

## 2

### A Luz e a Sombra da Iluminura

#### 2.1

##### A Iluminura

*(...) luzes materiais, ícones de outra Luz sublime.*  
(Pseudo-Dionísio Areopagita – *A Origem Divina das Imagens*)

*(...) era legível por detrás daquela janela estriada de luz, como debaixo da capa de um desses preciosos manuscritos, iluminada a ouro, e a cuja riqueza artística não pode ficar indiferente o sábio que os consulta.*  
(Marcel Proust – *No caminho de Swann*)

Os manuscritos iluminados representam soluções gráficas para a Escritura cristã. Essas experiências só se consolidaram no final da chamada "era das trevas medievais", ou seja, num momento em que os dogmas cristãos que regulamentavam a relação entre imagem e texto estavam sendo definidos.

Os mais antigos textos sagrados da tradição judaico-cristã, como os encontrados nas cavernas de Qumran, no Mar Morto, não eram iluminados. Entendemos que esses exemplares das Escrituras ainda estão graficamente atrelados à tradição da Escritura judaica e, portanto, só na Idade Média surgiria uma solução gráfica especificamente cristã denominada iluminura.

Para que prossigamos nossa análise precisamos nos debruçar, antes de tudo, sobre o tratamento acadêmico que o termo iluminura tem recebido.

Os primeiros estudos acadêmicos sobre a iluminura datam do início do século XX e, ao que tudo indica, o grande impulso foi dado por Émile Male.<sup>71</sup> Hoje já possuímos vasta bibliografia que pouco a pouco se vai libertando de um recalque inicial segundo o qual se pensava em estudar os manuscritos medievais por meio de duas abordagens distintas, uma analisando imagens, outra, a parte

---

<sup>71</sup>Desde o resgate neogótico, no século XIX, o interesse por esses estudos tem crescido. Não podemos nos esquecer de que William Morris era um colecionador de livros medievais iluminados e que chegou a publicar textos sobre esse assunto. MORRIS, William. Some thoughts on the ornamented manuscripts of Middle Ages. Some notes on illuminated books of the Middle Ages. Ambos em: *The Ideal Book*. Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 1-6 e 7-14, respectivamente.

escrita: “textos e imagens nem sempre conheceram uma evolução paralela; convém estudá-los em separado”.<sup>72</sup> Essa postura negligenciava a máxima cristã medieval *pictura quasi scriptura*, que nos parece fundamental para entender o sentido desses livros.

Devemos tomar cuidado com a noção de iluminura a respeito da qual Christopher de Hamel<sup>73</sup> diz que o “termo estrito” significaria uma decoração que inclui ouro e prata. O próprio Hamel, ao escrever seu livro, viola sua própria definição, que reduz tudo à mera aplicação técnica de materiais sobre uma página. Se essa definição fosse rigorosamente aplicada, não só banalizaria o conceito, como também teríamos de eliminar toda a produção das ilhas britânicas entre o século VII e IX, ou seja, estaríamos eliminando um grupo fundamental na história da iluminura, como relata o próprio Hamel.

Emanuel Araújo<sup>74</sup> esboça uma definição mais detalhada, chegando mesmo à etimologia da palavra, que viria do latim *illuminare* que significa, entre outras coisas, esclarecer, adornar, realçar, enriquecer, destacar, revelar e mostrar. Por sua vez, *illuminatio* seria a ação de esclarecer, e *illuminator*, o que esclarece. Esse autor nos lembra, também, que os termos miniatura e rubrica podem ser usados como sinônimos de iluminura,<sup>75</sup> mas o significado etimológico a que remetem é bem distinto, pois tanto rubrica quanto miniatura derivam do uso da cor vermelha (ou encarnado). Além disso, Araújo afirma que o termo iluminura pode ser entendido em dois sentidos: um técnico e outro simbólico. No primeiro ele chega mesmo a fazer distinção entre a técnica da miniatura e da iluminura. No segundo, que mais nos interessa, evidencia que a produção de imagens nas iluminuras se fundamenta em simbolismo cristão extraído da interpretação das Escrituras, mesmo que algumas vezes associado à iconografia pagã. A iluminura cristã, desse

<sup>72</sup>BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.287.

<sup>73</sup>HAMEL, Christopher de. *A History of Illuminated Manuscripts*. Hong Kong: Phaidon, 1997, p.11.

<sup>74</sup>ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000, pp. 481-488.

<sup>75</sup>Muitos autores e especialistas diferenciam a rubrica da iluminura: a primeira diria respeito à produção de iniciais maiúsculas, e a segunda, à produção de imagens figurativas. Nesta tese pretendemos não fazer essa distinção, que gera separação entre o tratamento gráfico destinado à imagens figurativas e às letras. Sabemos que muitas vezes as tais rubricas eram executadas por mãos distintas daquelas que iluminavam as figuras, mas nossa reflexão justamente se interessa pelos exemplos em que essas funções se confundem.

modo, teria redefinido essas imagens retiradas da mitologia clássica em prol de uma interpretação alegórica integralmente dependente do texto sagrado.

Phillip Meggs em seu livro *A History of Graphic Design*,<sup>76</sup> que é referência mundial, dedica um capítulo aos manuscritos iluminados. Não chega, porém, a definir o termo iluminura e até mesmo o confunde com o conceito de ilustração. A definição do termo “ilustração” torna-se muito importante como contraponto à iluminura; não que sejam conceitos opostos, são similares e desfrutam de muitos pontos comuns, mas as sutis diferenças nos serão úteis para que possamos entender o modo como nós, ocidentais, lidamos com a oposição imagem/texto.

Gostaríamos, então, de construir uma conceituação precisa do termo iluminura que não fosse necessariamente indiferente à técnica, mas que a deixasse em segundo plano, pois desejamos privilegiar questões simbólicas. Para tanto lançaremos mão de algumas imagens, ou seja, de alguns casos específicos, para colocar em prática a metodologia de análise de Mitchell que já indicamos.

Não será possível esclarecer o significado do termo iluminura em um parágrafo, como a definição de um verbete, pois a metaimagem não pode ser substituída por uma frase explicativa. Será necessário que o leitor veja metaimagens de iluminuras para que possa entender nossa conceituação. Portanto, não se trata de uma resposta simples e direta, pois não iremos apenas nomear uma categoria de manuscritos; identificaremos um mecanismo que determina um modo específico de uso de texto e imagem. Só após entendermos como funciona esse mecanismo poderemos então afirmar: “o que funciona dessa maneira é o que entendemos por iluminura”.

---

<sup>76</sup> MEGGS, Philip. *A History of Graphic Design*. New York: John Wiley & Sons, inc. 1998, pp. 39-54.

### 2.1.1

#### O pictograma-ideograma e a ilustração

Primeiramente precisamos salientar que todas as imagens que apresentaremos mostram não só algum tipo de escrita, mas também a página serve de suporte a essa escrita, pois entendemos que a noção de iluminura está associada a artefatos que participam da tradição bidimensional do fólio de pergaminho ou papel. Portanto, a iluminura estará sempre atrelada à noção de página, seja de livro, de jornal, de cartaz ou de um monitor de computador.

Antes de nos voltarmos para textos alfabéticos gostaríamos de investigar um pouco outra modalidade de escrita que possui simultaneamente as características dos pictogramas e dos ideogramas – uma escrita para qual a divisão entre as categorias imagem e texto é indistinta.

