numa atitude ativa, compara, discrimina, enumera, descreve, recria e interpreta segundo as suas experiências prévias. Em outras palavras, descobre a imagem graças à sua experiência de mundo. Aprende, sobretudo, a acostumar-se à enorme diferença que separa a realidade de sua representação.

A seqüência de imagens inter-relacionadas facilita o encadeamento, organização do raciocínio, orientação, lateralização e especialização do leitor. Uma leitura cheia de conquistas e compreensões, com atitudes dinâmicas e interrogativas diante das imagens e uma possibilidade de ir além.

Apesar do domínio perfeito da representação de uma história de amor, não é esta, no entanto, a sua qualidade maior. Se esse fosse o critério, estaria vulgarizando o que a autora fez. O maior destaque que passa e comove, independentemente de ser o leitor uma criança ou um adulto, é que, em lugar de uma verossimilhança ilusionista da realidade, ela oferece uma verossimilhança mágica do universo real.

Em *História de Amor*, a cor não deve ser analisada a partir de seu próprio significado, como elemento isolado. Ela, em si mesma, não sustenta qualquer critério de análise. Somente quando se relaciona com a luz, com a sombra, com os objetos, com o clima dramático das personagens ou da cena representada, a cor realmente alcança sua plenitude expressiva. Em outras palavras, ela deve ser analisada a partir de sua relação com as outras.

A autora é mais uma inovadora ao contar uma história através de imagens (ilustrações sem texto), usando um tema comum em nossa sociedade – o amor. A ilustração é cheia de detalhes, o que nos estimula o pensar, criar, imaginar, sonhar. Ao usar as cores vivas (amarelo e vermelho) e suave (azul) para compor seus personagens em forma de lápis, torna a sua obra um discurso fértil, carregado de figuras, de diferentes estilos, de marcações temporais e espaciais, fazendo de nossos leitores exploradores da literatura existente.

A cada página um quadro, e dentro dele há desenhos, uma seqüência de imagens justapostas que nos remete a uma narração, a uma mensagem. As cores usadas para cada desenho de cada folha são: vermelho e azul, predominantemente. Há o amarelo também nas páginas 11, 12, 13 e 16, representando outro personagem que vem nos mostrar outros sentimentos que fazem parte do ser humano.

Na página 16, há um ícone que nos remete ao espírito de nacionalidade, lembramos nesse instante que somos brasileiros e que a autora é brasileira também. Nas páginas 20 e 22, uma outra cor: o cinza. A presença da cor no livro é discreta, porém com enorme significação para o entendimento da história. Um pequeno detalhe que nos remete a um grande desfecho, assim, o sentido é a resposta dada ao signo.

BAKHTIN, em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, diz que “o signo é descodificado; só o sinal é identificado”. Então, a partir dessa descodificação emitimos a compreensão e toda a interação será construída através da subjetividade.

Conforme BARTHES (1990:25): “Descrever um desenho é mais fácil, pois que se trata, em suma, de descrever uma estrutura já conotada, trabalhada com vistas a uma significação codificada”. No desenho o significado é claro, o objetivo do autor é nítido. Em *História de Amor*, Rennó deixa clara a mensagem de seu livro a partir de desenhos simples com uma linda história de amor, capaz de atingir todas as idades.

A maneira de ver e receber uma obra varia conforme o período, o contexto e seus diferentes estímulos, as comunidades e suas diversas tentativas de classificação. “Há dois tipos de textos fundamentais: os que enriquecem a vida e os que permitem reavaliar e ver de maneira distinta nosso mundo.” (CHARTIER,2001:127). É possível observar tudo isso no *corpus*; o amor é um valor eterno que a humanidade tenta cultivar sempre. Por outro lado, o perdão, para muitas culturas, é algo muito difícil.

A autora Regina Coeli Rennó retira do cotidiano seus personagens em forma de objetos simples (lápiz), ganham vida e efeitos de “estranhamento” e “amplificação” capazes de modificar a realidade. O amor, sentimento eterno que a humanidade guarda dentro de si e que move o mundo, é o tema central de seu livro só de imagens.

Gianni Rodari, em seu livro *A Gramática da Fantasia*, diz: “...enquanto as notas musicais podem compor infinitas melodias, com as funções descritas podemos construir histórias dos mais diversos estilos”. No *corpus* desta pesquisa, os personagens são como pessoas muito próximas e parecidas conosco, ou com alguém familiar – pessoas que fazem parte de um mundo essencial à nossa vida. Sentimentos vividos pelos personagens que nos tocam profundamente, são questões que o ser humano “trava” perante as dificuldades da vida.

O que define o homem como ser racional é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida. A função simbólica dá ao homem a possibilidade de captar a sua vivência, expressando-a, a fim de memorizá-la para si mesmo ou transmiti-la aos outros. (BRILL, 1988:35)

As mensagens podem ser interpretadas de maneiras diferentes devido ao contexto cultural de cada indivíduo que observa o livro. Mas, com certeza, a imagem poderá dizer muito, o que a linguagem fica a desejar.

Em cada página, as ilustrações são assimiladas por sentidos e sensações diferentes. Por um lado, pelas cores, formas, tamanhos, contornos, texturas. Por outro lado, a composição se expressa pela gramática interna que os sujeitos de pesquisa expõem ao tecer o texto durante a observação do livro.

Cada imagem é repleta de dizeres e falas; a analogia se dá a partir da afinidade e é ela que conduz a visibilidade e a compreensão da imagem. Somos capazes de ordenar as imagens para melhor compreensão. Tal ordenação depende basicamente de nossas imagens referenciais, que desde cedo se configuram em nossa mente, orientando nosso pensamento e imaginação a partir de vivências e valores culturais. Então,

a imagem nasce de uma experiência do mundo natural, sensível e visível. Mas também é oriunda de memórias e fantasias, de projeções e visualizações. Tudo isso para dizer que a imagem possui uma outra nascente, proveniente de um mundo invisível e impalpável. (DERDYK, 1990:75)

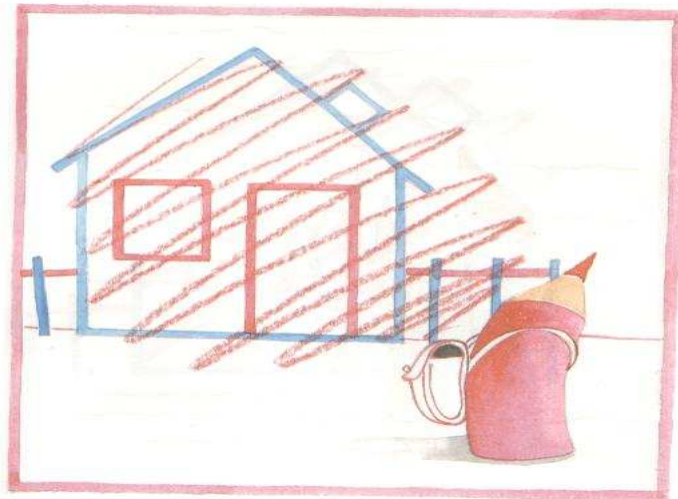
Em todas as etapas (processo de produção até distribuição do livro) existem a imagem e a produção de sentido que tanto influenciam na iniciação literária e formação infantil. Muitos escolhem um livro pela sua aparência: formato, cor, ilustração, textura etc.

Selma Bajgielman, em sua dissertação *Palavra e imagem: um casamento nem sempre feliz*, diz:

As histórias são apreendidas através dos sentidos, sensações que são estímulos relevantes para a formação do leitor. As imagens podem ser consideradas desencadeadoras da palavra, pois geram experiências com a linguagem oral, quando são descritas, comentadas, questionadas. Os livros de imagens, também conhecidos como livros sem texto, obedecem a uma estrutura de narração semelhante ao texto escrito, abrigam um texto oculto que rege as imagens. Porém, a criança menor freqüentemente cria sua própria narrativa, propondo diferentes ordenações, percebendo detalhes e fazendo associações inusitadas, para só posteriormente se envolver com a narrativa proposta pelo autor. Esta liberdade de desenvolver sua própria narrativa rompe o “adultocentrismo”, criando uma relação direta e independente da criança com o livro, sem a interferência e o controle dos adultos, colaborando para formação efetiva de um futuro leitor.

Observando os sujeitos de pesquisa, Andreza e Lucas, nota-se que eles ordenaram as imagens e obtiveram um prazer em ser capazes de tecer a narrativa, ampliando o imaginário de cada um. As sensações foram acionadas através de atrativos que causaram a compreensão de detalhes.

É possível observar o tempo em *História de Amor* através do tom e cores. Ao notarmos a sombra do lápis vermelho ao sair de casa está em uma direção (leste – pág.19).

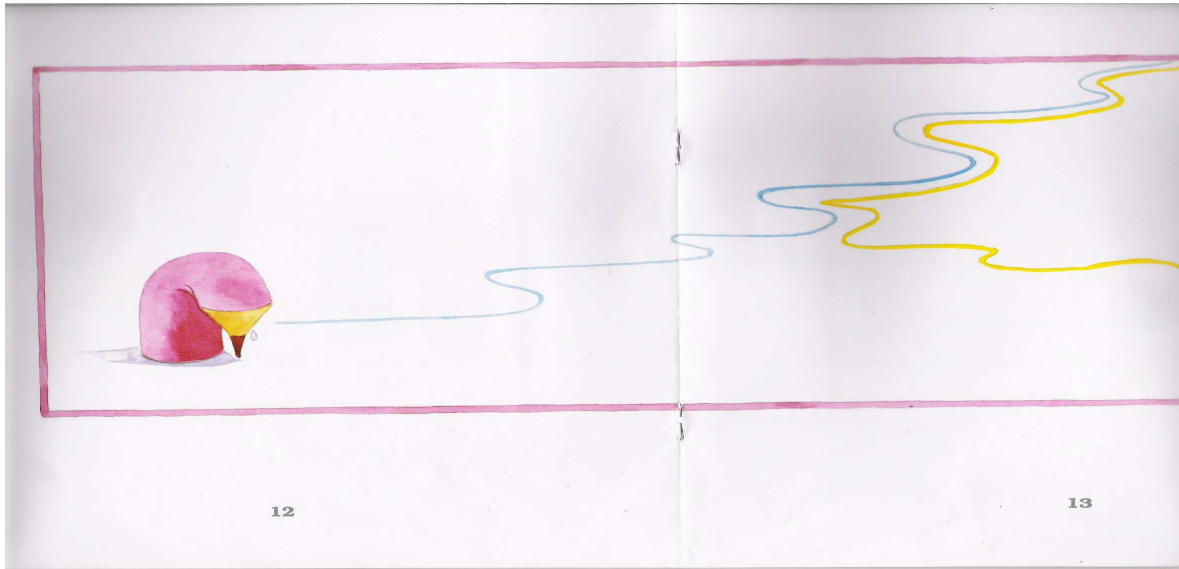


Na página 21, o lápis azul tem a sombra totalmente oposta e a luz é refletida com intensidade ao oposto da sombra. Isso quer dizer que sua chegada naquele lugar não foi logo em seguida; houve um bom espaço de horas.



Com toda essa luz refletida, o tom varia e a aparência de realidade nos é passada através de sombras projetadas em perspectivas que fazem de *História de Amor* uma obra fácil de se observar. A presença ou ausência de cor não afeta o tom, que é constante. O tom é tão influenciado pela luz que o lápis vermelho, em algumas páginas, por exemplo:12, chega a ser rosa.

Sabemos que cada cor está, de fato, carregada de informações, de significados simbólicos a ela vinculados, e só podemos vê-las se houver luz.

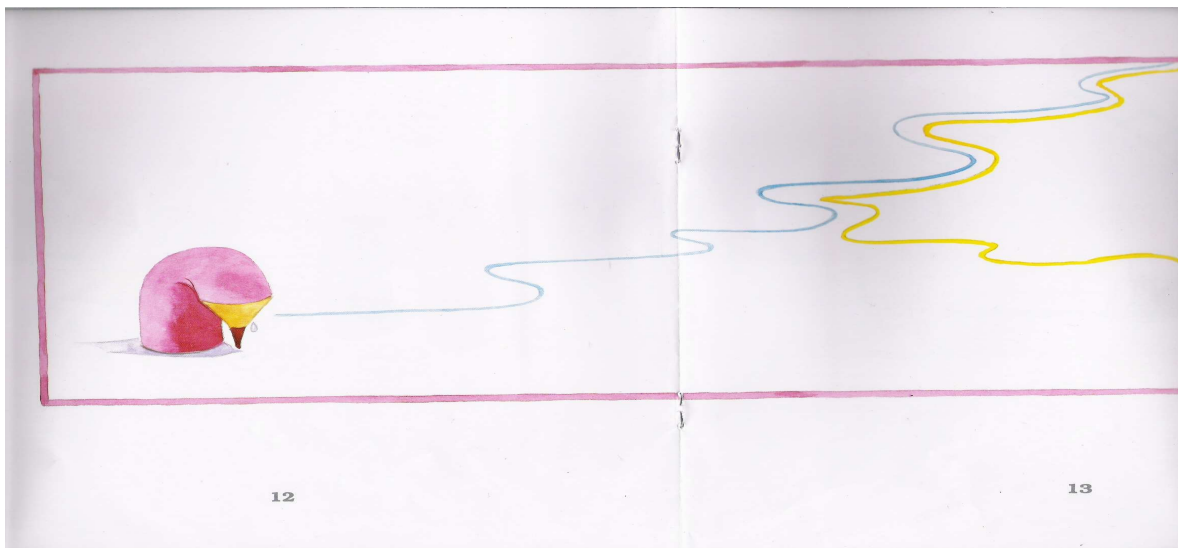


A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas. Matiz ou croma, é a cor em si, e existe em número superior a cem. Cada matiz tem características individuais; os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns. Existem três matizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se. Quando são associadas através de misturas, novos significados são obtidos. O vermelho, um matiz provocador, é abrandado ao misturar-se com o azul e intensificado ao misturar-se com o amarelo. As mesmas mudanças de efeito são obtidas com o amarelo, que se suaviza ao se misturar com o azul. (DONDIS, 2003:65)

A obra de RENNÒ mostra-nos os personagens em forma de lápis e nas três matizes primários ou elementares (as preferidas das crianças). É interessante observar que a autora mostrou o lápis amarelo na página 11, e esse matiz primário chamou a atenção do lápis azul.

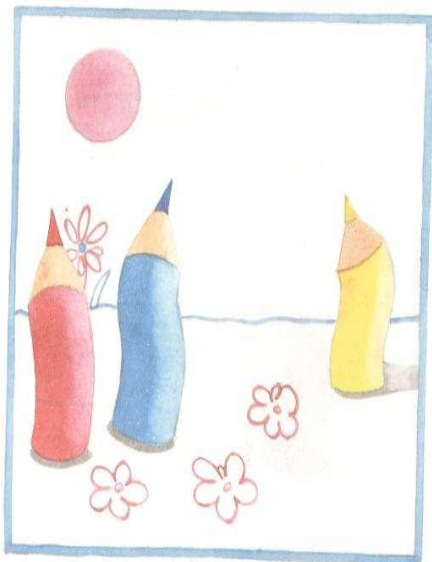
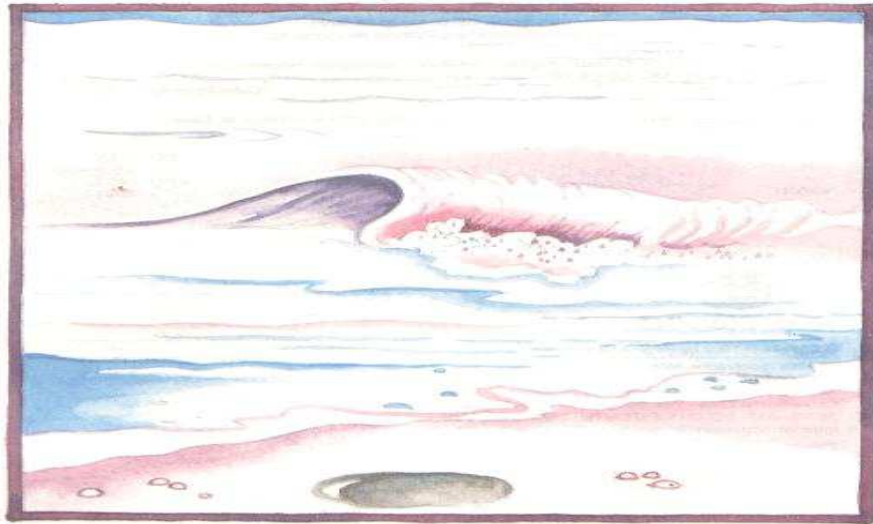


Mas nas páginas seguintes, 12 e 13, a autora não mostra a mistura do amarelo com o azul. Há apenas indícios de que eles foram juntos, lado a lado, a algum lugar. Nesse momento há um corte na margem da página e a imaginação flui. Resta apenas o lápis vermelho, com uma postura cabisbaixa e chorando, num total abandono.



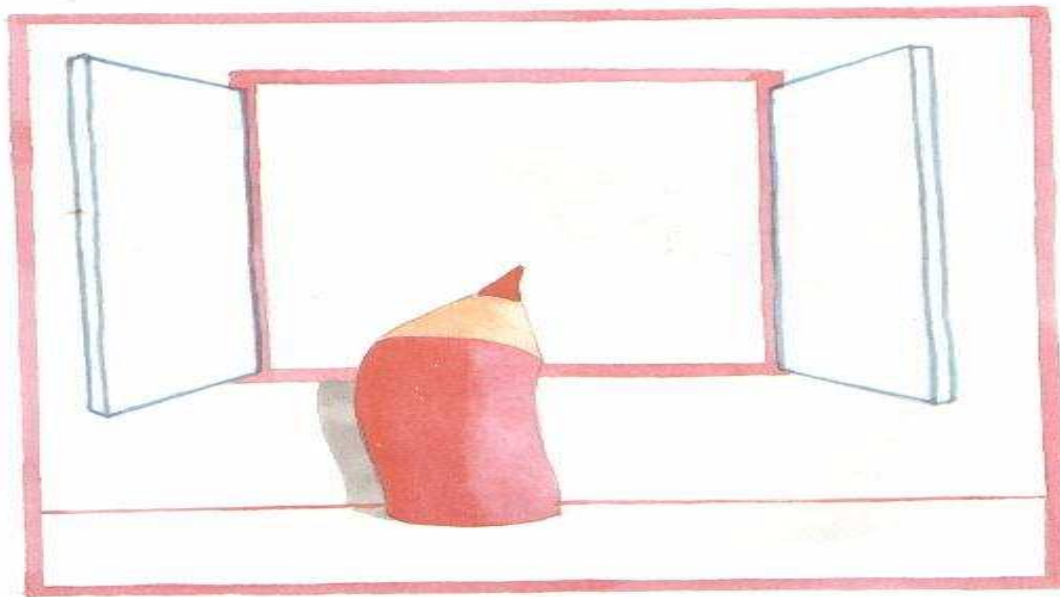
Na página 23, a última do livro, a autora nos mostra a mistura do azul e do vermelho em forma de onda – o que não foi bem entendido pelos sujeitos da pesquisa. O amarelo não foi, em momento algum, misturado ao vermelho ou azul. Ele apareceu nas páginas 11, 13 e 16, teve

seu papel fundamental na história, mas depois saiu de cena e ficaram apenas as cores azul e vermelho.