O conceito de pictograma, isoladamente, diz respeito a uma imagem figurativa que pode representar um mero fonema, como ocorre com muitos hieróglifos egípcios. Já o termo ideograma, por sua vez, pode referir-se a uma imagem gráfica abstrata sem nenhuma relação figurativa com a idéia que representa. O conceito que desejamos analisar reúne as duas características; é uma imagem figurativa que tem sentido semelhante ao de uma palavra e não de um fonema. O pictograma-ideograma seria, por exemplo, uma figura sinuosa cujo sentido é semelhante ao da expressão "rio Nilo" ou uma figura humana de formas estilizadas presa numa porta cujo sentido se assemelha ao da expressão "banheiro masculino".

Começamos a aplicar a iconologia do texto por meio de duas imagens: a primeira retirada de um Livro dos Mortos da 19<sup>a</sup> dinastia (Figura 2-1-1) e a outra retirada do códice *Vergilius Vaticanus* criado por volta do ano 400 A.D. em Roma (Figura 2-1-2). De acordo com nossa definição, nenhum desses dois exemplos constitui uma iluminura, mas ambas possuem certas características indispensáveis a nossa conceituação.

Mais de mil anos separam as duas experiências, e, mesmo assim, podemos identificar similaridades entre elas, pois tanto o rolo de papiro egípcio quanto a página romana possuem divisão entre o que podemos chamar de área de texto e de

área de ilustração, ainda que no papiro egípcio essa divisão seja mais imprecisa. Isso se dá porque os deuses estáticos pintados no Livro dos Mortos (nossos pictogramas-ideogramas) guardam mais semelhança icônica com os hieróglifos do que a cena da *Eneida* (Figura 2-1-2) guarda com as letras alfabéticas Rústicas. Na ilustração romana – em que a rainha Dido, de Cartago, está prestes a executar um sacrifício –, as diferentes posições dos personagens, o volume das roupas e o ambiente naturalista com aparente profundidade criam um enorme abismo entre o lugar da imagem e o lugar do texto. Esse naturalismo desenvolveu-se em códices romanos pagãos, entre os séculos IV e VII, e é, provavelmente, um prolongamento da tradição clássica ilusionista que “será sacrificada durante a Idade Média em favor de um idioma mais estilizado”.<sup>77</sup>

Certamente as formas abstratas que constroem as letras do alfabeto contribuem para que o texto romano seja muito menos percebido como imagem do que os hieróglifos figurativos. Aparentemente, a tradição clássica, e quem sabe seu racionalismo, determinou dentro do livro uma precisa distinção entre o espaço do texto e da imagem.

A egiptologia nos ensina que no Egito Antigo havia três categorias de escrita: a hieroglífica, a hierática e a demótica, sendo a primeira a mais pictográfica, e a última, a mais abstrata; por conseguinte, a primeira seria voltada para o sagrado, e a última para o cotidiano. A hierática seria um nível intermediário. Podemos especular, no entanto, que a denominação dessas categorias é de origem grega e que, talvez por esse motivo, não tenha sido criada outra categoria para denominar os deuses pintados no Livro dos Mortos (que estamos categorizando como pictogramas-ideogramas). De acordo com as categorias gregas, o Anúbis pintado no papiro deve ser entendido como uma ilustração e não como outro modo de escrita. Essas nomenclaturas gregas estabelecem uma separação convencional que induz à cisão entre a natureza dos hieróglifos e a pintura do deus Anúbis. Mesmo sem possuímos elementos para afirmar com certeza, podemos supor que talvez os egípcios antigos entendessem isso que vemos como ilustrações como outra categoria de escrita. Porém, para o

---

<sup>77</sup>WALTHER, Ingo. *Códices Illustres: the world's most famous manuscripts*. London: Taschen, 2001, p.32.

olhar grego, acostumado a discernir a escrita alfabética da ilustração, foi mais adequado não criar outra categoria de texto acima dos hieróglifos, pois figuras tão elaboradas, frente à cultura grega, se enquadravam mais na categoria de ilustração do que na de escrita.

A página romana do *Vergilius Vaticanus* constitui um exemplo do que chamaremos de **ilustração clássica pagã** associada a uma escrita alfabética clássica, em que tanto a imagem quanto o texto são partes legítimas das páginas do códice. Desejamos ressaltar que não existe, na cultura greco-romana, nenhuma norma que institua o livro como lugar exclusivo da escrita e, portanto, a ilustração se encontra ali despreocupadamente, sem maiores questionamentos éticos. Porém, apesar de não existir, entre imagem e texto, antagonismo mítico que reprima a presença de figuras no livro, existe, como já dissemos, tanto plástica, como simbolicamente, uma precisa separação entre os espaços destinados a uma e outro, ou seja, existe uma clara distinção entre o que é imagem e o que é texto. Com isso, sugerimos, em contrapartida, a possibilidade de que, para os egípcios, não houvesse separação tão abrupta. A tradição clássica separa rigorosamente texto e imagem; no entanto, não estabelece que um seja o “negativo” da outra. Afinal, coisas diferentes não precisam ser necessariamente opostas. Essa oposição viria a ser inserida pelo mito judaico-cristão.

No papiro egípcio poderíamos dizer que existe uma separação mais tênue, pois os espaços reservados ao que hoje identificamos como texto e ilustração se interpenetram. Sabemos, no entanto, que a partir da 21<sup>a</sup> dinastia a escrita, encontrada em exemplares de Livro dos Mortos, foi substituída por uma forma mais simplificada, o hierático, e que, na era romana, se radicalizou por meio do uso da escrita demótica.<sup>78</sup> Portanto, parece que o pequeno afastamento pictórico que havia entre aquilo que identificamos como texto e ilustração, no Egito Antigo, foi-se aproximando gradativamente da postura clássica pagã. Aparentemente e por algum motivo, o racionalismo ou o ilusionismo naturalista da civilização clássica levou à distinção precisa entre espaço do texto e espaço da ilustração. Duas convenções similares e que praticamente coexistiam passam a criar limites

---

<sup>78</sup>ARAÚJO, Emanuel. *Op.cit* .pp. 480-481.

precisos e parecem estar prontas para disputar o espaço que antes compartilhavam. Primas em primeiro grau, a ilustração e a escrita passariam a se nutrir de simbolismos tão antagônicos, que lhes permitiriam associar-se ao visível e ao invisível, respectivamente, ou à ilusão e à verdade, ou ao frívolo e ao profundo.

### 2.1.2

#### **O dogma do livro como lugar exclusivo da escrita**

Tomemos, então, um novo exemplo, um rolo da Torah<sup>79</sup> (Figura 2-1-3), a Sagrada Escritura hebraica e origem de parte do Antigo Testamento dos cristãos. Podemos perceber que a mancha gráfica é a única imagem e, provavelmente, deve ser ignorada como tal, ou seja, nada ali deve remeter ao material e, por conseguinte, ao visível. Regis Debray nos lembra que mesmo os mais remotos textos do Antigo Testamento só surgem após a invenção do alfabeto, que iria servir de instrumento de invisibilidade para a escrita hebraica.<sup>80</sup> Um Deus sem nome e sem imagem precisou alojar-se na escrita para garantir seu reconhecimento, pois a escrita tornou-se a presença de Deus num estado ao mesmo tempo sensível e não sensível. Para os povos politeístas que circundavam os hebreus era a figura que era sagrada. O grafismo abstrato resultante da simplificação dos traços devido à necessidade de rapidez, encontrado tanto na escrita demótica quanto na alfabética, nada tinha de sagrado, pelo contrário, era utilitário. Os hebreus subvertem essa regra.<sup>81</sup>

Debray aponta, também, que foi por meio do alfabeto quase incorpóreo que a escrita se pôde dissolver na fala, gerando assim o fonocentrismo. Para

<sup>79</sup>O termo Torah pode ser usado para designar toda a Escritura hebraica ou somente os primeiros livros contendo as leis de Deus.

<sup>80</sup>DEBRAY, Regis. *Deus, um itinerário*. São Paulo: Companhia. Das Letras, 2005, pp. 94-97.

<sup>81</sup>Ultrapassa o recorte desta tese estudar particularidades da tradição exclusivamente hebraica referente à noção de livro. Tal análise fugiria a nosso intuito já que essa tradição possui um percurso medieval independente da iluminura cristã. Sabemos, inclusive, que durante o século III A.D. houve um relaxamento da proibição de imagens entre os judeus e que durante a Idade Média foram produzidos manuscritos contendo cenas figurativas. Essas particularidades dos manuscritos hebraicos fogem a nossos interesses de pesquisa, pois pretendemos restringi-la à solução cristã que se instituiu como hegemônica no Ocidente. Nosso intuito é que a partir de noções hebraicas possamos entender os desdobramentos cristãos.

judeus e cristãos escrever equivale a dizer, ambas as atividades quase etéreas. Devemos, então, estar atentos, pois a Escritura (na tradição hebraica) não é subalterna da fala: a escrita é enaltecida pelo mito judaico, mas, apesar desse enaltecimento, não existe qualquer valorização de seu caráter gráfico; pelo contrário, torna-se tão transparente quanto a fala à qual se equivale.

Existe, porém, uma outra questão associada à escrita: o suporte. O códice cristão herdou características dos rolos de papiro hebraicos. As religiões do livro, hebraica e cristã, possuem arquétipos de livro distintos: a Escritura judaica no rolo de papiro e a Escritura cristã no códice. No entanto, a noção judaica de que o livro era o lugar exclusivo da escrita se desdobraria no cristianismo. O formato *codex*, porém, possui uma trajetória laica independente dessa inter-relação entre Escrituras sagradas. Um bom exemplo disso é o já citado *Vergilius Vaticanus* (Figura 2-1-2) – produzido durante um renascimento pagão ocorrido já nas primeiras eras do cristianismo – de solução gráfica aparentemente indiferente aos dogmas iconoclastas. Entretanto, com o avançar da Idade Média e o monopólio de produção de manuscritos assegurado pelos mosteiros, a Bíblia passaria a ser modelo para todos os livros. O livro no Ocidente cristão torna-se suporte exclusivo da escrita. A ilustração clássica pagã não seria mais permitida, mas, paradoxalmente, se manteriam as imagens figurativas. O uso dessa visibilidade, no entanto, iria ser controlado por uma suspeita inquiridora devido às afinidades dessas imagens com o conceito daquilo que o Antigo testamento apontou como idolatria.

Portanto, podemos afirmar que o cristianismo, herdeiro dos dogmas míticos da tradição hebraica, mas disseminado sobre a civilização clássica, teria que, de algum modo, constituir seu Livro Sagrado como lugar exclusivo da escrita e ao mesmo tempo conseguir não se deixar inferiorizar por uma tradição opulenta em imagens, tal como aqui exemplificada pela *Eneida* ilustrada no *Vergilius Vaticanus*.<sup>82</sup> Não sendo possível expulsar a imagem, a solução, talvez, tenha sido transformá-la em texto.

---

<sup>82</sup>Emanuel Araújo observa que a iconografia clássica pagã continuou se manifestando na Idade Média cristã e, portanto, em iluminuras. ARAÚJO, Emanuel. *Op. cit.* p. 484.

Queremos dizer que o livro cristão herdou do hebraico a necessidade de expulsar a imagem de seu interior, lá deixando apenas a escrita. O conceito de livro cristão, porém, não foi construído e consolidado dentro da cultura iconoclasta hebraica, mas sim em meio à cultura helenística e romana, por sua vez iconófila. Portanto, o livro cristão deveria buscar uma solução que conciliasse essas duas posturas contraditórias, sem gerar frustração nem por parte dos dogmas estéticos nem por parte dos dogmas religiosos. Desse modo, a grande novidade mítica cristã – a encarnação do Verbo, em que a noção de palavra se confunde com a noção de imagem – parece ter servido como solução, mesmo que repleta de contradições, para o impasse iconoclastia *versus* iconofilia.

### 2.1.3

#### **Contraponto entre a ilustração e a iluminura**

Se observarmos a Figura 2-1-4, contendo uma página do *Evangelho de Henrique de Lion*, iluminada no Sacro Império Romano por volta de 1185 A.D., perceberemos um grupo de figuras que narram duas cenas referentes à passagem bíblica dos Reis Magos. Essas cenas estão cercadas por uma moldura adornada com gregas e contendo quatro personagens em cada vértice e uma estrela que ultrapassa os limites dessa moldura. Fica claro que a figuração está sendo permitida dentro do livro sagrado cristão. De acordo com nossas observações anteriores, essas páginas deveriam ser um espaço reservado exclusivamente à escrita. No entanto, queremos demonstrar que essas imagens não representam um retorno à ilustração clássica, mesmo que essas figuras possuam muitas características herdadas da iconografia pagã, como a que exemplificamos por meio do códice *Vergilius Vaticanus* (Figura 2-1-2). O rigor simbólico encontrado no *Evangelho de Henrique de Lion* produz um tipo de imagem cuja função não é ilustrar passagens do texto. As figuras iluminadas exercem função didática com poder de acrescentar sentidos à Escritura. De certo modo, a “leitura” dessa imagem substitui a leitura das letras e pode até mesmo superá-la. Por exemplo, um teólogo poderia supor que a estrela de Belém ali representada num espaço fora da moldura, mas que a tangencia, demonstra que o astro celeste que guiou os

magos até o local do nascimento pode também ser entendido como a Luz Divina que transcende a nossa dimensão física, mas que, no momento do nascimento de Jesus, se teria manifestado como brilho sensível ao olho humano e, por isso, tangencia essa moldura, instrumento simbólico que separa as dimensões terrestre e celestial. Sem a expressão visual da Escritura, essa dedução totalmente dependente da imagem, seria inviável.

Didi-Huberman esclarece-nos que na Idade Média a Sagrada Escritura não era meramente para ser lida, do modo como hoje entendemos o verbo “ler”, pois o ato de ler, naquele tempo, era muito mais aberto à multiplicidade de sentidos do que estamos acostumados.<sup>83</sup> Podemos supor que esses sentidos ambíguos fossem produzidos pela inserção do ato de ver em meio à leitura.

Essas iluminuras parecem ser construídas por um método que os doutores da Igreja medieval estabeleceram para esclarecer o sentido, mesmo que tortuoso, para as palavras bíblicas. Umberto Eco<sup>84</sup> identificou-as como método didático alegórico utilizado na Idade Média cristã.<sup>85</sup> Segundo Eco, esse método revelava significados por meio de analogias em cadeia. Funcionava a partir de uma imagem associada a uma narrativa bíblica que remetia a outra imagem, análoga à primeira e que, por sua vez, estaria associada a outra narrativa bíblica. Desse modo o sentido de leitura ia sendo traçado mediante uma teia labiríntica de inter-relações que envolviam imagens e textos. Modo bem distinto da leitura linear e objetiva desenvolvida pelo racionalismo. Esse método didático alegórico, ao mesmo tempo em que esclarecia e aproximava o leitor da verdade contida nas Escrituras, demonstrava o meio pelo qual Deus havia nos capacitado a entender seus mistérios e verdades. Esse meio era um instrumento imperfeito, ou seja, a

<sup>83</sup>Didi-Huberman chama o ato de ler na Idade Média de exegese. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Edition de Minut. 1990, p.31. Northrop Frye acrescenta que "a hermenêutica começou pela exegese Bíblica." em que "grande parte da atenção se volta para trazer à tona os significados 'ocultos' que a justaposição (das palavras) provoca". FRYE, Northrop. *Código dos Códigos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 87.