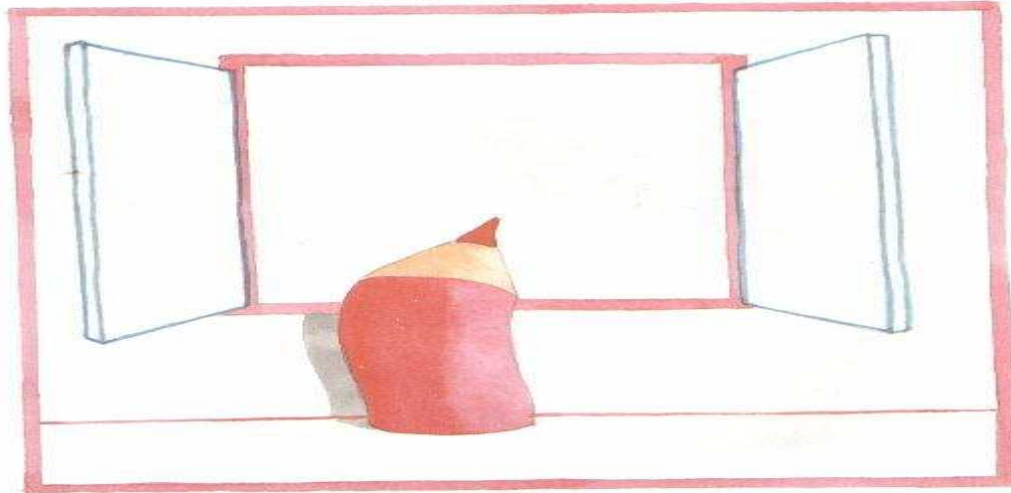




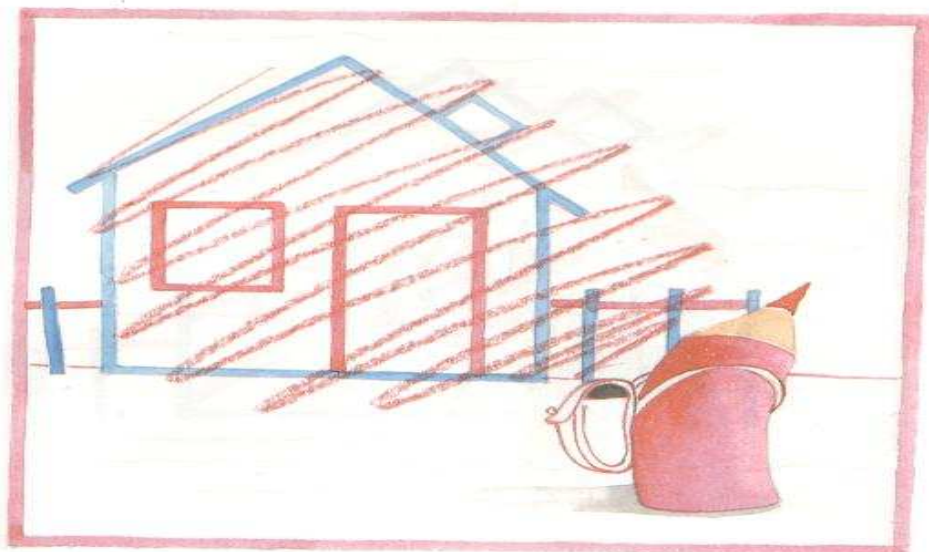
Através da escala, os elementos visuais se modificam, se definem dependendo da justaposição das imagens. DONDIS diz que “mesmo quando se estabelece o grande através do pequeno, a escala toda pode ser modificada pela introdução de outra modificação visual.” Podemos observar, por exemplo, as páginas 18 e 19 do *corpus*. O tamanho relativo da janela liga-se ao ambiente em que se encontra, em que cenário ela se insere (nestas páginas): ora dentro de casa, ora fora de casa.



O controle da escala demonstrada facilita-nos relacionar o tamanho com o objetivo. Na página 18, o tamanho da janela aberta, bem ao centro da página, com o lápis vermelho olhando para fora, de onde vem uma luz que é o suficiente para vermos a sua sombra dentro da casa.



Toda essa página nos remete a um olhar para esse personagem que olha o vago, o pensar em decisões que são comprovadas pela página à frente. A janela já distante, bem menor, a casa toda rabiscada pelo lápis vermelho e a personagem partindo, pois uma mochila às costas do personagem nos remete à idéia de viagem.



Interessante observarmos que o lápis azul encontra – como sinal de que o lápis vermelho partira – os rabiscos por toda a casa. Ele entende aquele sinal e chora. O espaço, o tempo, o tom e a dimensão (perspectiva) com intenção de produzir uma sensação de realidade para o leitor, por mais ilusório que possam ser, são manipulados pela autora.

DONDIS, em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual*, diz que o processo da visão não é prodigo em repouso. A autora de *História de Amor*, Regina Coeli Rennó, demonstra em detalhes o movimento ao projetar quantidades de repouso, porque, como no caso da dimensão, o elemento visual do movimento se encontra mais freqüentemente implícito do que explícito no modo visual.

4. O “TECER O TEXTO” SOB DOIS OLHARES

4.1.Primeiro olhar

Transcrição 1: Andreza Faria Machado – 11 anos

01 Andreza: eram dois lápis que estavam apaixonados ((sorrindo))

(0.9)

eles estavam morando numa casa e... depois... começou a chover

((passa a mão no queixo))

(0.19)

ai:: quando chovia, eles ficavam no quarto... eles estavam deitados na cama ((sorrindo))

(0.16)

esse daqui... depois que parou a chuva eles estavam sentados no banco...

lá: da praça ((séria))

(0.9)

depois eles foram passear ((aperta as mãos))

(0.7)

quando eles estavam passeando, eles encontraram um lápis amarelo

((passa a mão no cabelo))

(0.12)

depois, ela tava chorando porque ele tinha largado ela ((toca a sobrancelha esquerda de leve))

(0.12)

ela tava sentada no banco, chorando de saudade dele

(0.15)

ela fez uma casa e...rabiscou assim... tipo rabiscou e... deixou pra ele

(0.18)

ela tava imaginando se ele não ia mandar uma carta pra ela

(0.3)

depois que ela vendo um coração partido ((sorrindo))

(0.6)

aqui ela ta na janela olhan^odo

(0.4)

depois ela... foi embo:ra... saiu

(0.6)

depois ela fez um barco e... entrou dentro dele e foi.... na água

(0.5)

e, aqui... na hora que ele viu a casa... e:lê... ficou choran:do ((sorrindo))

(0.6)

depois, ele foi na praia e viu ela in^odo embo:ra ((séria))

(0.5)

e a-qui... um mar fazen^odo onda.((sorrindo))

4.2. Segundo olhar

Transcrição 2: Lucas André Siqueira – 11 anos

01 Lucas: dois lápis... viviam um amor ((sério))

(0.2)

um dia eles foram para casa e começou a chover

(0.5)

não para:va de chover

(0.3)

os dois sentados num banco... viam o pôr do sol

(0.2)

um dia passeando... encontram lá... um lápis amarelo

(0.4)

o azul com o amarelo foi embora... e deixou o rosa choran:do

(0.5)

sentada triste... sentada triste num ban:co... foi para sua casa

(0.2)

pensando em vingança... contra o lápis amarelo... viu o amor ir embora
(0.3)

olhando pela janela, à espera... do lápis azul
(0.3)

um dia, resolveu ir embora
(0.3)

fez um barquinho de papel e foi para o mar
(0.2)

o lápis azul voltou chorando... para sua casa, mas viu que ela não estava
lá mais
(0.6)

de repente, avistou ela... da raia... e foi correndo... chegando... aí: ...
misturou a cor do lápis azul com o rosa. ((sorrindo)).

5. MODOS DE VER A LITERATURA IMAGÍSTICA

A gravação da pesquisa deu-se no dia 2 de agosto de 2005, às 9 horas, na Escola Estadual Nossa Senhora Aparecida, na 5ª série B do Ensino Fundamental. Nessa sala há 20 alunos de 11 a 13 anos, todos da zona rural de Ilícinea – MG.

Na primeira transcrição observamos Andreza Faria Machado, 11, moradora da Comunidade Ponte de Pedra, onde a família é proprietária de um pequeno sítio. Provém de uma família de três filhos (a mãe, hoje, espera mais um), sendo ela a mais velha; por isso, atua como pajem dos irmãos menores e ainda ajuda a mãe nos afazeres domésticos. Segundo acentua, mantém um agradável relacionamento com seus familiares. Andreza foi eleita pelo fato de expressar-se sempre com certa facilidade e, quando soube que seria filmada, procurou enfeitar-se da melhor maneira para exibir boa imagem no vídeo.

Nessa gravação, a aluna observa o livro *História de Amor*, de Rennó, e produz um texto oral na seqüência de cada folha. Ela nunca havia visto o livro anteriormente a isso. Então, talvez por isso mesmo, somente na primeira folha se deteve por 10 segundos para começar a tecer o seu texto oralmente. Invariavelmente esboçava um sorriso ao final de cada significado “desvendado”.

A cada desafio – imagem de difícil compreensão – ela hesitava um pouco e tocava as sobrancelhas, cabelos, mãos. Em situações simples dos personagens – lápis vermelho e azul –, Andreza produzia o seu texto rapidamente. Gastava nesta tarefa de três a cinco segundos. Já em outras páginas, consideradas por ela difíceis, chegou a levar dezenove segundos para produzir o texto oral e, no total, gastou dois minutos e trinta segundos para ler as imagens.

Sua forma de expressar-se é bem natural, com sotaque próprio do sul de Minas Gerais. O volume de sua voz é normal e, em razão disso, torna-se fácil observar como as últimas sílabas das palavras são reduzidas na maneira de pronunciá-las.

A aluna não menciona o fato de o lápis amarelo ser o causador da partida do lápis azul. Em nenhum momento ela toca nos termos traição, vingança, morte, suicídio. Entretanto, consegue observar que há o abandono do lar: “ela tava chorando porque ele tinha largado ela”. Andreza consegue observar a melancolia, o pranto, a saudade, a esperança de receber uma carta, o silêncio, a desilusão.

Ao produzir o texto oralmente, demonstrou, ao final do livro, uma satisfação em forma de sorriso e do brilho no olhar ao ver o lápis azul de volta ao lar, porém, logo em seguida, ela ficou séria e teceu o seu comentário um tanto triste: “ele foi na praia e viu ela indo embora”. Na última página, a aluna não leu o “verdadeiro” sentido, ou melhor, não a relacionou em nenhum momento com os personagens. É que, nessa página, há a mistura dos personagens nas ondas do mar, o vermelho e o azul. Ela se limitou a descrever o que vira “e aqui... um mar fazendo onda”. Foi como se essa página não tivesse nenhuma ligação com o restante do livro. Mas, para Andreza, era o suficiente para terminar com um grande sorriso.

Por outro lado, foi observado um outro aluno, no mesmo dia, que se encontrava na mesma sala e pertencia à mesma escola. Esse aluno é Lucas André Siqueira, 11, morador da Comunidade Capão Grande, zona rural de Ilicínea, onde a família é proprietária de um pequeno sítio. Constituem seu lar cinco membros: pai, mãe, duas irmãs que moram na cidade – são casadas – e o Lucas, caçula. O relacionamento deste com os familiares é bom. Tanto que procura, sempre, ajudar a família a desenvolver atividades na pequena propriedade.

Lucas foi selecionado pelo fato de coordenar bem suas idéias e também por voltar-se à leitura sempre que possível. Então, ele observou e produziu um texto oral usando o mesmo livro de sua colega Andreza – *História de Amor*. Com esse aluno o procedimento foi diverso. Dispôs ele da oportunidade de folhear o livro antes de ser filmado. Assim, na seqüência da gravação, Lucas teceu o seu texto com certa rapidez. Em média, gastou, de uma folha para outra, dois a três segundos e, no total do livro, somente quarenta segundos.

Enquanto ele narrava, observava com ar de seriedade os pormenores das imagens e o que elas significavam. O texto oral produzido por ele demonstrou sua capacidade de produzir de acordo com as imagens do livro e a de ligar as ações dos personagens no decorrer da história, isto é, o texto tem seqüência a todo momento. Observa-se isso com facilidade quando ele gasta

cinco segundos para observar e produzir o texto oral, o que demonstra grande preocupação ao planejar a fala. Percebe-se que o fato de haver folheado o livro antes deu-lhe a oportunidade de entender melhor a mensagem do livro.

Em sua narração, ele deixou claro o seu sotaque mineiro, mas preocupou-se, sempre que pôde, em pronunciar as palavras corretamente. Nota-se também que ele foi capaz de observar o amor, a traição, o abandono, a vingança, a esperança, a desilusão e, mesmo não usando esse termo, o suicídio mútuo ao dizer: “...e foi corren:do...cheganºdo... aí: ... misturou a cor do lápis azul com o rosa”. A tonalidade no lápis vermelho, em algumas páginas, é tão suave que chega a adquirir o tom rosa; em outras é bem nítida a cor. Ao dizer que o lápis “rosa” fizera um barquinho de papel e fora para o mar, e o lápis azul a vira e fora correndo atrás dela em alto-mar – ele pressupõe que há o suicídio, a morte, comprovados apenas pela mistura das cores nas ondas do mar.

Em quase todos os momentos, Lucas se manteve sério. Somente ao término da produção abriu um sorriso. Aí, deu a entender que estava feliz ante o texto que ele próprio produzira.

Os alunos envolvidos nesse processo nunca tiveram nenhum contato com obras de arte em museus ou com artistas plásticos. Durante a leitura, destacaram e reorganizaram os elementos constitutivos da obra observada usando um critério próprio e individual. Pode-se observar com mais detalhes no texto produzido por Lucas (o que teve contato com o livro antes).

Nesse processo de produção, o olhar do aluno como “interpretante” (diz SANTAELLA, em seu livro *O que é semiótica*, que aqui se refere a um processo relacional que se cria na mente do intérprete com relação à obra) procurou observar cada página do livro como uma segunda realidade, um novo signo, auxiliado pela sua capacidade de ver, pensar, criar e produzir.

Os sujeitos de pesquisa tentaram em todo o momento reconhecer os elementos estruturais da linguagem plástica (ponto, linha, forma, cor, espaço, superfície, composição), relacionando-os entre si para descobrir, na singularidade de cada composição, não só os elementos formais, mas o conteúdo por eles revelado e, assim, tecer o texto.

O movimento dos olhos sobre a obra, principalmente os da Andreza, mostra a descoberta da construção espacial e das relações formais entre elementos que se destacam e se reorganizam

segundo critério próprio e individual. A produção do texto vem a partir do seu conhecimento, de seu repertório, de sua cultura.

A estratégia estimulada por eles para a produção do texto proporcionou a percepção e procurou os argumentos, de modo que suas falas durante o processo as reformulassem e ampliassem. Segundo OSTROWER, “ nas crianças, a criatividade se manifesta em todo seu fazer solto, difuso, espontâneo, imaginativo, no brincar, no sonhar, no associar, no simbolizar, no fingir da realidade e que no fundo não é senão o real.”

O real para Andreza e Lucas são todos os detalhes que fazem de suas vidas, de sua cultura, de seu meio rural o seu mundo verdadeiro. O mar, por exemplo, é tipo como abstrato pelos sujeitos da pesquisa, algo visto pela televisão, fotografia; nunca vivenciado por eles. As imagens que nas mãos de Regina Coeli Rennó viraram obra literária; para as crianças que as observaram e produziram significaram uma história de amor tecida por eles de acordo com a capacidade e repertório em situações especiais.

Num grande jogo de esconde-esconde, as imagens do mundo vão-se revelando nas formas criadas, ou escondendo-se nos asteriscos dessas formas, cores e linhas de seu mundo de sonhos, para, no momento seguinte, serem transportadas para seres inexistentes – lápis vermelho, azul e amarelo.

É na fala de Fayga Ostrower, em seu livro *A construção do olhar*, que encontramos uma síntese para essa capacidade de percepção:

O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isto se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos. (OSTROWER,1989:167)

O fato de os sujeitos de pesquisa analisados, principalmente Andreza, ignorarem a última imagem do livro, não fazendo nenhuma ligação com o restante do livro, remete-nos a Fernando Pessoa quando diz que “a produção do texto não foi regida apenas pela emoção de um ser

inspirado, mas pela consciência que direciona a sensibilidade, a percepção e o pensamento do sujeito criador na organização do código”.

Andreza e Lucas mostraram ter essa consciência da produção que mostrou ser resultante do trabalho de um grupo social num tempo e lugar. As imagens dos desenhos proporcionaram-lhes um conhecimento através de uma construção em cores, formas, sensações e percepções numa produção de texto.

DONDIS diz que os “sentidos são rapidamente intensificados e superados pelo plano icônico – a capacidade de ver, reconhecer e compreender, em termos visuais, as forças ambientais e emocionais”. Assim, os sujeitos de pesquisa atuam como receptores e criadores de mensagens visuais, podendo então ser capazes de tecer espontaneamente à medida que as informações adquiridas surgem.