<sup>84</sup>ECO, Umberto. Símbolo e Alegoria. In: *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1989.

<sup>85</sup>De acordo com Northrop Frye (FRYE, Northrop. *Op.cit*) o conteúdo das Escrituras ganha interpretação alegórica na Idade Média. Tanto o Antigo quanto o Novo Testamento teriam sido escritos numa era anterior, em que as associações simbólicas eram muito mais lineares. Podemos deduzir, portanto, que essa escrita com ênfase no visível, que denominamos iluminura, é uma postura gráfica que acompanha e impulsiona a maneira pela qual a Idade Média cristã passou a significar as Escrituras.

mesma alegoria que era tida como único caminho para o conhecimento – contido num mundo superior e invisível – era, também, o que nos lembrava de sua inadequação (plena) a esse mundo invisível das essências. A alegoria determinava um método de apreensão de conhecimento muito ambíguo e labiríntico, mas seria, para o mundo medieval cristão, a única maneira pela qual o homem poderia entender os mistérios da Palavra divina, pois as explicações diretas e claras – e, portanto, transparentes – seriam uma dádiva cognitiva que Deus nos teria recusado. De acordo com esses parâmetros, qualquer tentativa de produzir escrita clara e objetiva incorreria numa explicação enganosa.<sup>86</sup>

A alegoria será condenada na Modernidade, desde Lessing até Greenberg, justamente por esse caráter misto que teóricos puristas identificarão como uma monstruosidade quimérica na qual verbal e não verbal se contaminam mutuamente gerando enigmas que aproximam os sentidos do mundo invisível da dimensão humana sem, no entanto, explicá-los de modo objetivo.

A ilustração da *Eneida* (Figura 2-1-2), por sua vez, não acrescentaria nenhum conhecimento a algum especialista em Virgílio. Geraria apenas uma crítica subjetiva que teria como resultado a aprovação ou desaprovação do especialista. Portanto, ver as figuras no *Evangelho de Henrique de Lion* (Figura 2-1-4) pode equivaler a ler a palavra sagrada. Esse evangelho iluminado parece estar de acordo com o dogma judaico-cristão que determina a noção de livro como suporte exclusivo da escrita e não da imagem. Devemos entender que as figuras iluminadas são também parte da Escritura e não uma tentativa de tornar visivelmente verossímil uma passagem qualquer do texto bíblico por meio de semelhanças acidentais (como acontecia na ilustração naturalista pagã).

A iluminura seria, então, um espaço gráfico de indistinção entre imagem e texto. A ilustração, por sua vez, ocupa um espaço gráfico distinto do texto, mas, ao mesmo tempo, a ele subjugado. Enquanto a iluminura produz sentidos que ultrapassam e acrescentam à seqüencialidade alfabética, os sentidos acrescentados

---

<sup>86</sup>De acordo com Northrop Frye, na *Idade Média*: “quanto mais confiável for o indício, mais enganador ele será”, pois os significados mais relevantes da mensagem não eram os evidentes e sim os ocultos. FRYE, Northrop. *Op.cit.* p. 73.

pela ilustração não alteram os sentidos da leitura da obra escrita. A ilustração apenas gera uma pausa visível: a iluminura está inserida no processo de leitura.

A iluminura pode ser composta por figuras ou mesmo por letras. Pode ser uma imagem figurativa com função textual ou letras cuja aparência reafirme seu *status* de imagem.

A iluminura, ou por analogia ao Verbo encarnado – um Deus paradoxal que é verbo e imagem simultaneamente – ou para glorificar a Palavra divina ou simplesmente por uma questão didática, conseguiu fazer com que o texto encarnasse em imagem, num tipo de imagem que já não podia mais ser expulsa do Livro Sagrado, pois havia adquirido o poder de fazer a Escritura manifestar-se por meio dela. Segundo Northrop Frye, a Bíblia cristã teve menos dificuldade em lidar com as imagens oriundas de seu texto, pois o que estaria sendo visto seria a própria Palavra divina, já que a manifestação visível do Deus cristão coincidia com o Verbo.<sup>87</sup> No entanto, não podemos nos esquecer de que essa escrita visual foi legitimada por um argumento que, apesar de irrefutável, era paradoxal. O paradoxo se resume em atribuir à imagem o poder de salvação quando havia sido inicialmente definida como caminho para a perdição. A iluminura expunha que a imagem cristã era, ao mesmo tempo, o único caminho didático para se chegar à Verdade e, também, um rumo enganoso. A imagem cristã era um enigma que podia ser interpretado de modos opostos dependendo da cadeia de analogias que seriam estabelecidas.

#### 2.1.4

#### **O que distingue a iluminura do pictograma-ideograma**

Da maneira que definimos, pode parecer que o conceito de iluminura coincidiria com o de pictograma-ideograma – que estamos exemplificando pelo deus Anúbis no Livro dos Mortos –, já que ambas as definições estabelecem indistinção entre o espaço gráfico utilizado pelo texto e pela imagem (dentro da página). Existe, no entanto, uma diferença fundamental, que é o fato de a imagem

---

<sup>87</sup>FRYE, Northrop. *Op.cit.*, p.147.

e o texto no pictograma-ideograma estarem em harmonia, enquanto na iluminura a imagem é um ruído introduzido na leitura.

Para que possamos entender como funciona esse conflito entre imagem e escrita presente na iluminura, precisamos observar alguns mecanismos que determinam a separação operacional dessas duas categorias.

Mitchell utiliza a teoria de Nelson Goodman a fim de expor um dos mecanismos que nossa cultura criou para distinguir os atos de ler e ver.<sup>88</sup> Segundo Goodman, enquanto a escrita alfabética é constituída por notações gráficas sintática e semanticamente diferenciadas, nossas ilustrações seriam constituídas por notações gráficas sintática e semanticamente densas.<sup>89</sup> Neste trabalho simplificaremos essa terminologia, utilizando apenas **notações gráficas diferenciadas** e **notações gráficas densas**. Isso significa que quando olhamos para uma letra e a identificamos como um “I” (i maiúsculo), por exemplo, por mais que ela se pareça com um “i” (ele minúsculo), essa similaridade visual é desprezada, pois não existe um “entre”, ou seja, ou é um “I” (i maiúsculo) ou um “i” (ele minúsculo); jamais será um pouco dos dois ao mesmo tempo (tal como o pato-coelho). Acreditamos que esse mecanismo que torna as letras escritas notações gráficas diferenciadas seja responsável por dissimular o texto como uma categoria de imagem, pois o olhar, no ato da leitura, não “se perde” em imprecisões típicas da imagem. Uma vez estabelecida a diferença, o olhar abandona a imagem do “I” ou do “i” e prossegue linearmente.

Em contrapartida as notações gráficas densas apresentam imprecisão. Se, por exemplo, observamos uma pintura que retrata a deusa Minerva, ao identificar essa personagem nosso olhar se deterá para verificar os inúmeros sentidos de cada elemento da pintura e os inúmeros sentidos estabelecidos entre esses elementos. Iremos analisar se a personagem veste roupas brancas, coloridas ou está nua, se

<sup>88</sup>MITCHELL, *Op.cit.* 1987, pp.64-70.

<sup>89</sup>Nelson Goodman analisa diversos modos de notação, mas utiliza as expressões “símbolos sintaticamente e semanticamente diferenciados” e “símbolos sintaticamente e semanticamente densos”. Nós preferimos chamar de “notação gráfica”, pois evita confusões com as definições lingüísticas existentes para a palavra símbolo. O próprio Goodman, na introdução do livro, faz ressalvas ao uso dessa palavra. GOODMAN, Nelson. *Picture and paragraphs. In The Language of Art, an approach to a theory of symbols.* Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc. 1976, pp. 225-232.

está adormecida ou com semblante furioso, ou mesmo se realmente se trata de Minerva e não da pintura de uma atriz interpretando Minerva num palco de teatro, ou da representação pictórica de uma estátua da deusa. Poderemos também verificar se foi pintada por um pintor renascentista ou barroco, se é uma cópia ou pintura original, se as cores empregadas nos agradam ou não. Além disso, iremos nos deter para estabelecer relações entre os diversos componentes da pintura. Por exemplo: verificar a posição do elmo em relação à personagem, pois produzirá sentidos distintos se estiver colocado sobre a cabeça, recostado ao lado de uma lança ou mesmo ausente. Enfim, estabeleceremos múltiplas e imprecisas relações entre a personagem e tudo que a cerca. Nosso olhar varrerá o espaço gráfico da pintura, e, mesmo que não tenhamos nenhum conhecimento sobre mitologia grega, ainda assim, poderemos depreender diversos sentidos visuais para os quais fomos treinados durante toda a nossa vida. De modo diferente um “e” (minúsculo) é sempre o “e” (minúsculo): ou se foi alfabetizado para reconhecê-lo e concatená-lo com precisão com a próxima letra ou não será possível ler. A preocupação com a fonte tipográfica utilizada, com o espaçamento entre as letras, a entrelinha, etc. nada tem a ver com a leitura. Esse tipo de preocupação diz respeito a uma atividade exercida por análise tipográfica especializada, pois enquanto estamos lendo não nos detemos a cada letra ou *string* de palavras para observar a fonte e o espaçamento.

Aplicando esse modelo podemos, então, afirmar que a imagem do deus Anúbis no Livro dos Mortos possui precisão quase alfabética, já que temos absoluta certeza de que é Anúbis e sua balança e não o deus Hórus ou Osíris. Não se trata tampouco de Anúbis quando adormecido ou furioso, nem de Anúbis num momento específico em que executa um afazer para depois se dedicar a outra coisa. É o deus Anúbis pesando o coração do morto que pode ser encontrado pintado num papiro, como no nosso exemplo, ou pintado numa parede, mas cujo significado é exatamente o mesmo. A relação entre Anúbis e os demais elementos e personagens é quase tão descontínua quanto a relação entre as letras numa palavra. No entanto, é evidente a maior valorização visual no pictograma-ideograma egípcio em comparação com uma letra alfabética ou um *string* de letras. Poderíamos, então, dizer que esses pictogramas-ideogramas egípcios não

possuem nem a grande densidade geradora de ambigüidades (existente nas ilustrações), nem a rigorosa diferenciação inibidora de ambigüidades (existente na escrita alfabética). São um meio-termo.

A iluminura, por sua vez, não é um nível intermediário entre a ilustração (notação gráfica densa) e a escrita alfabética (notação gráfica diferenciada), é uma alternância entre essas duas posturas.

Se observarmos os fólhos 5v e 6r do *Codex Aureus* (Figura 2-1-5), iluminados em 870 A.D. para Carlos, o Calvo, imperador do Sacro Império Romano, neto de Carlos Magno, perceberemos que essas páginas que introduzem os quatro evangelhos cristãos fazem referência à vida do monarca. Não se trata, portanto, de uma imagem que remeta diretamente a alguma passagem bíblica. No entanto, esse retrato de uma vida a princípio mundana não pode ser descrito como uma ilustração naturalista. Toda a opulência dourada, ali retratada, constrói uma analogia entre o reino de Carlos, o Calvo e o Reino de Deus. Desse modo, os 24 anciãos coroados, citados no Apocalipse (Apc 4, 4), poderiam também referir-se aos príncipes vassalos do imperador, como um reflexo imperfeito. Todos estão em posição de adoração ao Cordeiro feroz e viril que fita diretamente os olhos do imperador. O próprio monarca, entronado, coroado e sob um baldaquim, é análogo ao Filho de Deus; tanto assim que a mão do Deus Pai o privilegia sobre todas as demais figuras, sem contar com os guerreiros que o servem aqui na terra (empunhando espada, lança e escudo) e que possuem seus correlatos no céu (os dois anjos acima do baldaquim). As letras escritas com ouro legitimam a gloriosa ascendência do imperador, análoga à de Cristo, já que ele também descenderia do rei David. Por meio dessas analogias, esse prólogo dos evangelhos torna-se também Sagrada Escritura, pois se investe de potencial revelador, ou seja, se o reino de Carlos, o Calvo, é análogo ao Reino de Deus, então sua escritura é análoga às Escrituras. Portanto, dentro desse mecanismo da iluminura, até mesmo imagens figurativas que não estivessem diretamente associadas ao relato bíblico ganhariam paradoxalmente *status* de Escritura. Diferente do deus Anúbis que era lido e visto simultaneamente, a iluminura de Carlos, o Calvo, é ora vista e ora lida para que se possa remeter o que se vê ao texto sagrado. Leitura e visão são ali, atos distintos.

A escrita pictográfica-ideográfica, por sua vez, não pressupõe separação essencial entre texto e ilustração (entre verbal e não verbal), pois existe em níveis intermediários de notação, ou seja, do demótico ao hierático, do hierático ao hieróglifo e do hieróglifo ao pictograma-ideograma. Essa gradação impede a drástica separação. A imagem do deus Anúbis e a escrita hieroglífica são modos de notação distintos, mas próximos. A iluminura, por sua vez, parte não só de uma convenção que acredita em naturezas distintas de escrita e ilustração, mas também de oposição entre essas naturezas. Por isso a leitura do pictograma-ideograma é clara e objetiva, enquanto a da iluminura é ambígua e paradoxal.

A cadeia de analogias torna a leitura da iluminura ao mesmo tempo precisa teologicamente, mas labiríntica e imprecisa como meio de comunicação objetivo. Um exemplo mais especializado nos é dado pelo próprio Umberto Eco ao descrever a “leitura” que seu personagem, o noviço Adso, faz de uma página iluminada de um evangelho:

*(...) imagem de um leão (...) o miniaturista reproduzira com fidelidade as feições (...) esse animal (...) concentra em si a um só tempo todos os caracteres das coisas mais horrendas e majestosas. De tal modo a imagem me evocava ao mesmo tempo a imagem do inimigo e a de Cristo Nosso Senhor, que nem sabia em que chave simbólica devia lê-la, e tremia inteiro, (...)*<sup>90</sup>

Levando-se em conta que a teologia medieval acreditava que a vida de Cristo relatada nos evangelhos era universalmente análoga a qualquer vivência individual, é explicável que o jovem Adso procurasse uma solução para seus problemas imediatos na interpretação das Escrituras, mas, nesse caso específico, não nas palavras escritas alfabeticamente e sim na iluminura. Ao se deparar com a figura do leão, porém, o noviço fica indeciso quanto ao significado que lhe deve atribuir. De acordo com Northrop Frye nenhuma imagem bíblica “é inerentemente boa ou má”,<sup>91</sup> e, portanto, toda imagem bíblica pode produzir vários sentidos. Essa ambigüidade não aconteceria, por exemplo, diante da figura de Anúbis, no Livro dos Mortos. A iluminura do leão, no entanto, pode ser “lida” como Cristo ou demônio. Carl Nordenfalk nos mostra que a figuração de animais, na tradição

<sup>90</sup>ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 279.