À medida que surgiram novas imagens, os sujeitos de pesquisa viam e observavam, procuravam vivenciar diretamente cada cena. Assim, eles descobriram minúcias, reconheceram sentimentos e experiências já vividas em seu meio:

Expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. (DONDIS, 2003 :13)

É necessário ir além do que se vê, ir ao subjetivo para tentar compreender o objetivo funcional e, assim, formar imagens mentais. Então, notamos que só a linguagem falada evoluiu naturalmente a capacidade lingüística e, por isso, é biologicamente inata. Já quanto à linguagem visual, nenhum método de aplicação vem sendo aplicado no sistema educacional. Foi amplamente ignorada. É tida como depositário da recreação; o ofício limita-se àqueles que têm talento e interesse para o desenho.

Dentre todos os meios de comunicação humana, o visual é o único que não dispõe de um conjunto de normas e preceitos, de metodologia e de nem um único sistema com critérios definidos, tanto para a expressão quanto para o entendimento dos métodos visuais. (DONDIS, 2003:18)

O saber sobre o alfabetismo visual ultrapassa todas as teorias existentes; nesse caso, há entre nós um grande desafio: combater o analfabetismo visual. Se Andreza e Lucas fossem crianças que desde cedo freqüentassem museus, tivessem acesso a obras-de-arte através de vários suportes, convivessem com artesãos, enfim, convivessem com os desenhos em seu dia-a-dia, com certeza eles produziram um texto mais completo e com final coerente às imagens anteriores.

O acontecimento visual foi influenciado por partes constitutivas como ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, proporção, dimensão, movimento e suas relações compositivas e com o significado. Mas nada nos seria revelado se não fosse a luz ou a ausência dela, enfim, como diz DONDIS, “o ato de ver envolve uma resposta à luz”. Toda a expressão corporal, principalmente de Andreza, é reação natural que foi influenciada pelo seu estado psicológico e condicionamentos culturais e, por que não, pelas expectativas ambientais. Portanto, o processo é muito social, resultando-lhes numa profunda satisfação.

Quando vemos, fazemos muitas coisas ao mesmo tempo. Vemos, periféricamente, um vasto campo. Vemos através de um movimento de cima para baixo e da esquerda para a direita. Com relação ao que isolamos em nosso campo visual, impomos não apenas eixos implícitos que ajustem o equilíbrio, mas também um mapa estrutural que registre e meça a ação das forças compositivas, tão vitais para o conteúdo e, conseqüentemente, para o input e o output da mensagem. Tudo isso acontece ao mesmo tempo em que decodificamos todas as categorias de símbolos. (DONDIS, 2003:25)

Num canal dinâmico de comunicação ainda não reconhecido, não nos importamos se são ou não verdadeiras as informações; mesmo assim é o nosso modo de ver, de construir as informações.

A partir do momento em que conhecemos e criamos algo a partir de imagens, estamos fazendo relações e, então, precisamos compreender (relacionar), ordenar, configurar, significar. Porque na busca do conhecimento reside a profunda motivação humana para criar. Não tendo uma vivência adequada da linguagem gráfica, educadores e alunos necessitam de práticas capazes de preencher as lacunas deixadas pelo sistema escolar.

RENNÓ, em *História de Amor*, desenhou objetos, seres humanos em forma de lápis, situações, emoções, pensamento; uma tentativa de aproximação com o mundo. E assim, “o desenho reclama a sua autonomia e sua capacidade de abrangência como um meio de comunicação, expressão e conhecimento”. (DERDYK,2004:29)

Através do corpus observamos cada página como uma atividade perceptiva, algo que não se completa, mas que nos convida, sugere, evoca, enfim, nos seduz. O livro nos dá a oportunidade de nos relacionarmos sensível e integralmente com o universo gráfico infantil e assim interagirmos com ele. A partir dessa interação, frustrações, bloqueios, traumas tendem a ser sanados. Porque

o mundo para a criança é continuamente reinventado. Ela reconstrói suas hipóteses e desenvolve a sua capacidade intelectual e projetiva, principalmente quando existem possibilidades e condições físicas, emocionais e intelectuais para elaborar estas “teorias” sob forma de atividades expressivas. (DERDYK,2004:54)

As expressões faciais de Andreza, sujeito de pesquisa, por não ter tido a oportunidade de ver o livro *História de Amor* antes de tecer o texto, são muito mais acentuadas que as expressões de Lucas. Como diz Flávio Mota, em seu livro *Textos informes*, “a gente vê ... com o corpo inteiro, porém, muito mais ainda, com a visão de muitos outros”.

Isso não quer dizer que Lucas não tenha tido expressões faciais. Teve-as, porém, menos que Andreza. Lucas teve a oportunidade de folhear várias vezes o livro antes de produzir o texto; teve tempo para projetar e concluir as suas hipóteses relacionadas, ou não, às fantasias, ao cotidiano, às lembranças de um espaço e tempo emocional.

Quando os sujeitos de pesquisa olharam a seqüência das páginas de *História de Amor*, foram capazes de tecer uma narrativa, porque se tornaram intérpretes, demonstraram o potencial de recriar significações, num jogo contínuo entre o real, o percebido e o imaginário.

Décio Pignatari, em seu livro *Semiótica e Literatura*, diz que “todo raciocínio liga aquilo que se acaba de aprender com o conhecimento já adquirido, de modo que, dessa forma, aprende-

mos o que antes era desconhecido”. E assim, uma interpretação revela um raciocínio que nasce de outro raciocínio.

A autora RENNÓ faz em todo o momento uma interpretação, na qual elabora correspondências, relaciona, simboliza, significa e atribui novas configurações ao mundo real. As imagens de seu livro são desenhos que traduzem uma visão porque traduzem um pensamento, revelam um conceito.

A visão é fruto da comunhão ou do confronto entre o mundo exterior e o mundo interior. O índice de existência de uma visão interior é revelado pela nossa capacidade de formular pensamentos, atribuir conceitos, se é que podemos dizer assim. O desenho, “fábrica de imagens”, conjuga elementos oriundos do domínio da observação sensível do real e da capacidade de imaginar e projetar vontades de significar. O desenho configura um campo minado de possibilidades, confrontando o real, o percebido e o imaginário. A observação, a memória e a imaginação são as personagens que flagram esta zona de incerteza: o território entre o visível e o invisível. (DERDYK, 2004:115)

Relacionando com os sujeitos de pesquisa, Andreza e Lucas olharam as páginas e produziram as narrativas; ao observar, temos o presente a partir do momento em que recorreram ao conhecimento prévio, usaram a memória, que é ligada ao passado. Nesta seqüência, vem a imaginação (ligada ao futuro) usada para concluir e tecerem o texto. Pois imaginar é projetar, é esquematizar, é antever, é a mobilização interior orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta.

A capacidade dos sujeitos de pesquisa de maravilhar-se e efetuar combinações e associações dependeu da mente ágil e flexível de cada um deles. Mesmo não tendo no dia-a-dia uma educação visual adequada, Andreza e Lucas narraram o texto com criatividade e dinâmica e, o mais importante, com o mesmo nível de importância. E, no corpus, um tema simples transformado em narrativa, usando apenas imagens, é capaz de mostrar o mais nobre sentimento da humanidade: o amor.

6. APRECIÇÃO DA IMAGEM

Nas primeiras referências à escrita humana na Terra, exibem-se imagens desenhadas em caverna, figuras que hoje classificamos de imagens artísticas. Neste contexto, pode-se concluir que a arte está presente no mundo desde que o homem passou a existir.

Por meio das percepções e interpretações, os sistemas externos da realidade são mapeados nos sistemas internos do ser, e o cérebro humano vai também se desenvolvendo no contato com essa realidade. Acerca disso, pontifica BARTHES (1984-84 / citação de Kafka): “...a subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos e fazer a imagem falar no silêncio)”.

Para construir imagens, o homem não só deve ter sensibilidade para o fenômeno, mas necessita de memória e capacidade de efetuar escolhas, cortes. Até mesmo no caso das imagens nas cavernas, estas já são imagens transformadas a partir de um olhar, um ângulo, com certo domínio do espaço e do tempo. Elas estão vinculadas não somente ao próprio sustento do homem, mas a experiências coletivas e sociais, advindas de rituais, crenças, gestos e danças (cultura local), tudo materializado por meio de sistemas de signos.

Portanto, “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, constituindo aquilo presente para nós do modo como estamos situados”. (BERGER,1999:11)

No âmbito desse processo, o olhar do observador como interpretante – processo de relação que se cria na mente do intérprete com referência ao observado – procura observar a pintura como uma segunda realidade, um signo novo, subsidiado pelo pensamento divergente. Busca também reconhecer visualmente os elementos estruturais da linguagem plástica (ponto, linha,

forma, cor, espaço, superfície, composição), relacionando-os entre si para descobrir, na singularidade de cada composição, não só os elementos formais, mas o conteúdo por eles revelado. Então, no que predomina da visão, escolhe-se um eixo de sentido; há o impacto e só depois analisaremos as partes, suas unidades mínimas.

Ainda no dizer de BERGER (1999:18), “...se pudermos ver o presente com suficiente clareza, faremos as perguntas certas sobre o passado. Vemos hoje a arte do passado como ninguém a viu antes. Na verdade a percebemos de maneira diferente”. Será que o que vemos já é passado? Os alunos devem chegar a compreender a leitura visual como tradutora da visão de mundo de cada leitor, uma vez que o repertório individual também está inserido nesse processo de tradução, sintonizado com particularidade de visão do autor.

Portanto, ler obras de arte envolve questionamento, busca, descoberta e o despertar da capacidade crítica dos sujeitos da pesquisa, como diz BARBOSA (1997:19): “o ensino da arte necessita de um processo sistemático de aprender a ver, observar, pensar criticamente ou investigar sobre a arte”. Então, a sociedade, o meio em que estamos, dita as regras a serem cumpridas. Ela diz o que é Belo e o que não é: “cada sociedade de certo modo, por meio de seus valores, determina as formas que serão criadas neste processo, educando as pulsões, direcionando-as”. (MELLO,2003:70)

RENNÓ, em *História de Amor*, busca um modelo ideal que poderia sintetizar uma preocupação com a forma acessível e clara de se ler as imagens. Seu livro funciona como ótimo veículo de imagens em potencial para a comunicação educativa.

Pedro Martinelli, em seu ensaio on-line *Leitura Crítica de Amazônia, o povo das águas*, diz:

Editores e autores têm à sua frente um universo de opções de utilização destas linguagens para confeccionar o livro de acordo com suas intenções. O modo como as imagens são dispostas no livro de acordo com suas intenções. O modo como as imagens são dispostas no livro, sua seqüência e arranjo nas páginas, é um aspecto básico da concepção do livro de imagens. Em seqüência, ou arranjadas em uma mesma página, a imagens se inserem em um contexto narrativo, em que se busca

uma conexão entre as imagens, por exemplo, por meio do encadeamento de situações ou idéias. A narrativa pode ser temática, temporal ou espacial. A seqüência de imagens também pode ter como elemento unificador parâmetros técnicos e artísticos.

O *corpus* aqui analisado nos traz uma narrativa só de imagens, com personagens em forma de lápis em circunstâncias comuns do dia-a-dia e com um tema imortal da sociedade: o amor.

O amor sobressai como elemento aglutinador. Por toda a obra, personagens se põem numa narrativa envolvente. Várias vezes, a autora evidencia os problemas de um relacionamento a dois, deixando transparecer sua indignação e, ao mesmo tempo, sua preocupação com essa questão.

As intenções de RENNÓ em sua obra são fáceis de observar-se devido à sua simplicidade de essência no processo de elaboração. A autora desenvolveu sua obra com olho no público infantil, fértil em imaginação e criatividade (possui um olhar deslumbrado ante o real e a fantasia), mas sua narrativa em imagens atrai e encanta leitores de todas as idades.

Cada página do *corpus* da pesquisa é dotada de um poder mágico, capaz de despertar emoções antes mesmo que se compreenda racionalmente o que a retina consegue captar. Assim, o leitor é levado a fazer associações, aprendendo a captar a realidade pela força da imagem.

O processo de significação dentro do *corpus* analisado toma a imagem nos traços específicos que a caracterizam a partir de um olhar técnico, tais como extensão e distância, profundidade, cor, sombra, tom etc. Busca-se definir de que modo se dá a apreensão da imagem naquilo que lhe seria específico.

Tânia C.C. de Souza, em seu artigo on-line *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*, diz que “a palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. A imagem pode ser lida porque, em sua especificidade, ela se constitui em texto, em discurso”.

Então, a imagem no *corpus* da pesquisa torna-se visível através do trabalho de interpretação e do efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar de cada leitor. Há uma relação

com a sua cultura, o social, o histórico; com a formação social dos sujeitos, revelando de que forma a relação imagem / interpretação vem sendo “administrada” em várias instâncias.

7. TÉCNICAS VISUAIS DENTRO DE HISTÓRIA DE AMOR

7.1. Equilíbrio

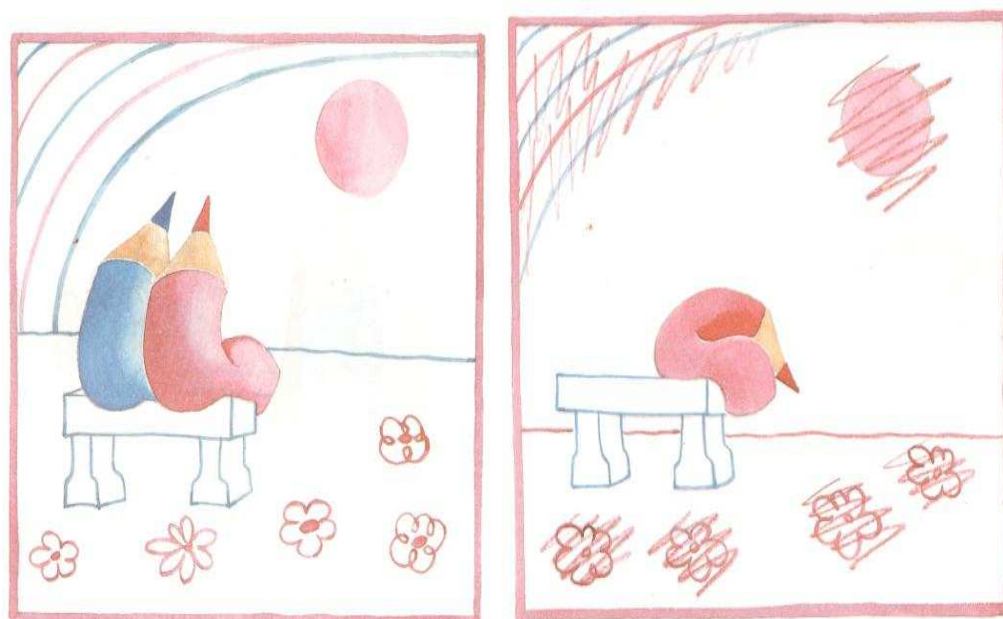
Na seqüência das imagens em *História de Amor*, nota-se a base consciente e inconsciente do equilíbrio visual (horizontal/vertical). As imagens das personagens têm relação básica com o ambiente, uma relação estável e harmônica. Um exemplo: a capa do livro.



7.2. Tensão

“Tanto para o emissor quanto para o receptor da informação visual, a falta de equilíbrio e regularidade é um fator de desorientação.” (DONDIS, 2003:35) A autora RENNÓ atinge os

seus objetivos também através dessa irregularidade em seus desenhos. Ora a autora abusa dos termos de repouso e relaxamento, ora de tensão. Podemos observar as páginas 9 e 14, como exemplos. Nada está escrito, mas você é capaz de observar essa tensão que a autora usou para expressar o abandono, a solidão, a tristeza. Então, por mais que os elementos se façam sentir, o olho busca o eixo sentido em qualquer fato visual, num processo interminável de estabelecimento do equilíbrio relativo.



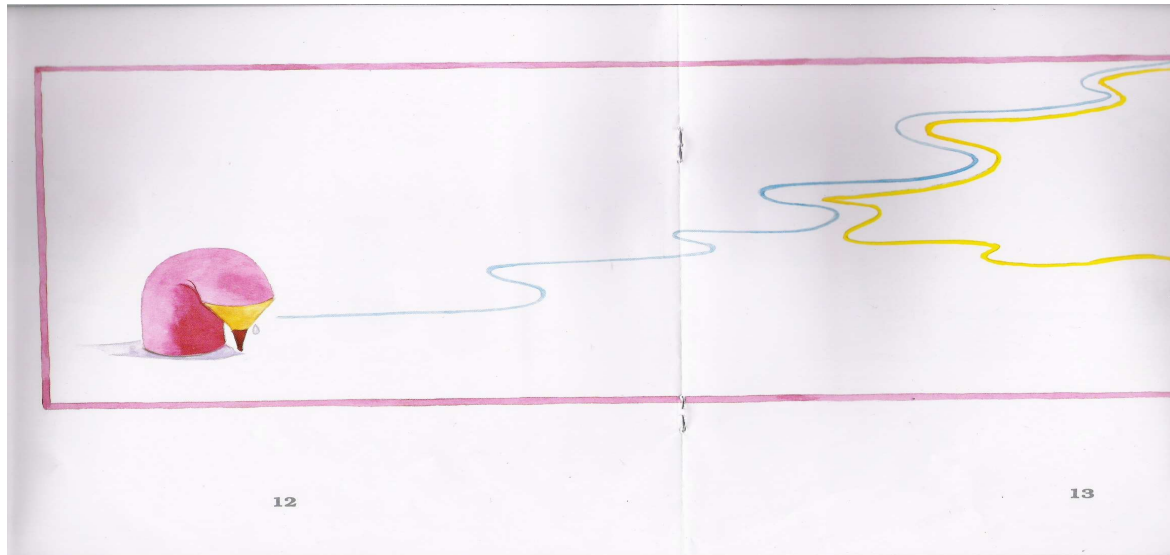
7.3. Nivelamento e Aguçamento

Através do equilíbrio ou não, com clareza ou não, nota-se um terceiro estado da composição visual completando o nivelado e o aguçado, que é a ambigüidade. Observam-se as três composições nas seguintes páginas:

Página 8 – Nivelado: total harmonia e os personagens estão no mesmo nível.