<sup>91</sup>FRYE, Northrop. op cit, pp. 181-183.

das iluminuras insulares, não respeita aparências zoológicas:<sup>92</sup> leões e águias podem assemelhar-se a dragões.

A imagem pictográfica-ideográfica encontra-se, então, num meio-termo entre a representação naturalista e uma palavra escrita? Para nosso olhar moderno ocidental, sim; mas para seu próprio contexto, não. Isso se dá porque a imagem do Anúbis no Livro dos Mortos é anterior e, portanto, desconhece a rígida separação entre escrita e ilustração, como podemos apreciar no *Vergilius Vaticanus* (Figura 2-1-2). Para identificá-la como um meio-termo, temos de partir do princípio de que as duas expressões extremas, "escrita alfabética" e "ilustração naturalista", tenham sido preestabelecidas. O sentido da imagem do deus egípcio desconhece a convenção que atribui diferentes naturezas à imagem e à escrita. O pictograma-ideograma egípcio obtém sentido num ato simples, que é um meio-termo entre ver e ler. Portanto, não existe nesse Livro dos Mortos nenhum conflito entre o ato de ver e o ato de ler. A imagem de Anúbis é uma ilustração-escrita e por isso possui sentido tão preciso. O hibridismo que atribuímos ao pictograma-ideograma é culturalmente alheio a ele mesmo, pois ao afirmarmos que o Anúbis é uma ilustração-escrita estamos de certo modo lhe atribuindo caráter híbrido, que ele não possui. No entanto, não possuímos nenhum termo, em nossa língua, para a ação de ler/ver (simultaneamente) pictogramas-ideogramas – daí sermos obrigados a descrevê-la de modo semelhante à leitura híbrida (e contaminada pela visão) que ocorre na iluminura. A alternância entre ler e ver é o que estabelece esse hibridismo.

A iluminura medieval foi desdobramento de uma tradição clássica pagã na qual as convenções da escrita e da ilustração já se encontravam rigorosamente separadas; não se trata de indistinção entre essas categorias (apesar de haver indistinção do espaço gráfico ocasionada pela disputa por esse espaço). O Anúbis não gera pulsação, se vê e se lê ao mesmo tempo: “é o Anúbis e nada mais”. Já o leão, visto por Adso, pode ser **lido** como a escrita de Cristo (Apc 5,5) ou como a escrita de satanás (I Pdr 5,8), dependendo do contexto em que a figura foi desenhada ou do contexto que o leitor/observador irá acionar. A interpretação

---

<sup>92</sup>NORDENFALK, Carl. *Celtic and Anglo-saxon Painting. Book illumination in the British Isles 600-800*. New York: George Braziller, 1977, p.17.

iconográfica na iluminura pulsa entre a precisão do texto e as ambigüidades da imagem.

A iluminura descende de uma tradição judaica que dogmaticamente determinou antagonismos entre imagem e texto, entre o ídolo e a Escritura. Mitchell nos alerta para o fato de essa medida ser um contra-senso que fundamenta nossa cultura. O contra-senso se dá por assumir como antagônicas duas convenções que são tão similares, a ponto de permitir soluções numa área de intercessão, como observamos no pictograma-ideograma egípcio. Esse contra-senso torna-se, então, um paradoxo insolúvel quando o cristianismo se institui em meio a duas culturas: uma iconófila (gregos) e outra iconoclasta (judeus), unindo assim, dois modos de notação semelhantes, mas que foram dogmaticamente definidos como opostos. O conceito do Verbo encarnado reaproxima a palavra e a imagem, o (tido como) verdadeiro e o (tido como) enganador. Essa encarnação do Verbo, o invisível-visível norteará o conceito e a produção da iluminura. Portanto, toda iluminura também será um paradoxo repleto de ambigüidades insolúveis.

Assim, o historiador da ilustração, Michel Melot, teria sido simplista ao definir o fim da era da iluminura. Ele afirma: “a imagem sai da escrita” (...) “ela se descola da escrita”, torna-se “um corpo estranho”.<sup>93</sup> De acordo com nossa definição, a imagem, na iluminura, também é um “corpo estranho”, pois, apesar de estar “colada” à escrita, permanece como uma categoria distinta, diferente do pictograma-ideograma, em que essa distinção não existe. Pensamos também que existe um tom utópico na abordagem de Didi-Huberman, que acredita poder compreender a figura medieval cristã por meio de um instrumental no qual verbal e visual se encontrariam pacificamente unidos.<sup>94</sup>

Em suma, não haveria nenhum problema em aproximar o ato de ler ao de ver, já que são convenções similares. Essa aproximação só se torna paradoxal porque a cultura cristã parte de um princípio (mítico e convencional) que atribuía naturezas opostas a ver e ler. Portanto, aproximar a leitura da escrita da visão das

<sup>93</sup>MELOT, Michel. L'Illustration. Paris: Skira, 1984, p.47.

<sup>94</sup>Didi-Huberman deixa claro que a noção de figura no Ocidente (instituída pela figura medieval cristã) é contraditória e paradoxal, mas entende que a cisão visual *versus* verbal é superável. “(...) procurar nas figuras essa região onde linguagem e visualidade não têm de ser destrinchadas”. DIDI-HUBERMAN. *Op.cit.* 1994, p.161.

imagens seria um ato culturalmente esdrúxulo (e não impossível de fato). Então, todo conflito existente na iluminura é convencional. O verdadeiro paradoxo não reside em fazer coabitarem, na iluminura, duas essências opostas (já que escrita e imagem não são opostas, mas similares). De modo prático, a contradição se dá por terem sido atribuídas essências opostas a duas convenções que desfrutam de inúmeras similaridades. Porém, aquilo que estamos agora tratando como um paradoxo puramente convencional (e não de fato) acabou por interferir efetivamente nos mecanismos de leitura e visão da escrita alfabética ocidental.

Tendo conseguido estabelecer algumas características específicas que envolvem a relação imagem/texto na iluminura medieval, seria interessante, então, apontar uma metaimagem exemplar que nos auxilie a prosseguir nossa reflexão.

### 2.1.5

#### **A plenitude da iluminura: o *Livro de Kells***

Não estamos querendo instituir um novo dogma que criaria oposição entre a iluminura e a ilustração; pelo contrário, as acreditamos categorias que compartilham muitas características e que podem apresentar momentos de indistinção e outros de maior separação. Portanto, devem existir iluminuras que tendem para a ilustração e ilustrações que tendem para a iluminura, assim como devem existir ilustrações que muito se afastam da iluminura e iluminuras que se distanciam da ilustração. Estas últimas nos parecem os melhores exemplos para refletir com segurança sobre os conceitos que envolvem a iluminura. Existiriam, por isso, algumas iluminuras que seriam mais plenas do que outras.