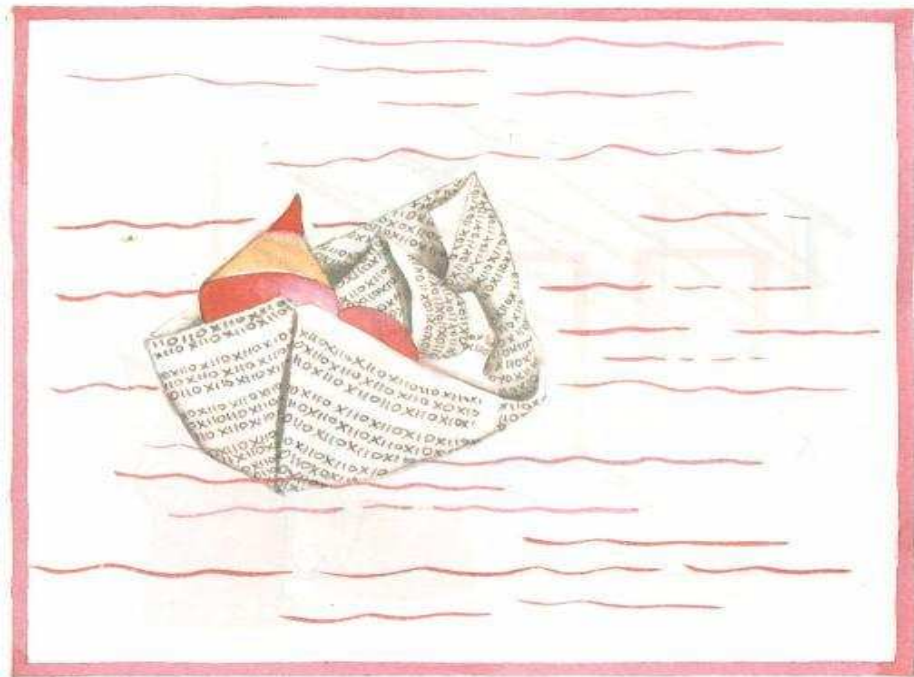


Página 12 – Aguçado: a personagem está num canto sozinha e triste e só há o sinal de que o azul e o amarelo partiram. Nota-se que ficaram juntos através da outra extremidade superior, onde ficam lado a lado as cores. A intenção da autora é clara ao usar esse aguçamento.



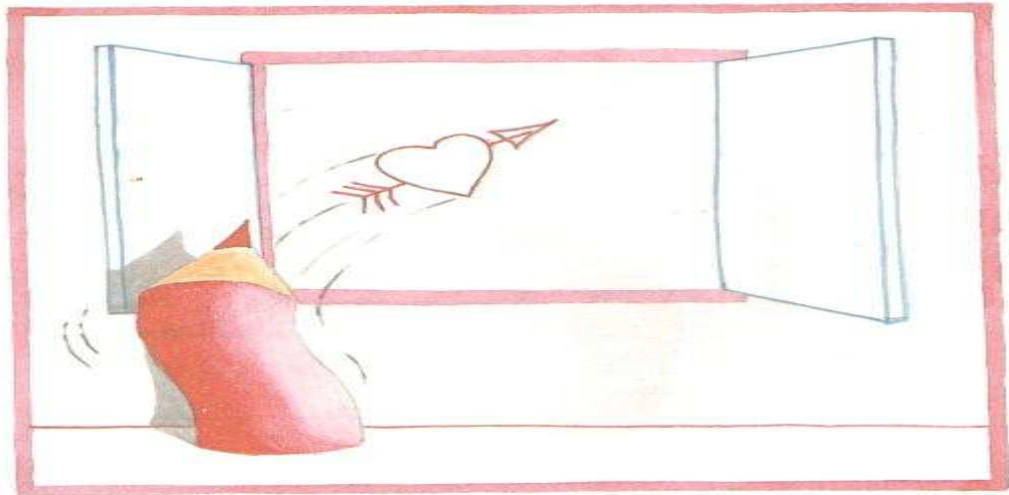
Página 20 – Ambigüidade: o desenho não se encontra totalmente no centro; sua composição não é clara e, por isso, confunde o leitor, que se preocupa em estabelecer uma composição de equilíbrio relativo antes de tecer o texto. Por isso, “como a ambigüidade verbal, a ambigüida-

de visual obscurece não apenas a intenção compositiva, mas também o significado”. (DONDIS, 2003:39)



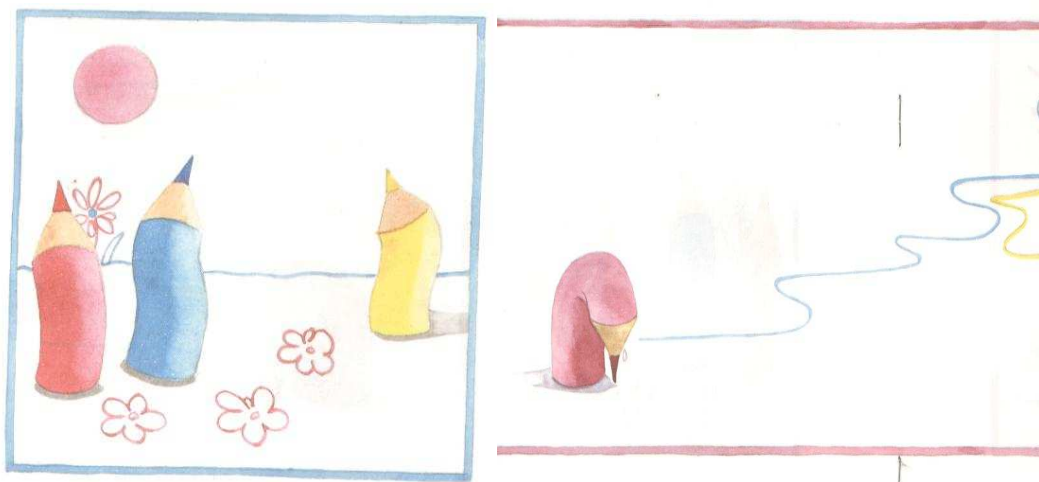
7.4. Preferência pelo ângulo inferior esquerdo

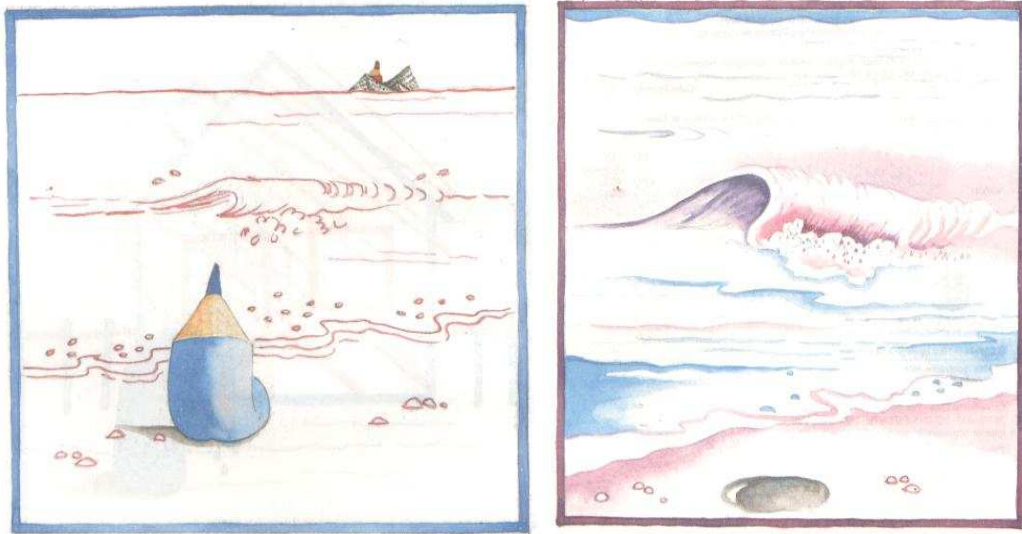
Não sabemos ao certo o motivo que faz com que nós, ocidentais, leiamos da esquerda para direita. Muito há, ainda, por estudar acerca dessa prática ocidental, mas sabemos o suficiente para comprovar que, segundo DONDIS (2003:39), “o olho favorece a zona inferior esquerda de qualquer campo visual”. Várias páginas do livro são registradas nesses ângulos aguçadores e com tensões máximas. Exemplos: as páginas 12 e 13, que são as páginas centrais do livro. Na página 17, toda a significação da imagem localiza-se na parte inferior, da esquerda para a direita, e, lógico, de cima para baixo.



7.5. Atração e Agrupamento

É intenso no *corpus* o princípio compositivo de agrupamento. Desde o momento em que as imagens interagem, suas relações se aproximam e, assim, sua mensagem é decodificada. Nota-se nas páginas 11, 12 e 13 a similaridade das personagens; há pistas visuais nos desenhos segundo as quais, se virada a página, haverá a união do azul e do amarelo. Outras que nos comprovam essa atração causadora de forte agrupamento são as páginas 22 e 23 – na 22, pistas e tons harmoniosos nos levam à 23.



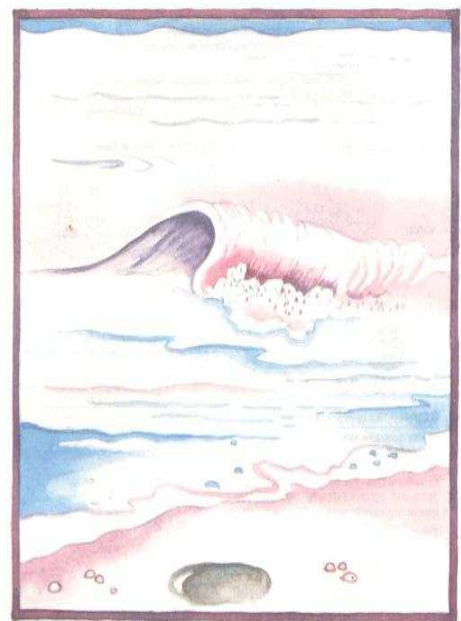
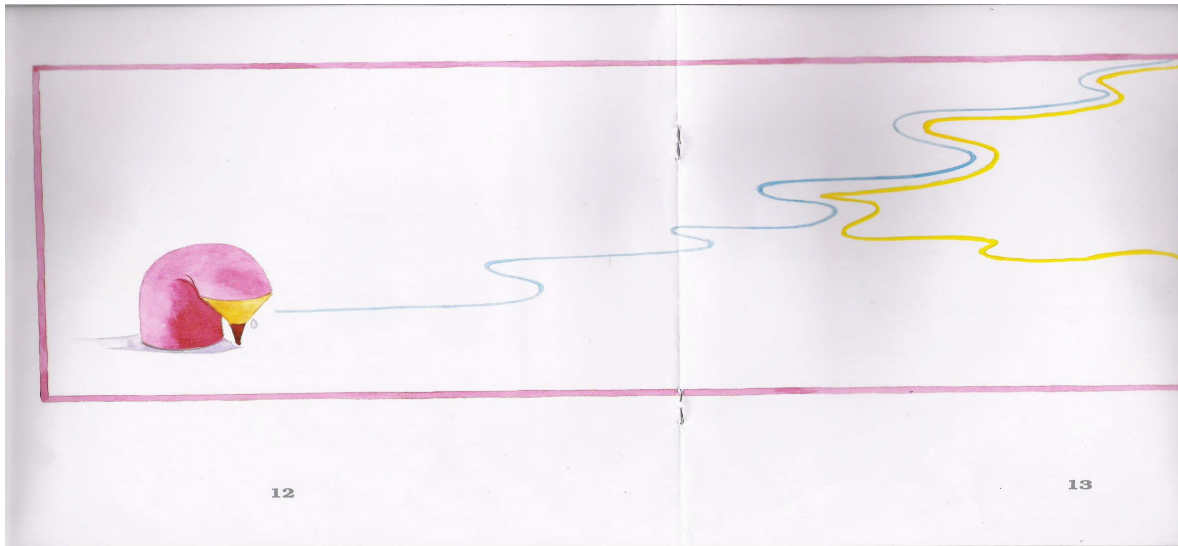


7.6. Positivo e Negativo

Há no livro *História de Amor* o formato de quadrado de 20x20, com relações estruturais em cada página, com imagens justapostas, onde vemos e tentamos absorver suas informações exatas (opções e combinações), a partir de sua mensagem codificada. Em princípio, observa-se a capa, o quadrado rosa com um retângulo branco em destaque e, dentro dele, um coração ao centro, costurado e com o desenho de uma casinha, tudo muito harmônico. Em todo o momento, “o olho procura uma solução simples para aquilo que está vendo, e, embora o processo de assimilação da informação possa ser longo e complexo, a simplicidade é o fim que se busca”. (DONDIS, 2003: 48)

Seja qual for o método usado para se chegar a esse fim simples, não temos dúvida de que cada ser humano irá usufruir seu ponto de vista, seu modo de ver para chegar a uma comunicação. Observará a mensagem codificada e, para chegar a compreendê-la, terá de decodificá-la, decompô-la em suas partes individuais (uma por uma), para compreendê-la no todo. Com isso adquire-se um conhecimento mais profundo de suas qualidades específicas. Esse processo pode proporcionar aprofundada compreensão da natureza de qualquer meio visual e, também, da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê.

O uso da dimensão na perspectiva é mais um dos elementos visuais adotados pela autora para ser manipulado e destacado, a fim de assim alcançar-se o seu objetivo. Observa-se essa arte, com ênfase, nas páginas 12/13 e 22/23 do *corpus*.



As linhas delicadas, onduladas, contínuas, quebradas ou fechadas, nas mãos da autora são instrumentos fundamentais, palpáveis, para a visualização e combinação concreta das formas básicas (quadrado, círculo e triângulo). Daí para a frente só depende da capacidade de imaginação humana e de seu contato com o meio.

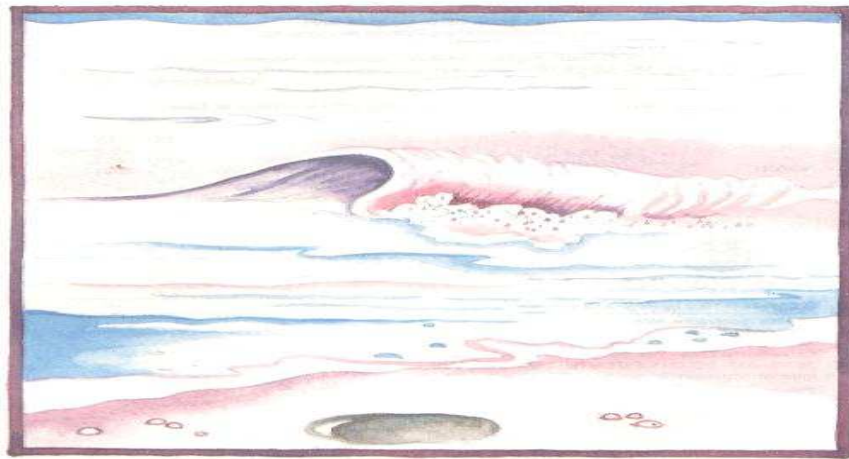
Cada direção a que se vá dar forma, seja ela em diagonal (todas as posições das personagens em todas as páginas dando idéia de estabilidade) ou curva (sol, flores dando idéia de abrangência, repetição e calidez), é de grande importância para a intenção compositiva voltada para efeito e significado definidos.

8. ANATOMIA DA MENSAGEM VISUAL

Expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o representacional – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o abstrato – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o simbólico – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribui significados. (DONDIS,2003: 85)

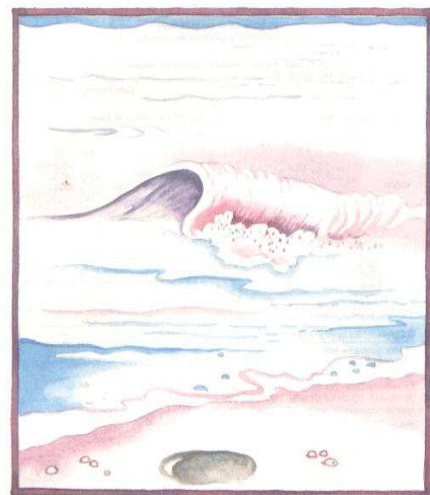
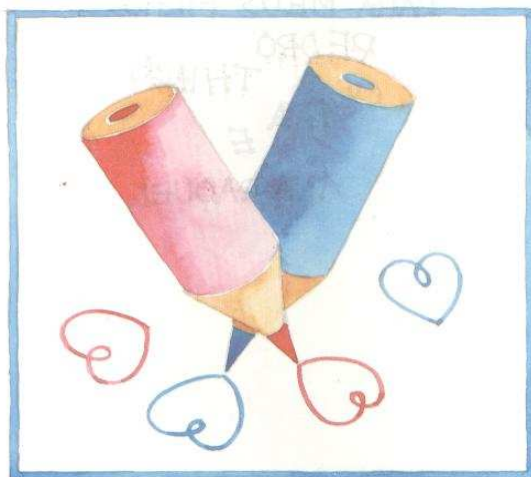
Em *História de Amor*, nota-se com clareza como esses níveis são interligados e o seu valor varia conforme a capacidade de ver, de criar e interpretar as mensagens. O texto tecido pelo Lucas (ele observou as páginas antes) foi muito mais amplo de significados. Isso não quer dizer que o texto de Andreza não tenha seu valor, pelo fato de ela não ter tido contato com o livro antes de produzir o seu texto. Andreza ficou no óbvio, mas o Lucas viu detalhes além. O fato de as personagens serem lápis não lhes subtraiu a capacidade de relacionarem as ações com as do ser humano.

Em todas as páginas há informações visuais com valores de referências. E a capacidade de abstração depende de uma redução de detalhe, uma simplificação para estabelecer o equilíbrio e outras racionalizações visuais. A página 23, pelo observado nas gravações, foi a de maior dificuldade para os sujeitos de pesquisa, principalmente Andreza.



Conclui-se que as crianças que teceram o texto usando o livro *História de Amor* não eram por inteiro alfabetizadas visualmente. Porém, a educação se faz necessária para que a mensagem seja clara e possa bem penetrar na mente.

Observamos símbolos simples na página 6 que, tão logo vistos, entendemos a respectiva mensagem, mas na página 23 o significado se encontra na subestrutura.

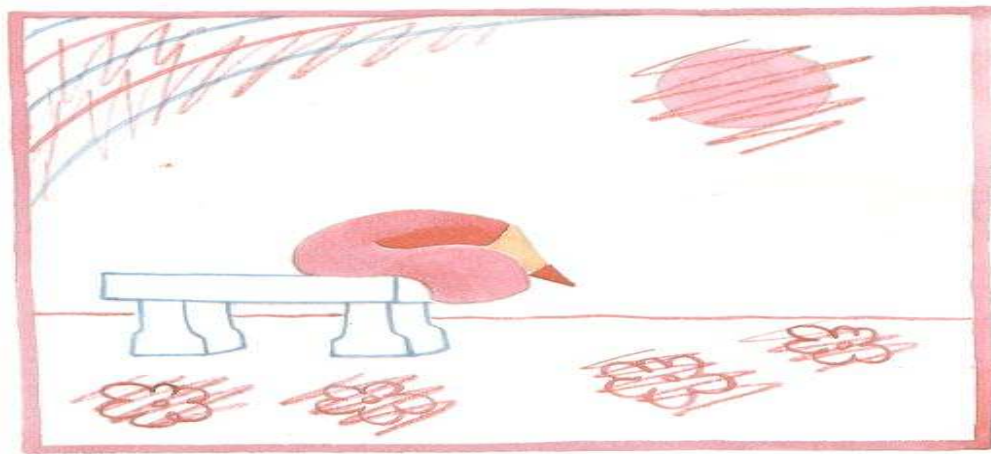


O abstrato transmite o significado essencial ao longo de uma trajetória que vai do consciente ao inconsciente, da experiência da substância no campo sensorio diretamente ao sistema nervoso, do fato à percepção. (DONDIS, 2003:102)

Tanto Regina Coeli Rennó, autora do livro analisado na pesquisa, quanto os sujeitos de pesquisa observados, estão conscientes dos níveis (o representacional, o abstrato e o simbólico) dos estímulos visuais que contribuem para o processo de concepção, criação e refinamento da obra.

A chave da percepção encontra-se no fato de que todo o processo criativo parece inverter-se para o receptor das mensagens visuais. Inicialmente, ele vê os fatos visuais, sejam eles informações extraídas do meio ambiente, que podem ser reconhecidas, ou símbolos passíveis de definição. No segundo nível de percepção, o sujeito vê o conteúdo compositivo, os elementos básicos e as técnicas. É um processo inconsciente, mas é através dele que se dá a experiência cumulativa de input informativo. (DONDIS, 2003:105)

A técnica do contraste (aguçamento) é uma força vital para a criação de um todo coerente; ela intensifica o significado e simplifica a comunicação. Ao seu lado há a harmonia (nivelamento), colocada como polaridade, ambas importantes para total compreensão do processo visual. Nas páginas 9 e 14 de História de Amor, observamos a técnica do contraste e harmonia.

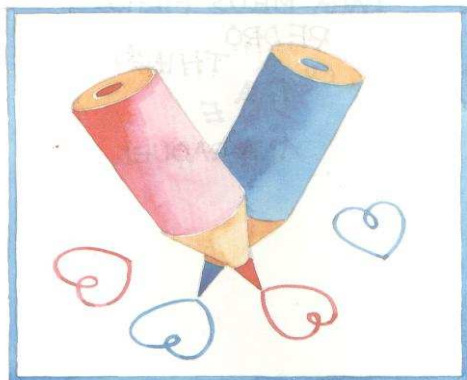


O contraste é ao mesmo tempo um instrumento, uma técnica e um conceito de organização dos estímulos visuais que tem por objetivo a obtenção de um efeito intenso que choca, chama a atenção. A harmonia da página 9 remete-nos à tranquilidade, à paz, ao repouso absoluto.



Então, ver significa classificar os padrões – conjunto de inputs que atingem o receptor no espaço e no tempo –, com o objetivo de compreendê-los ou reconhecê-los e, assim, evitar confusão, ambigüidade. Enfim, “o ato de ver é um processo de discernimento e julgamento”. (DONDIS, 2003:115)

A expressão, a transmissão de idéias, informações e sentimentos são considerados objetivos de uma manifestação visual. Em *História de Amor*, os personagens vivenciam um amor expresso por curvas, formas circulares e proporções semelhantes às das páginas 6 a 10.



Os sentimentos de ódio, decepção, abandono também são demonstrados na seqüência intensificados em ângulos, cores agressivas e proporções dessemelhantes das páginas 11 a 21.



Nessa busca, o contraste é a ponte entre a definição e a compreensão das idéias visuais, não no sentido verbal da definição, mas no sentido visual de tornar mais visíveis as idéias, imagens e sensações. Então, todo o contraste existente no corpus irá intensificar as intenções da autora.

O conteúdo é o caráter da informação (a mensagem) e não está dissociado da forma. É considerado estrutura elementar. Ele muda sutilmente de um meio a outro e de um formato a outro, adaptando-se às circunstâncias de cada um. A mensagem passada pela autora em *História de Amor* é alcançada devido à forma de que se serviu para chegar ao seu leitor. Escolheu os elementos apropriados ao seu vínculo de comunicação.

Tema comum, história comum transmitida de forma incomum, mas ajustada à realidade de cada leitor. Porque a mensagem tem o objetivo de contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar e afetar. Para que o leitor possa interpretar adequadamente o significado das imagens no livro analisado, a composição será o meio interpretativo que será controlado no olho do observador quanto no talento do criador – Regina Coeli Rennó.

Personagens em forma de lápis, com ações comuns do dia-a-dia, isso nos torna capazes de incorporar o papel desempenhado pelo lápis azul, vermelho ou amarelo, sem medo de cair em contradições. Porque vemos aquilo que precisamos ver, e a autora tem o poder da sedução nas imagens criadas, tem o início e o fim desse ritual em suas mãos. Ela, devido ao conhecimento desse poder de compreender os procedimentos através dos quais o organismo humano vê, influencia as respostas através de técnicas visuais.

O pensamento visual não é um sistema retardado; a informação é transmitida diretamente. A força maior da linguagem visual está em seu caráter imediato, em sua evidência espontânea. Em termos visuais, nossa percepção do conteúdo e da forma é simultânea. É preciso lidar com ambos como uma força única que transmite informação da mesma maneira. Escuro é escuro; alto é alto; o significado é observável. Quando adequadamente desenvolvida e composta, uma mensagem visual vai diretamente a nosso cérebro, para ser compreendida sem decodificá-la, tradução ou atraso conscientes. (DONDIS, 2003:134)

Devido à simplicidade das imagens em *História de Amor*, os sujeitos de pesquisa não tiveram tanta dificuldade em produzir o texto. Com exceção da última página, 23, principalmente Andreza – que narrou o texto sem nunca ter visto o livro – não conseguiu fazer nenhuma relação desta página com as demais anteriores. Isso se deu porque a percepção é um processo de capacitação e nota-se que os sujeitos de pesquisa não são tão capacitados visualmente.

Mas essa manipulação de elementos visuais, por parte da autora, só ilustra a mensagem sintetizada. Percebe-se que os sujeitos de pesquisa não possuem o total controle exercido pela técnica da alfabetização visual. DONDIS (2003:136) diz que “qualquer aventura visual, por mais simples, básica ou despreziosa, implica a criação de algo que ali não estava antes, e em tornar palpável o que ainda não existe”. E a técnica fundamental é, sem dúvida, o contraste.

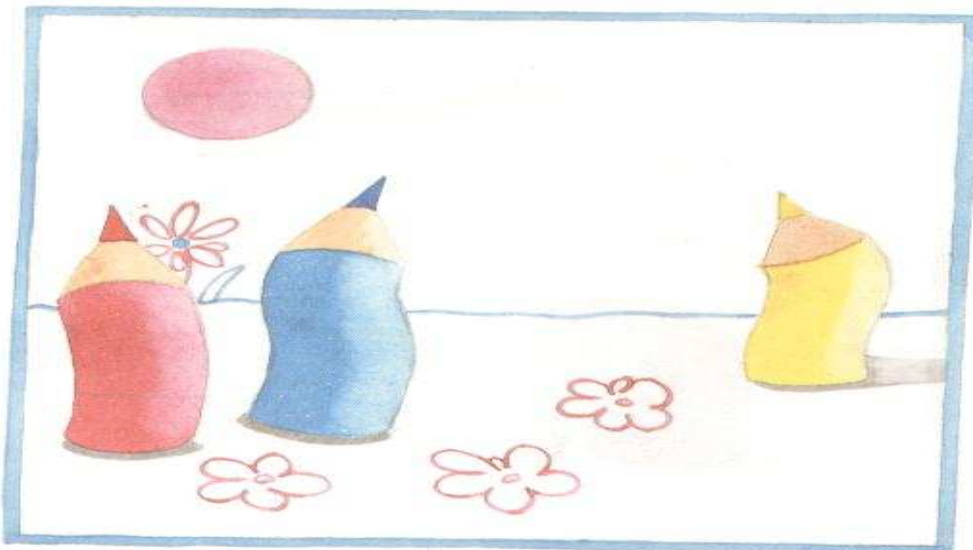
As polaridades técnicas nunca devem ser sutis a ponto de comprometer a clareza do resultado; devem seguir claramente um ou outro caminho. Observam-se agora as polaridades dentro da obra de RENNÓ:

1ª) Equilíbrio / Instabilidade

Notamos o equilíbrio, elemento mais importante das técnicas visuais, na página 10 do livro *História de Amor*. Temos a necessidade de perceber essa técnica, pois há um centro de suspensão a meio caminho entre dois pesos.

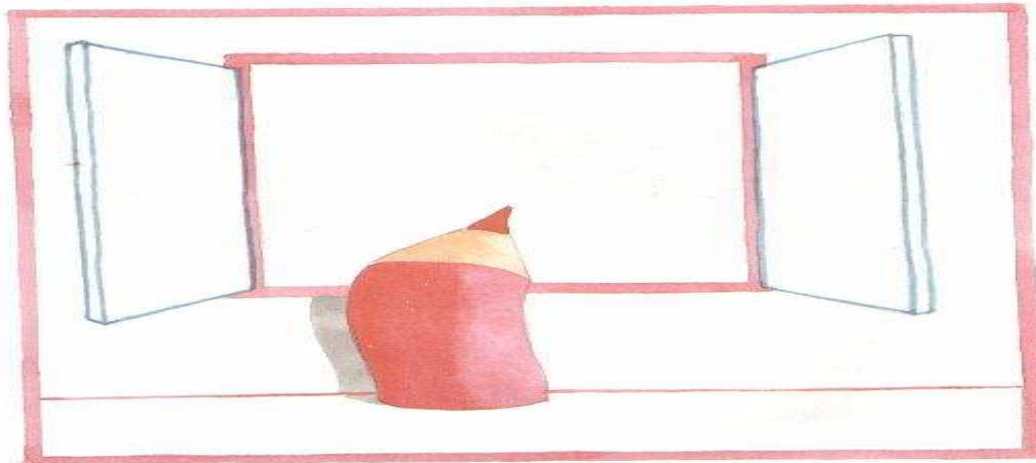


Já a idéia da instabilidade, poderíamos notá-la na página 11 do *corpus*: formulação visual extremamente inquietante e provocadora.



2ª) Simetria / Assimetria

Observamos a simetria, equilíbrio axial, na página 18 do livro analisado. Ao dividirmos a janela na vertical, teremos cada unidade situada de um lado da linha e caracterizada pela lógica e simplicidade absolutas. Quando encontramos equilíbrio precário, de compensação, há a necessidade de ajustes.

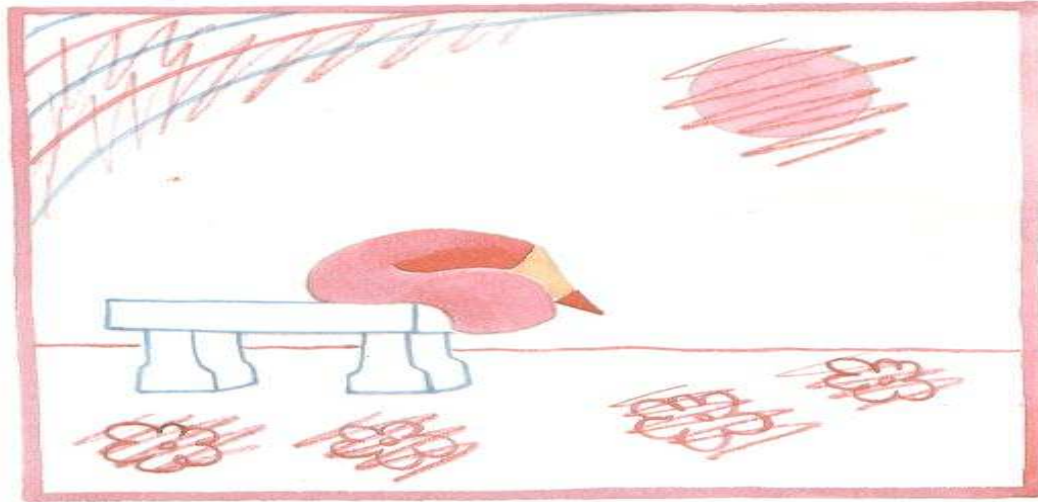


3ª) Regularidade / Irregularidade

Encontramos na página 9 do livro um exemplo de regularidade, os elementos uniformes e o desenvolvimento de uma ordem baseada em algum princípio; no caso do livro, o namoro.

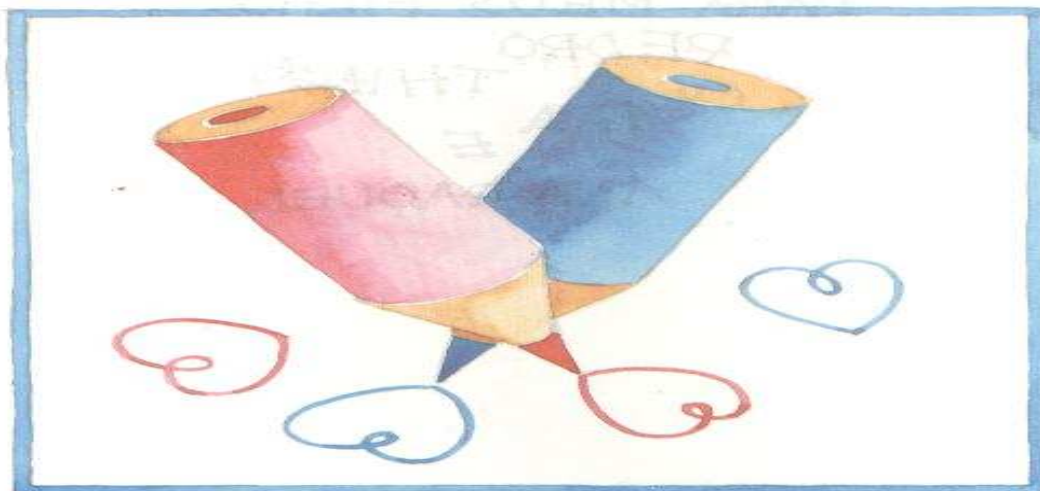


Por outro lado, na página 14, notamos a irregularidade, o inesperado e o insólito; o namoro fora destruído, o lápis azul não faz parte dessa imagem como estava na página 9. E todos os outros elementos que compõem as páginas, nesta foram totalmente riscados.



4ª) Simplicidade / Complexidade

Encontramos a técnica da simplicidade na página 6, na forma elementar de dois lápis simples, livre de complicações ou elaborações secundárias.

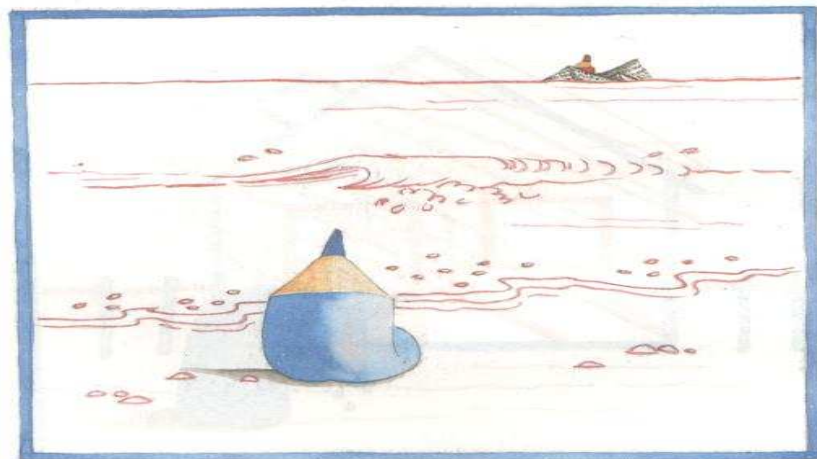


Opostamente, encontramos nas páginas 22 e 23 complexidade visual constituída por muitas unidades e forças elementares que resulta em complicado processo de organização do significado no âmbito de determinado padrão (padrão que os sujeitos de pesquisa demonstraram não possuir para compreender totalmente a página 23).

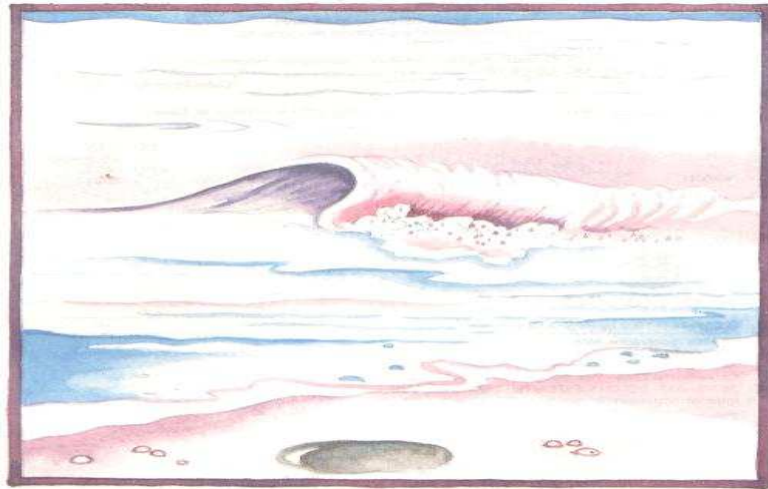


5ª) Unidade / Fragmentação

Estas técnicas são parecidas com as da simplicidade e complexidade. Você percebe a unidade de um equilíbrio adequado, na página 22, de elementos diversos em uma totalidade.