Voltemos, então, a observar algumas páginas iluminadas: o primeiro par, já mencionado e retirado do *Codex Aureus* (Figura 2-1-5), e o segundo par, retirado do *Livro de Kells* (Figura 2-1-6), contendo os fólhos 182v e 183r, que registram os versículos 20 a 25 do capítulo 15 do *Evangelho de São Marcos*. A Figura 2-1-5, como sabemos, pertence a um estilo de iluminuras produzidas durante o período carolíngio. A pompa dourada está associada a um grupo de manuscritos que Christopher de Hamel chamou de “livros para imperadores”. Já a Figura 2-1-6 pertence a outro grupo que esse mesmo autor chamou de “livros para

missionários”, produzidos entre o século VII e início do IX nas ilhas britânicas, e que muitos autores chamam de estilo insular. O *Livro de Kells*, especificamente, parece ter sido produzido por volta do ano 800 A.D. (vide Capítulo 1.4.).

Nicolette Gray mostra que o período carolíngio foi um momento de retomada das referências clássicas (romanas) dentro da história das letras.<sup>95</sup> O Renascimento carolíngio, como é conhecido, ocorreu muito por conta do resgate do título de imperador romano. Carlos Magno foi coroado pelo Papa como imperador do Sacro Império Romano no ano 800 de nossa era.

Aproximadamente 400 anos depois de um domínio cultural heterogêneo, que coletivamente apelidou-se de domínio bárbaro, a estética clássica voltava a ser hegemônica. Certamente a Europa da “era das trevas” bárbaras nunca chegou a perder inteiramente a referência romana, mas com Carlos Magno ela voltava a possuir precedência. Podemos, então, dizer que as páginas iluminadas do *Codex Aureus* apresentam maior afinidade com as ilustrações naturalistas pagãs do que as do *Livro de Kells*, pois, estas últimas foram produzidas num ambiente imune a essa precedência estética clássica, como ocorreu no período carolíngio.

Nicolette Gray ratifica essa hipótese afirmando que o momento mais inventivo, no que se refere às letras, na Idade Média Cristã se localiza justamente no estilo insular, devido a sua distância e seu descompromisso com essas referências clássicas.<sup>96</sup> Desse modo, como já assinalamos, esses manuscritos insulares acabaram por ser produzidos com maior liberdade criativa e puderam consolidar uma nova solução estética para a Escritura, mais adequada aos dogmas cristãos. Não podemos nos esquecer de que o desenvolvimento de um mecanismo de escrita afim com as determinações do cristianismo ocorreu de modo intencional, pois era um projeto sustentado por Cassiodoro (480 a 573 A.D.), que estabeleceu a necessidade fundamental dos copistas, e por Beda (673 a 735 A.D.), defensor da idéia de que a leitura das Escrituras deveria produzir uma multiplicidade de sentidos.<sup>97</sup> Desse modo, os monges irlandeses, afastados tanto das letras romanas quanto das ilustrações naturalistas, puderam criar um método

---

<sup>95</sup>GRAY, Nicolette. *Op.cit.*, pp. 67-77.

<sup>96</sup>GRAY, Nicolette. *Op.cit.*, pp. 43-66.

<sup>97</sup>LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2005, p. 120.

de escrita e leitura adequado a essas exigências cristãs, e esse é o momento que entendemos ter sido a plenitude da iluminura.

Bernard Meehan acredita que, apesar de haver mais de um iluminador no *Livro de Kells*, não havia distinção entre essa função e a de copista.<sup>98</sup> Aparentemente uma divisão específica entre o copista e iluminadores (ou miniaturistas e rubricadores) só irá ocorrer a partir do momento em que a produção de manuscritos se deslocar dos mosteiros para as oficinas dos mestres artesãos especializados,<sup>99</sup> mas isso já seria um sintoma (causa ou consequência) de nova cisão entre texto e imagem dentro do livro. Se observarmos novamente a página esquerda da Figura 2-1-6 ou a Figura 2-1-10, que reproduz os fólhos 100v e 309r, do *Livro de Kells*, podemos perceber que mesmo o texto corrido era cravejado de iluminuras. Entendemos que nesses manuscritos insulares a iluminura não se restringia às páginas chamadas tecnicamente de *incipit*,<sup>100</sup> pois praticamente todas as páginas são iluminadas, com menor ou maior intensidade. Heather Pulliam demonstra que as páginas de texto corrido eram iluminadas de modo menos ornamentado, mas possuíam simbolismo gráfico tão complexo quanto as páginas *incipit*.<sup>101</sup> Podemos deduzir que a iluminura era o modo legítimo de grafar a Sagrada Escritura. Com o decorrer da Idade Média, no entanto, a técnica de iluminar passaria a se restringir às cenas figurativas, às letras iniciais e à moldura das páginas. Portanto, o estilo de iluminura que desejamos chamar de pleno ocorreu num momento de extrema contaminação entre os espaços reservados à imagem e ao texto nas páginas dos livros.

Pode parecer estranho que a plenitude tenha ocorrido ainda na "era das trevas medievais" e não por meio de um amadurecimento, com o decorrer dos séculos. No entanto, seria ingênuo entender os manuscritos insulares como uma experiência tecnicamente genial e espetacular que despertou sem que tivesse

<sup>98</sup>MEEHAN, Bernard. *The Book of Kells, an illustrated introduction to the manuscript in the Trinity College Dublin*. London: Thames & Hudson, 1994, p. 80.

<sup>99</sup>WALTHER, Ingo. *Op.cit.*, p. 21.

<sup>100</sup>*Incipit* em latim, "aquí inicia". Essas páginas marcam as letras de abertura dos quatro evangelhos, assim como outras páginas importantes, como, a da genealogia de Cristo no Evangelho de São Mateus.

<sup>101</sup>Heather Pulliam dedica a maior parte de seu livro a provar a riqueza visual/verbal das páginas menos decoradas do *Livro de Kells*. Pulliam, Heather. *Op.cit.*

havido passos gradativos naquela direção. Entre a produção do *Livro de Durrow* e do *Livro de Kells* existe mais de um século, não tendo o primeiro sido realizado sem que houvesse uma bagagem tecnológica que o precedesse (envolvendo desde o formato códice ao uso de pergaminho e de pigmentos adequados).

As missões que foram enviadas de Roma, entre os séculos V e VI, para cristianizar as ilhas britânicas levavam consigo manuscritos ilustrados que auxiliavam na tarefa de transmitir as Escrituras para chefes e reis iletrados, como podemos observar na Figura 2.1.11. Esses códices eram algumas vezes constituídos por imagens sequenciais com intuito de produzir uma ferramenta didática simples e direta. Portanto, as páginas desses manuscritos oriundos de Roma não seriam rigorosamente iluminadas, de acordo com nossa definição, pois as imagens não produzem conflito entre ver e ler; pelo contrário, “as ilustrações têm uma função muito simples e prática”.<sup>102</sup> No entanto, foi, provavelmente, por meio desses códices importados que a produção insular pôde encontrar modelos iconográficos e técnicos.

Não estamos defendendo nenhuma espécie de teoria evolucionista na qual a plenitude da iluminura, ocorrida nessas páginas insulares, seria um estágio mais avançado de uma hierarquia de valores. Estamos atribuindo plenitude às iluminuras no *Livro de Kells* porque elas constituem um paradigma do conceito que aqui definimos.