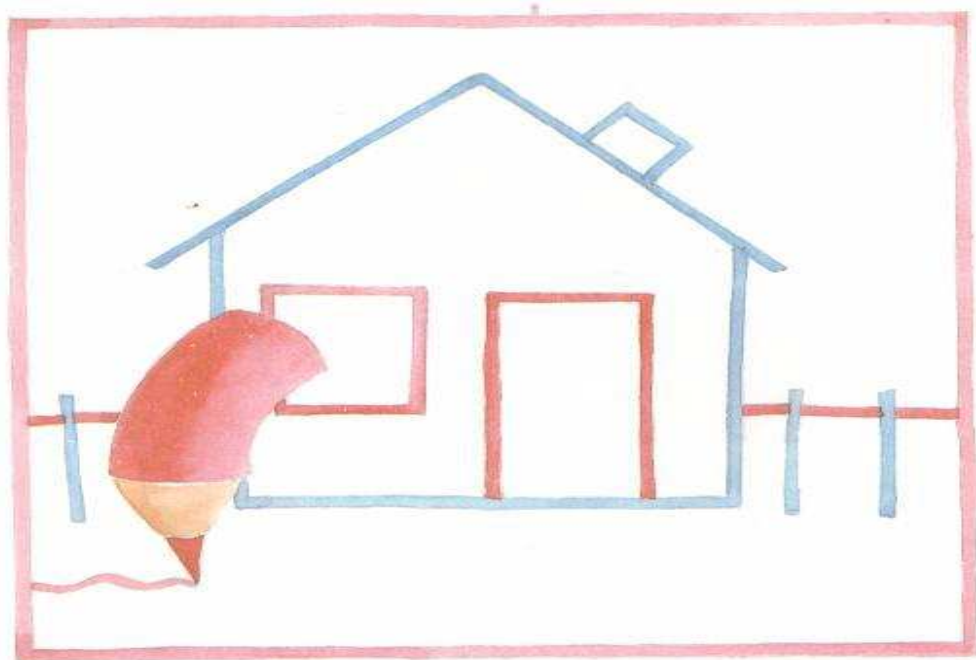


A fragmentação, em *História de Amor*, nota-se na página 23, é a decomposição dos elementos e unidades que se relacionam entre si.



6ª) Economia / Profusão

Podemos observar na página 15 um exemplo da técnica da economia, uma organização visual poupada e sensata.

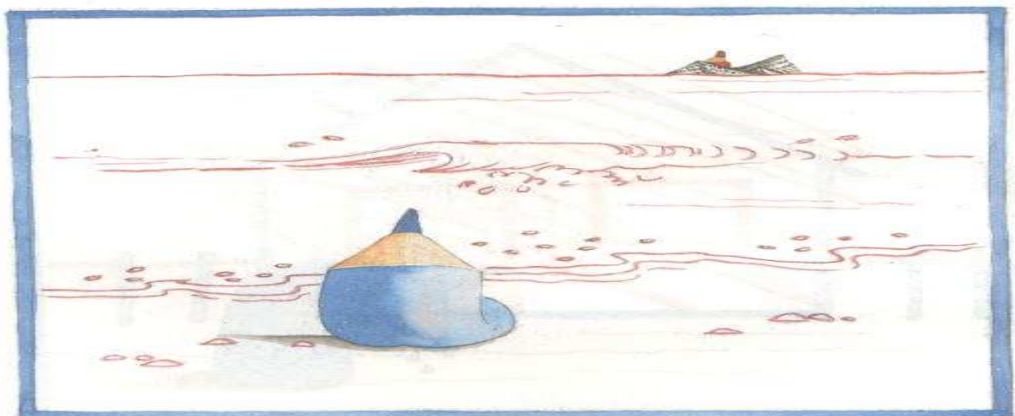


Vê-se ser o contrário da página 8, onde há uma profusão de ornamentações, detalhes que enriquecem o visual.

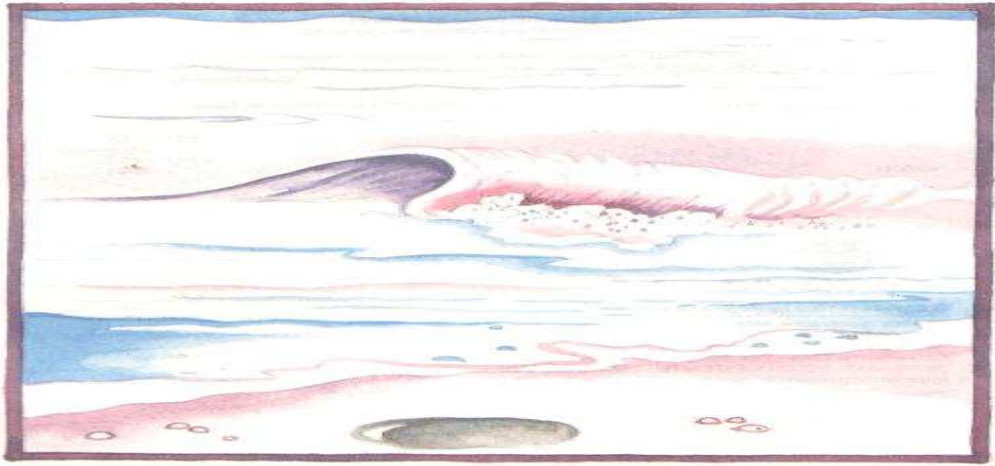


7ª) Minimização / Exagero

São técnicas parecidas com economia e profusão, ainda que em contexto diferente. A minimização está presente na página 22: a partir de elementos mínimos procura-se obter do observador a máxima resposta.

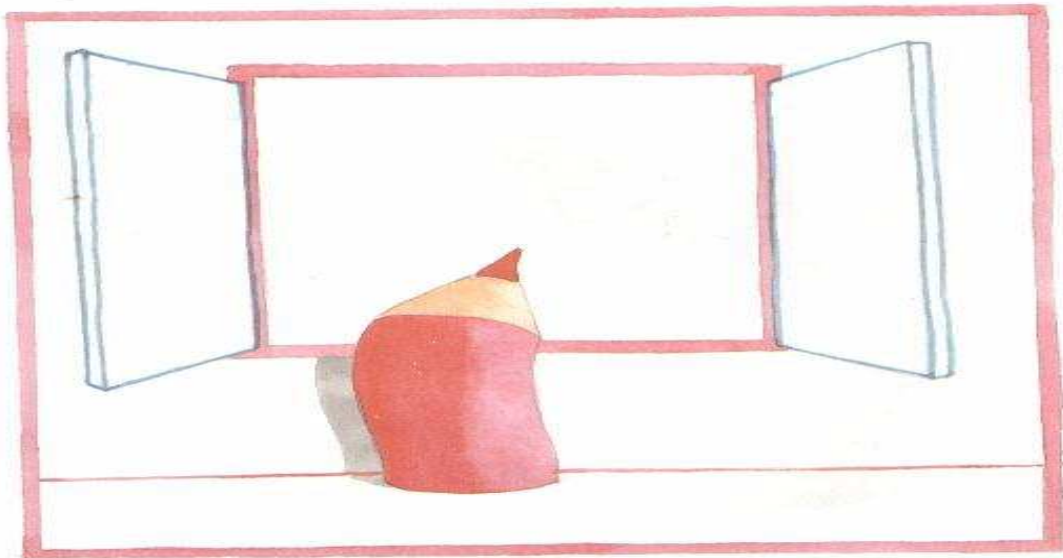


Podemos ter como polaridade visual a página 23, onde o exagero contido é profundo e extravagante. A “verdade” aí expressa é ampliada pela autora, que manipula os pormenores.

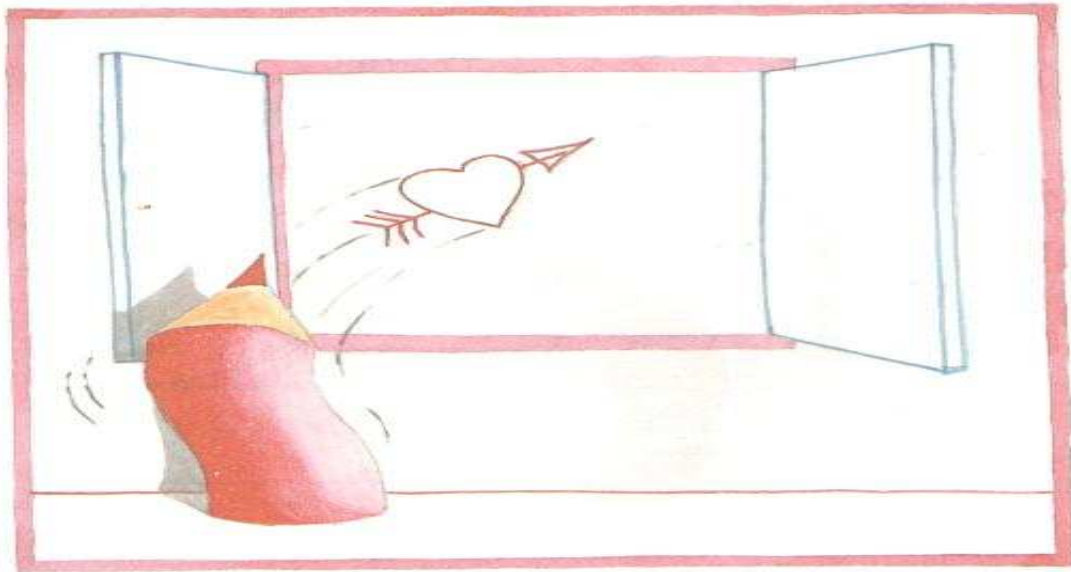


8ª) Previsibilidade / Espontaneidade

Observamos na página 18 a técnica visual da previsibilidade. Somos capazes de prever de antemão como vai ser toda a mensagem visual e fazê-lo com base num mínimo de informação.

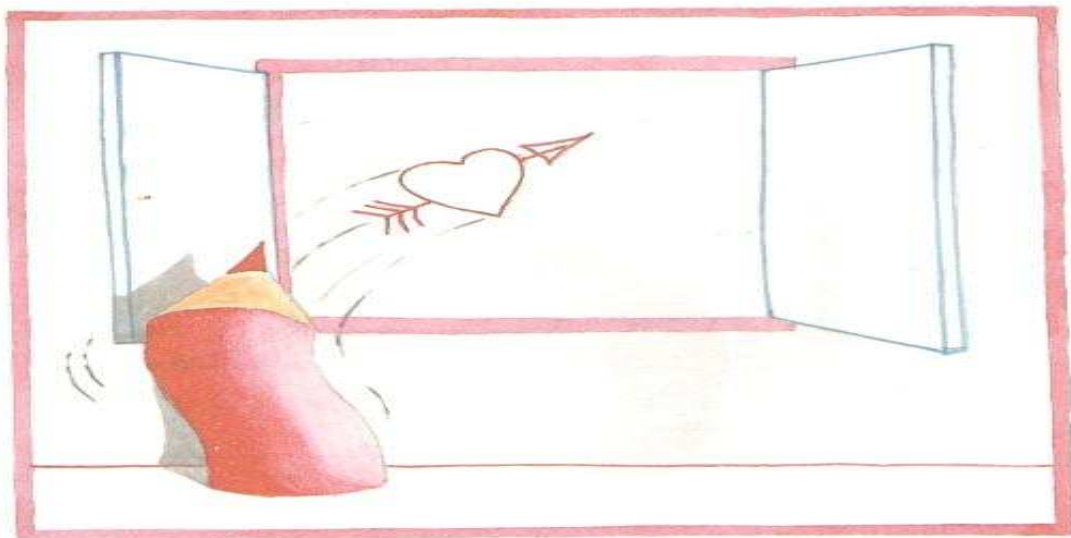


Por outro lado, a espontaneidade, na página 17, é saturada de emoção, impulsiva e livre.

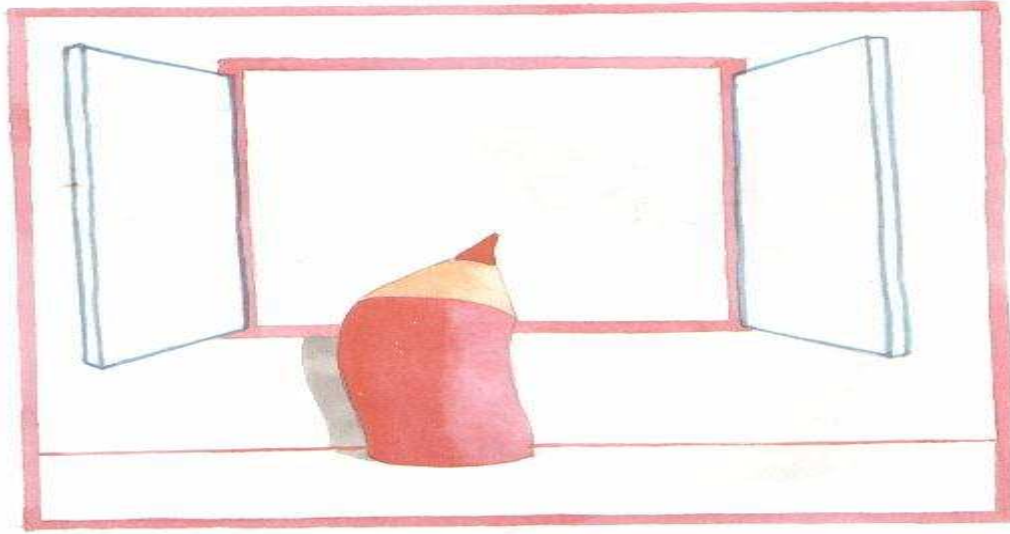


9ª) Atividade / Estase

A técnica da atividade na página 17 reflete o movimento através da representação ou da sugestão: o amor sai do corpo do lápis vermelho.

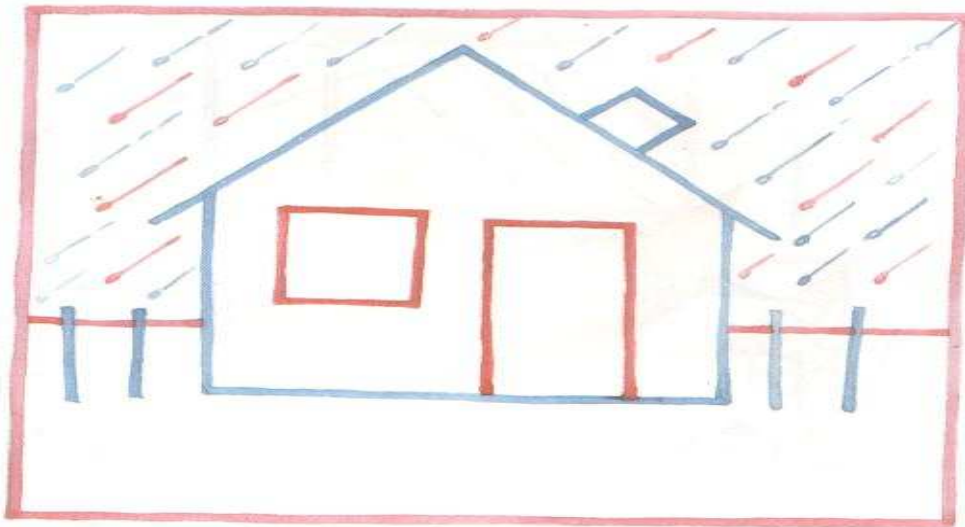


Já na representação estática – podemos isso constatar na página 18 –, apresenta a personagem em repouso e tranqüilidade.



10ª) Sutileza / Ousadia

Notamos na página 7 a técnica da sutileza sugerindo uma abordagem visual delicada e de extremo requinte.



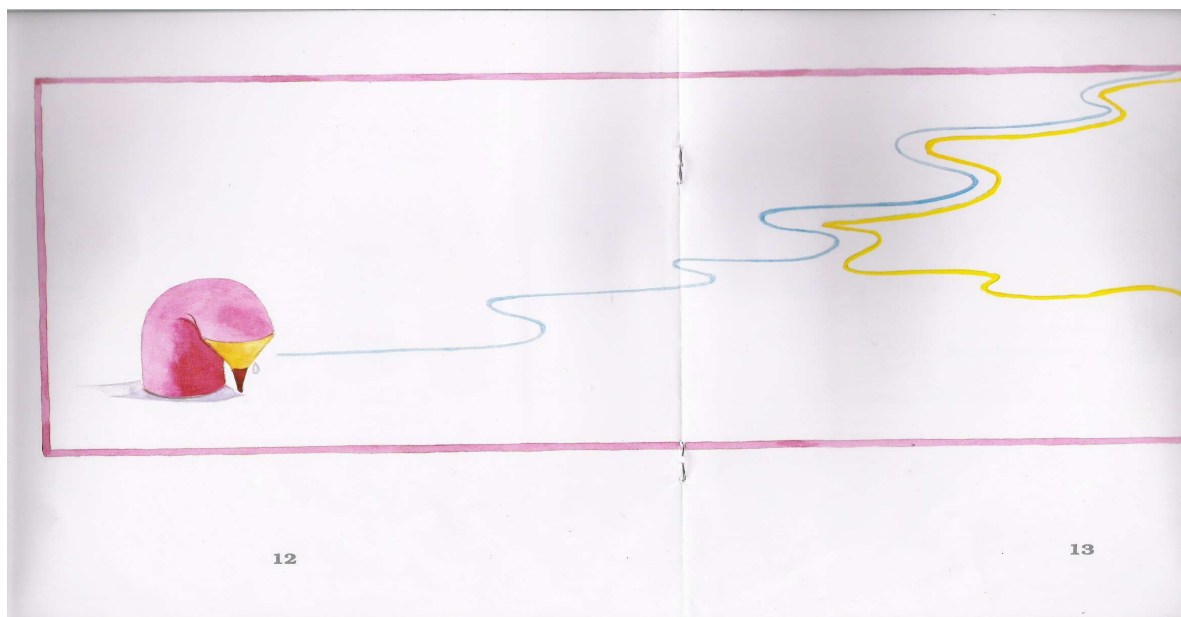
Na página 8, temos exemplo da técnica da ousadia, já que tem muita visibilidade e é óbvia.



11ª) Neutralidade / Ênfase

Na página 13, podemos observar o exemplo da técnica da neutralidade, que é pouco provocadora.

Como polaridade, temos na página 12 a técnica da ênfase, em que se destaca apenas uma coisa: o lápis vermelho chorando, contra um fundo em que predomina a uniformidade.

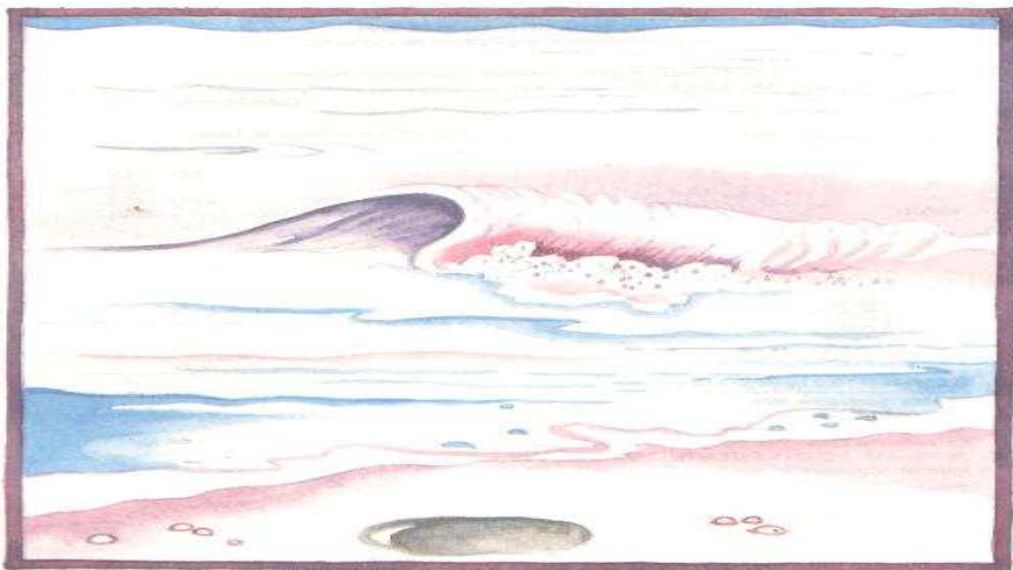


12ª) Transparência / Opacidade

Um bom exemplo de transparência está na página 11 do livro *História de Amor*. São detalhes visuais através dos quais se pode ver com clareza.

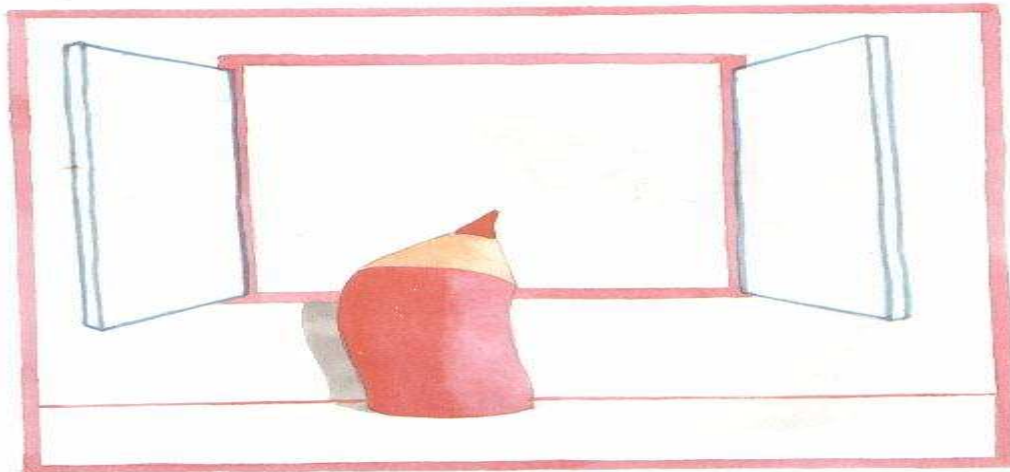


Por outro lado, temos na página 23 exemplo de opacidade. Há bloqueio total, há ocultação dos elementos que são visualmente substituídos.



13ª) Estabilidade / Variação

A técnica da estabilidade pode ser observada na página 18: a composição é uniforme e coerente, expressa uma compatibilidade visual.



Mas, na página 9, a técnica da variação oferece diversidade e sortimento.

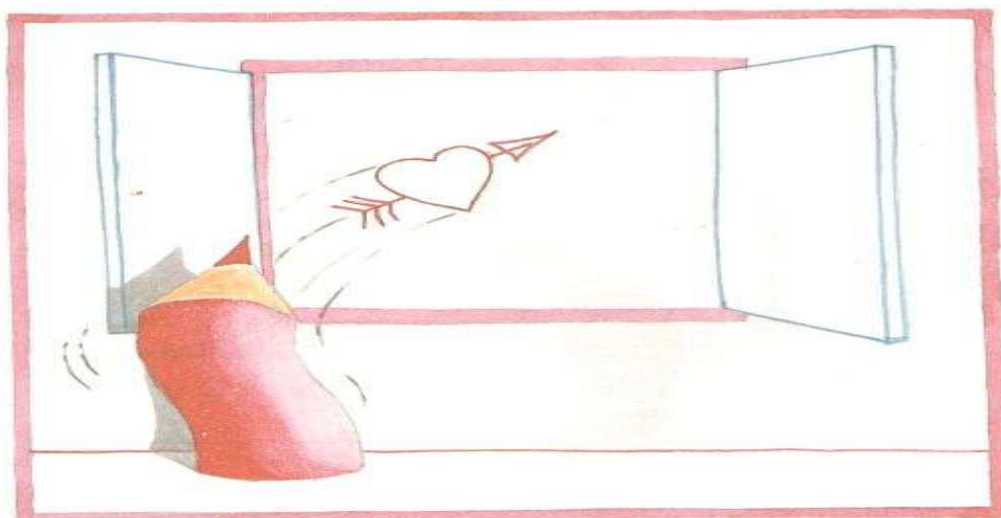


14ª) Exatidão / Distorção

Na página 10, observamos a exatidão do que realmente vemos. Reproduzem-se as mesmas pistas visuais que o olho transmite ao cérebro.



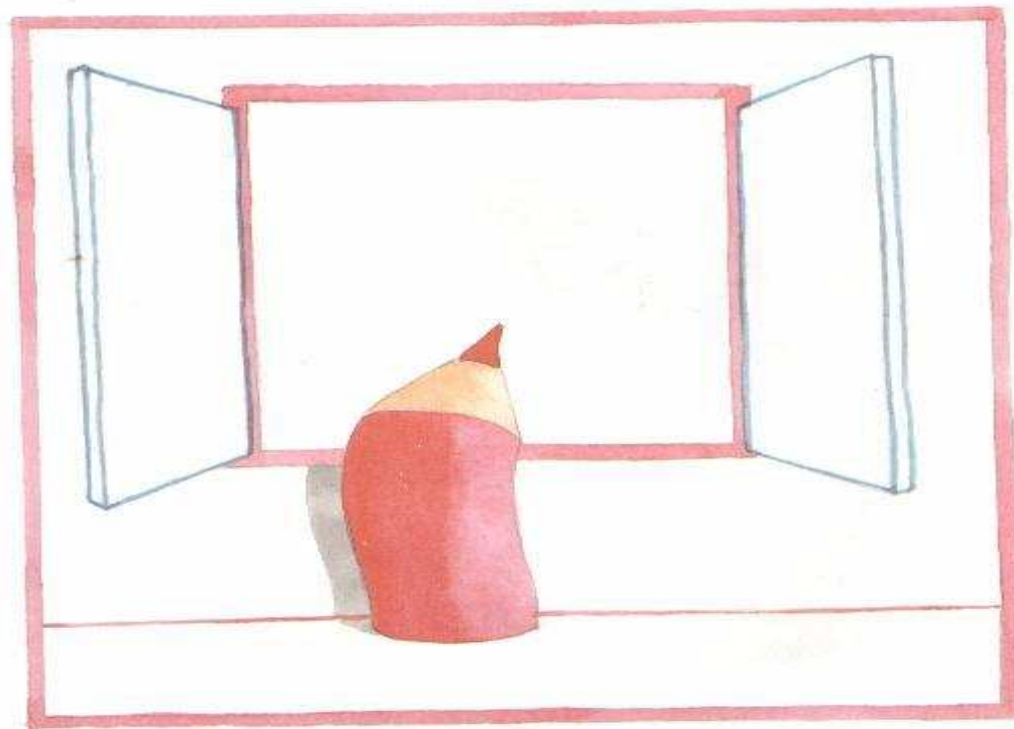
Na página 17, um pouco de distorção adultera o realismo, controla seus efeitos através do desvio da forma regular. O objetivo desta página é alcançado com essa técnica: o amor indo-se.



15ª) Planura / Profundidade

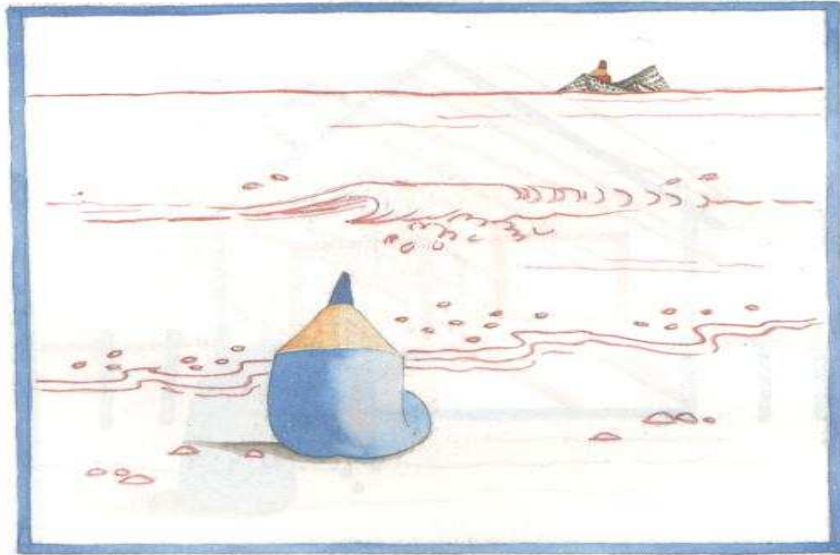
Na página 18, podemos observar essas duas técnicas que

são basicamente regidas pelo uso ou pela ausência de perspectiva, e são intensificadas pela reprodução da informação ambiental através da imitação dos efeitos de luz e sombra característicos do claro-escuro, com o objetivo de sugerir ou de eliminar a aparência natural de dimensão. (DONDIS,2003:155)

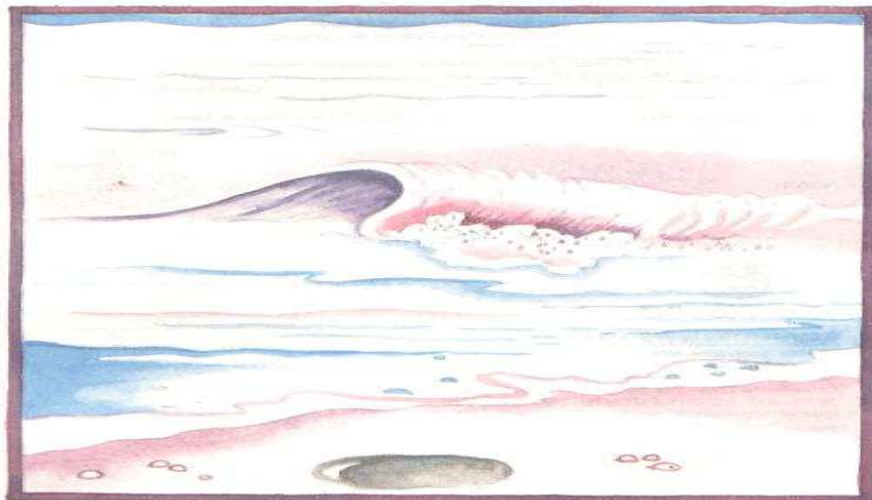


16ª) Singularidade / Justaposição

Podemos observar na página 22 a técnica da singularidade, que transmite ênfase específica, tema isolado e independente.

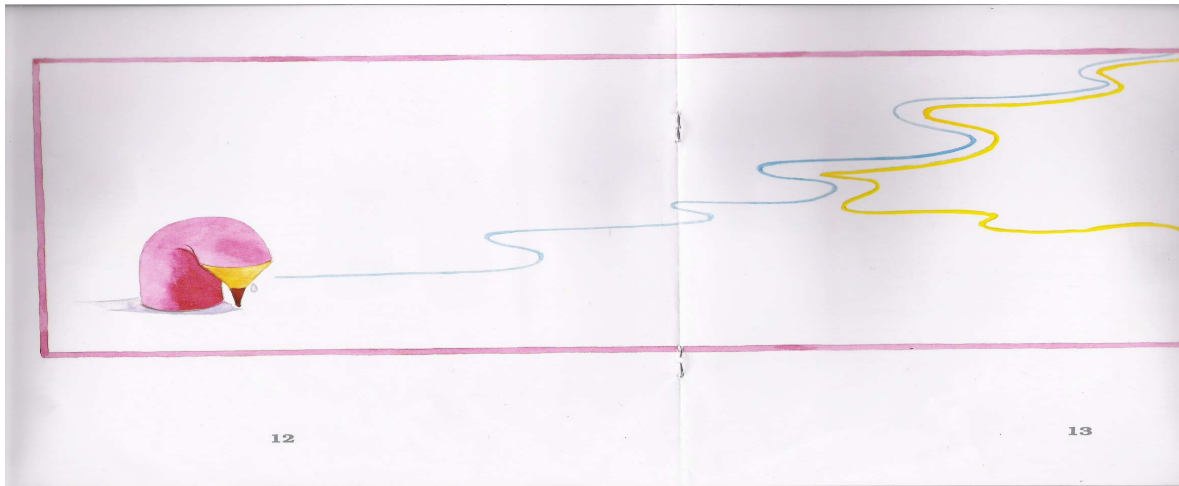


Na página ao lado, a 23, observamos um exemplo de justaposição. Há a interação de estímulos visuais, sugestões lado a lado e que ativa a comparação das relações entre essas duas páginas.

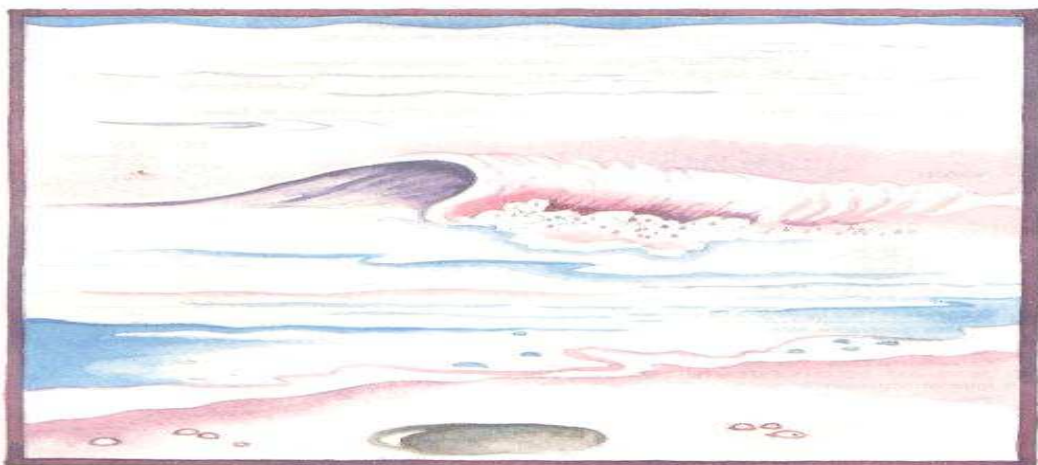


17ª) Seqüencialidade / Acaso

A técnica onde se usa ordenação seqüencial pode ser observada em todo o *corpus*, mas aqui, como exemplo nas páginas 12 e 13. Elas demonstram ordem lógica, segundo padrão rítmico.

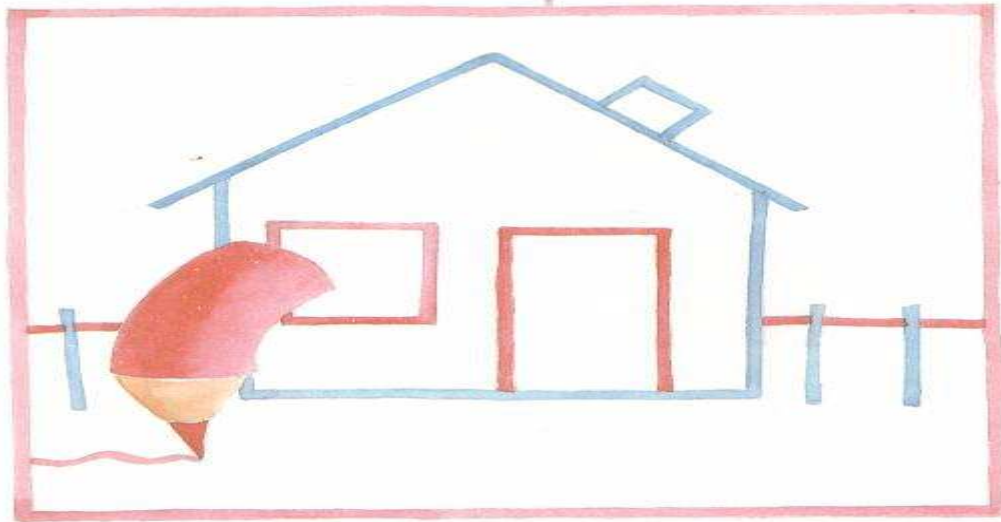


Podemos exemplificar a técnica casual com a página 23, onde encontramos desorganização visual intencional.

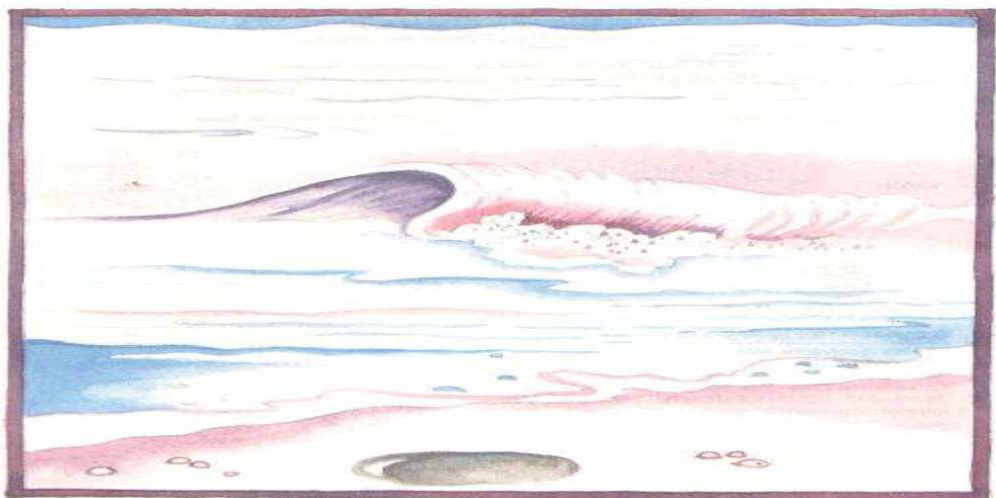


18ª) Agudeza / Difusão

Encontramos a técnica da agudez na página 15, fator que, ligado à clareza do estado físico e da expressão, torna a página fácil de ser interpretada.

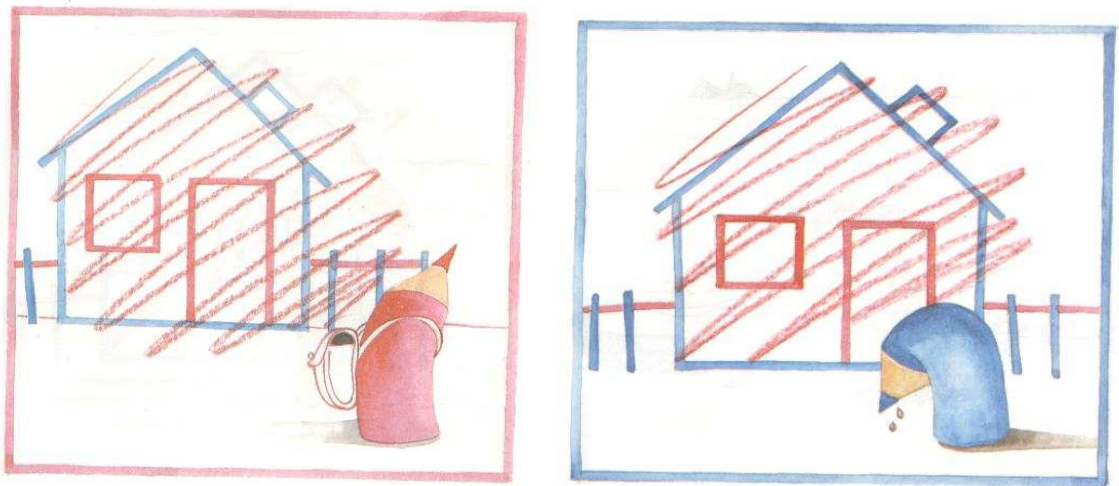


A difusão na página 23 preocupa-se menos com a clareza e mais com a criação de atmosfera de sentimento e calor.

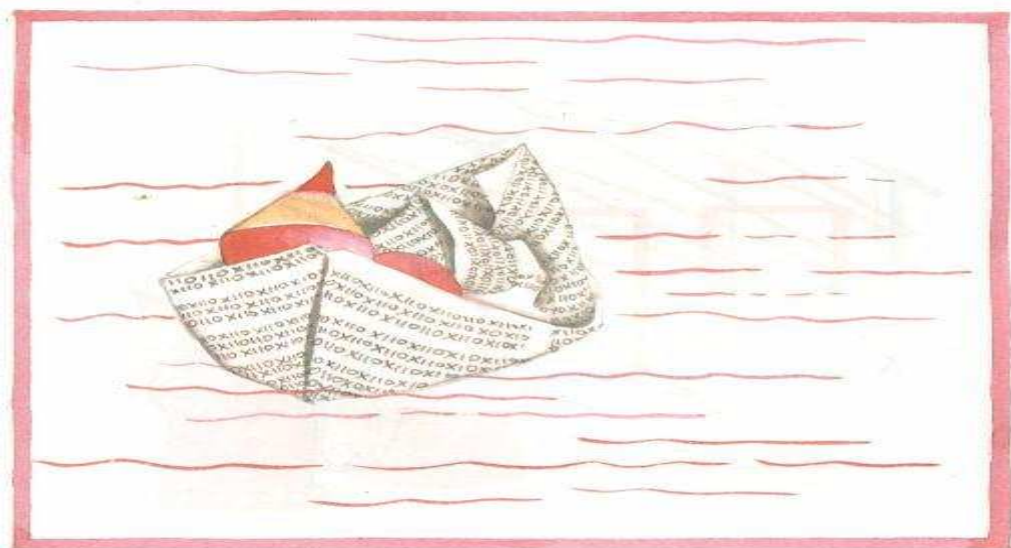


19ª) Repetição / Episodicidade

Nas páginas 19 e 21, temos a técnica da repetição, que possui a força coesiva, a qual mantém unida uma composição de elementos desiguais: a casa rabiscada pelo lápis vermelho se repete nestas páginas. Na 19, o lápis vermelho parte e, na 21, o lápis azul chega e encontra tudo acabado.



A técnica episódica observa-se na página 20: aponta uma conexão frágil de elementos visuais. “É uma técnica que reforça a qualidade individual das partes do todo, sem abandonar por completo o significado maior” (DONDIS,2003:159) O lápis vermelho dentro de um barco de papel e na água tem todo um significado: a sua destruição.



9. QUESTÃO DE ESTILO

Para construir, compor e pré-planejar qualquer material visual o autor/leitor devem ter conhecimento de princípios sob fatores e forças.

A classificação dos diferentes níveis de input ou output visuais indica o caminho para a definição inteligente da tarefa e de seu propósito subjacente. As técnicas são os capacitadores, as opções para uma tomada de decisão que controle os resultados. (DONDIS, 2003:161)

Então, o estilo é a síntese visual de elementos, técnicas, sintaxe, inspiração, expressão e finalidade básica; uma categoria ou classe de expressão visual modelada pela plenitude de um ambiente social, físico, político e psicológico. Os sujeitos de pesquisa, Lucas e Andreza, demonstraram um pouco do estilo de cada um ao tecerem o texto olhando o livro *História de Amor*. Assim também se deu com a autora, Regina Coeli Rennó. Ao construir o seu livro, suas percepções formadas por crenças, religião e filosofia exerceram controle na produção.

As classes dominantes e as que são dominadas, ou seja, os fatores de ordem política e econômica, atuam em conjunto para influenciar a percepção e dar forma à expressão. Juntos, a política, a economia, o meio ambiente e os padrões sociais criam uma psique coletiva. Essas mesmas forças, que se desenvolvem em linguagens individuais no plano verbal, combinam-se no modo visual para criar um estilo comum de expressão. (DONDIS, 2003:166)

O estilo primitivismo, segundo DONDIS, é uma das cinco grandes categorias do estilo visual e tem como características específicas: o realismo e a simplicidade; uma linguagem que todos são capazes de entender e falar. Esse estilo – com sua simplicidade, representação plana, cores primárias; com a manipulação da criação de personagens em forma de lápis (distorção) em situações comuns – compõe o objetivo da criação do livro *História de Amor*, de Regina Coeli Rennó. E devido a todo esse somatório de técnicas, a autora coloca em curto-circuito as informações mais importantes, levando-as diretamente à percepção do leitor: a pureza desse estilo.

O expressionismo está ligado ao estilo primitivo; no entanto, com evidente diferença: a intenção. Este estilo usa o exagero com o propósito de distorcer a realidade e procura evocar a máxima resposta emocional no observador.

No classicismo, a forma pura, o estilo clássico extrai sua inspiração de duas fontes distintas: amor à natureza e a busca da verdade pura em sua filosofia e ciência.

O estilo ornamental enfatiza a atenuação dos ângulos agudos com técnicas visuais discursivas, que resultam em efeitos cálidos e elegantes. Ligado aos tempos modernos, na verdade é muito antigo. A funcionalidade está ligada à regra da utilidade e a considerações de ordem econômica; busca a beleza nas qualidades temáticas e expressivas.

Então, seja qual for a estrutura de uma categoria visual, a pessoa inexperiente e sem formação visual – como é o caso dos sujeitos da pesquisa – tem que ter um ponto de partida que funcione, que estabeleça relações com cada solução encontrada.

Segundo DONDIS (2003:186), “a compreensão visual é um meio natural que não precisa ser aprendido, mas apenas refinado através do alfabetismo visual”. A comunicação em *História de Amor* é simples, realista, direta e em todo momento busca um equilíbrio ideal a partir de evidências espontâneas. Porque a inteligência visual transmite informação a uma extraordinária velocidade e, se os dados estiverem claramente organizados e formulados, essa informação não só é mais fácil de absorver, como também de reter e utilizar referencialmente.

Através da expressão facial (riso, tensão) e da gesticulação corporal dos sujeitos de pesquisa (Andreza e Lucas), notamos as variações expressivas de significado universal que podem ultrapassar diferentes fronteiras. Notamos isso na satisfação visível no rosto de Andreza a cada vez que “desvendava” as imagens da página e tecia o seu texto. Por outro lado, notem-se a seriedade e concentração de Lucas durante todo o processo de leitura das imagens.

Cada página entendida por eles ampliava-lhes o campo da experimentação e da interpretação, causando em ambos um prazer visual.

Uma coisa é certa: o animal humano é um criador de imagens, e, seja como for que esse fato se manifeste, sejam quais forem os meios de

comunicação usados e as finalidades pretendidas, nunca deixará de sê-lo.” (DONDIS,2003:203)

A autora Regina Coeli Rennó, com o objetivo referencial de levar informação visual que signifique a expansão de mensagem verbal, reproduz em justaposição de imagens linda história de amor. E o olho se encarrega do restante.

Mas a técnica, a intuição artística ou o condicionamento cultural, isoladamente, não bastam. Para compreender os meios visuais e expressar idéias segundo uma terminologia visual, será preciso estudar os componentes da inteligência visual, os elementos básicos, as estruturas sintáticas, os mecanismos perceptivos, as técnicas, os estilos e os sistemas. Através de seu estudo, poderemos controlá-los, da mesma forma que o homem aprendeu a entender, a controlar e a usar a linguagem. Nesse momento, e só então, seremos visualmente alfabetizados. (DONDIS, 2003:225)

Os poderes inatos das pessoas, a capacidade de intuição e as preferências e gostos individuais realizam uma compreensão culta do alfabetismo visual. Esse conhecimento, consciente ou inconsciente, deverá ser automático, percebido e não forçado.

A consciência da substância visual é percebida através de todos os sentidos e não produz segmentos, totalidades que assimilamos diretamente e com grande velocidade. De acordo com DONDIS, “o processo leva ao conhecimento de como se dá a organização de uma imagem mental e a estruturação de uma composição, e de como isso funciona, uma vez tendo ocorrido”.

Segundo OSTROWER, em seu livro *Criatividade e processos de criação*, “o processo vivencial está diretamente ligado ao processo criativo” e, para aumentar a competência visual, educadores devem estar em alerta e precisam compreender que a expressão visual não é passatempo; devem dominar a linguagem visual como domina a linguagem verbal. É processo lento e caminho longo a ser percorrido dentro da educação, no entanto, todos devem abraçá-lo. Porque o alfabetismo significa participação, e transforma todos os que o alcançam em observadores menos passivos.

Então, como diz DONDIS (2003:231), “a inteligência visual aumenta o efeito da inteligência humana, amplia o espírito criativo. Não se trata apenas de uma necessidade, mas, felizmente, de uma promessa de enriquecimento humano para o futuro”.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *História de Amor*, de RENNÓ, é relatado apenas por desenhos numa seqüência bem detalhada, incluindo gestos, expressões faciais e corporais das personagens em forma de lápis conduzindo assim a recepção do leitor. Essa seqüência de imagens pode gerar milhares de sentidos, dependendo do nível de conhecimento do leitor.

A autora escolheu, recortou, moldou, selecionou o que é considerado significativo ou insignificante para seduzir o seu leitor. Procurou mostrar-nos, em seu livro, o mais nobre dos sentimentos da humanidade: o amor. Cenas sobre esse sentimento, historicamente registradas, permanecem transpostas de maneira fácil, comum e que faz parte de nosso dia-a-dia. Pois, desde sempre, o amor vem acompanhado de uma dosagem de ódio, inveja, decepção, ilusão e tristeza. Tudo isso é registrado há anos pela literatura, já através da escrita, já através da imagem.

Para sermos totalmente alfabetizados visualmente não de existir, em contrapartida, tempo, paciência e gosto. Até porque tal aprendizagem é processo moroso, mas muito compensador. Não há desenho sem estilo e ele também está submetido a uma moral da qual até um pequenino detalhe pretende conotar algo.

A autora de *História de Amor*, no desenhar a relação entre significados e significantes, passa por processos humanos de captação, seleção e transformação. No meio de tantas opções, devido à larga série de estilos individuais atrelados, faz uma escolha ao destinar a sua obra a um tal público e com tal material. Percebemos a sua sensibilidade apurada e sua percepção do universo infantil ao tomarmos ciência de sua obra. Pois essa ilustradora / autora demonstrou, em todo o momento, estar consciente de si mesma; ser uma exímia observadora do mundo ao seu redor, estar em contato com seu universo infantil e ser hábil na comunicação com as crianças.

A obra analisada tem como ingrediente central o signo. E este só existe quando há a relação de substituição entre elementos já conhecidos. O signo natural é igual a reflexo: pos-

sua representação direta, e o arbitrário tem sua representação atrelada a uma convenção. Assim, podemos entender melhor a Literatura Imagística, na qual a imaginação enseja a percepção e os deslocamentos das semelhanças. Tudo isso é o tecer, é o encadeamento dos conhecimentos, das noções e da própria imaginação em forma de narrativa oral desenvolvida pelo *corpus* da pesquisa.

Os alunos envolvidos no processo são duas crianças de 11 anos, Andreza e Lucas; estudam ambos na 5ª série de escola estadual e residem na zona rural de Ilicínea. Eles nunca tiveram acesso a museus de obras de arte ou contato com artistas plásticos. Então, usaram um critério próprio e individual para a produção textual oral. Basearam-se, fundamentalmente, no conhecimento, no repertório e na cultura do meio em que vivem.

O movimento dos olhos, as expressões faciais e corporais sobre a obra, usadas pelos sujeitos de pesquisa durante a gravação, mostram-nos a descoberta da construção espacial e das relações formais em elementos que se destacam e se reorganizam segundo a sua bagagem cultural, seu mundo real.

Lucas e Andreza mostraram capacidade de ordenar as imagens e obter prazer ao produzir a narrativa, ampliando o imaginário de cada qual. Notamo-lo, através do sorriso, da respiração profunda e do brilho no olhar (principalmente Andreza), ao final de cada página observada e interditada oralmente. Momentos de ansiedade, tensão, concentração e seriedade também são analisados como sensações acionadas por eles para melhor compreensão dos detalhes.

Analisando as transcrições das gravações, nota-se como o texto de Lucas foi mais amplo de significado. Ele folheou o livro antes da gravação, teve tempo para projetar e concluir as suas hipóteses relacionadas ou não às fantasias, ao cotidiano, às lembranças de um espaço e tempo emocionais.

Por outro lado, Andreza nunca teve contato com a obra, mas mesmo assim mostrou ter potencial de criar significações, num jogo contínuo entre o real, o percebido e o imaginário. Mesmo ao ter demonstrado dificuldade frente à página 23 do livro, pois não a relacionou às páginas anteriores.

O estilo de cada um se envolve no estilo da autora, que compõe e manipula a criação de suas personagens em forma de lápis (distorção) em situações comuns. O objetivo da autora é alcançado devido a todo esse somatório de técnicas visuais aplicadas em sua obra: produz circuito curto nas informações mais importantes, levando-as diretamente à percepção do leitor.

Concluimos, então, dentro da perspectiva de Dondis, que os sujeitos de pesquisa que teceram o texto oral, baseando-se na obra *História de Amor*, de Regina Coeli Rennó, não eram de forma total alfabetizados visualmente. Essa educação se faz necessária para que a mensagem seja clara para desenvolvimento melhor da mente. Os dois alunos não possuem o total controle exercido pelas técnicas da alfabetização visual; necessitam, portanto, de um processo de capacitação para se fazer refinados.

Educadores devem dominar a linguagem visual como dominam a verbal e precisam compreender que a expressão visual não é um mero passatempo. É uma promessa de enriquecimento humano para o futuro. Porque o modo como cada um vê o outro confirma a visão que cada um possui de si próprio.

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

WALTY, Ivete Lara Camargos e CURY, Maria Zilda Ferreira. Imagens na educação. *Arte, Imprensa e Educação. Revista: Presença Pedagógica*. Belo Horizonte: Dimensão, v. 4, n. 19, p. 15 a 21, jan./fev.1998.

BAJGIELMAN, Selma. *Palavra e imagem: um casamento nem sempre feliz*. (Dissertação de Mestrado). Três Corações: UNINCOR, 2005.

BARBOSA, Ana Mãe. *Arte-educação no Brasil, leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BENJAMIN, Walter. *Visão do livro infantil*. In: *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRILL, Alice. *Da arte da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAVALCANTI, Z. *Livros etc*. Brasília: MEC, 1996.

CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1990.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001.

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. São Paulo: Scipione, 2004.

DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ UFRJ, 2004.

MOTA, Flávio. *Textos informes*. São Paulo: FAUUSP, 1973.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*. In. NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Obtida via Internet

SOUZA, Tânia C. Clemente de. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. Ciberlegenda, n.1, 1998. Disponível em: www.uff.br/mestcii/tania1.htm. Acesso em 23 fev. 2006.

MARTNELLI, Pedro. *Leitura Crítica da Amazônia, o povo das águas*. Studium 23. Campinas. Disponível em: www.studium.iar.unicamp.br. Acesso em 23 fev. 2006.

LAGO, Ângela. *Curso “O livro de imagem”*. Ciber – Espacinho. III Congresso da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Disponível em:

www.angela-lago.com.br/aulaImag.html. Acesso em 23 fev. 2006.