Se observarmos com mais atenção a página direita da Figura 2-1-6 e compararmos com a página esquerda da Figura 2-1-5, poderemos perceber em ambas a representação de anjos, mas certamente, no *Codex Aureus*, o par de figuras aladas possui tanto anatomia mais naturalista quanto ambientação espacial que determina não apenas sombras junto a seus pés como também um horizonte azul. A figura do anjo no *Livro de Kells*, por sua vez, possui como fundo a própria matéria da página de pergaminho. Essa ausência de fundo ilusionista é característica da escrita alfabética que, por ser composta por notações gráficas abstratas, não inspira a representação de espaço análogo ao que nos circunda.

---

<sup>102</sup>HAMEL, Christopher de . *Op.cit.* p.17.

Então, o anjo do *Livro de Kells* está paradoxalmente imerso na dimensão gráfica da escrita. Nos anjos do *Codex Aureus*, isso não é tão explícito.

Heather Pulliam evidencia que a violação das fronteiras entre letra e imagem é uma constante no *Livro de Kells*<sup>103</sup> e cita como exemplo letras formadas por figuras (humanas ou animais). Adverte, porém, que as letras continuam sendo letras legíveis, como o "et" da Figura 2-1-24, mas sofrem ruído visual das figuras que alteram simbolicamente a leitura. A autora volta a confirmar isso: "a característica mais peculiar do *Livro de Kells* é a maneira com a qual as imagens repetidamente invadem o domínio territorial do texto."<sup>104</sup>

Northrop Frye define esse hibridismo como "ilustrações concretas de argumentos abstratos",<sup>105</sup> ou seja, são figuras que antes de remeter à natureza remetem a algum texto bíblico. Lembremo-nos de que os animais pintados nos manuscritos insulares tinham pouco compromisso com a zoologia.<sup>106</sup> Portanto, o simbolismo encontrado nessas imagens deve ser estabelecido por analogia ao texto das escrituras. O problema é que essas imagens cujo simbolismo é retirado do texto causam ruído visual nesse mesmo texto do qual retiram significação. As coisas se tornam mais confusas na medida em que uma mesma figura pode remeter a diversos trechos da Bíblia. O leão, como já vimos, pode remeter a Cristo e a satanás. As imagens figurativas no *Livro de Kells* possuem, muitas vezes, um número de possíveis sentidos capaz de deixar qualquer especialista confuso quanto a uma interpretação precisa. Por exemplo, a imagem de Cristo sendo preso por dois soldados, no monte das Oliveiras (Figura 2-1-12), serve também como imagem de Cristo crucificado ao lado dos dois ladrões. Podemos deduzir, então, que o hibridismo figura/escrita produz uma leitura visível, lenta e difusa que avança e retrocede. Heather Pulliam demonstra que tal como na eucaristia as palavras corporificadas por meio das iluminuras deveriam ser ruminadas,<sup>107</sup> ou seja, a leitura deveria ser contemplativa e reflexiva. Cita como exemplo a Figura 2-1-26 retirada do fólio 335v, em que uma cabeça humana parece engolir uma

<sup>103</sup>PULLIAM, Heather. *Op.cit.*, p. 40.

<sup>104</sup>PULLIAM, Heather. *Op.cit.*, p. 37.

<sup>105</sup>FRYE, Northrop. *Op.cit.*, p., 59.

<sup>106</sup>NORDENFALK, Carl. *Op.cit.*, 1977, p. 17.

<sup>107</sup>PULLIAM, Heather. *Op.cit.* pp. 114-115.

letra "A". O modo de leitura híbrido (legível/visível) gerado pela iluminura tinha a intenção de fazer com que o leitor ruminasse as palavras sagradas. Nesse sentido, a plenitude da iluminura produz mais reflexão sobre a própria Escritura, mas também mais obstáculos à leitura.

As observações de Umberto Eco sobre o *Livro de Kells*<sup>108</sup> (às quais nos referimos no Capítulo 1.4.) demonstram que as imagens ali pintadas seriam fruto de uma estética da obscuridade, do incomensurável, do monstruoso, da “era das trevas” e que produziriam uma leitura repleta de ambigüidades que beiraria o caos. Seria uma estética que crê que a “chave da revelação do mundo não pode ser encontrada na linha reta, mas sim num labirinto”.<sup>109</sup>

Courtney Davis, por sua vez, tem opinião diferente. Esse especialista nos lembra que as maiúsculas iluminadas, nesses códices irlandeses, serviam para pontuar e adicionar legibilidade aos livros.<sup>110</sup> Entendemos que essas páginas contendo maiúsculas iluminadas (também chamadas de páginas *incipit*) são os primeiros indícios da pontuação que hoje utilizamos para organizar os textos. Elas colocavam em evidência o início de evangelhos, de capítulos, de versículos, etc. No entanto, é preciso observar que essas marcações iluminadas distraíam o olhar da leitura linear para o emaranhado de informação visual que continham. Desse modo, a escrita anterior à iluminura, direta e sem marcadores de pontuação, não produzia obstáculos à linearidade. A legibilidade que Courtney Davis atribui a essas iluminuras irlandesas é na verdade uma característica da pontuação moderna “transparente” (que se desenvolveu a partir desses marcadores iluminados medievais). Rigorosamente essa “pontuação” iluminada criava um desvio, em vez de propiciar maior agilidade à leitura.<sup>111</sup> Mesmo assim, podemos ser tentados a supor que, na pressa de encontrar um versículo, os monges medievais utilizassem esses marcadores de modo objetivo, ignorando qualquer avaliação das imagens ali presentes. No entanto, essa suposição faz parte daquele olhar ingênuo, objeto de

<sup>108</sup>ECO, Umberto. *A Portrait of the Artist as a Bachelor*. In: Sobre a Literatura. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003, pp. 83-100

<sup>109</sup>ECO, Umberto. *Op.cit.*, p. 98.

<sup>110</sup>DAVIS, Courtney. *Celtic Ornament, art of the scribe*. London: Blandford, 1997, p.97.

<sup>111</sup> Heather Pulliam demonstra com profundidade que as iluminuras que permeiam todas as páginas do *Livro de Kells* não são meros marcadores canônicos ou litúrgicos. PULLIAM, Heather. *Op.cit.* pp. 45-86.

nossa advertência inicial, pois um monge medieval jamais folhearia as páginas da Escritura Sagrada apressadamente por conta de algum interesse puramente mundano e objetivo. Heather Pulliam mostra que uma das funções da iluminura era justamente advertir contra uma leitura puramente alfabética das Escrituras (e algumas vezes impedi-la). E exemplifica com uma inicial na qual uma figura humana tornou-se prisioneira de uma letra (Figura 2-1-23),<sup>112</sup> pois aquele que lesse de modo casual a palavra de Deus correria o risco de se ver vítima dessa palavra em vez de por ela ser salvo. Assim sendo, podemos deduzir que a legibilidade pragmática que Davis aponta é desdobramento posterior que o racionalismo moderno produzirá a partir dessa "pontuação" visível medieval. Sobre esse assunto, o dicionário de símbolos cristãos afirma que o monograma de Cristo (que como veremos adiante gerou extraordinárias páginas iluminadas) possuía importante significado simbólico, mas, pouco a pouco, tornou-se insignificante, servindo apenas como pontuação de trechos da Escritura.<sup>113</sup>

De modo prático, poderíamos dizer que esse caos labiríntico, apontado por Eco, se dá porque, no *Livro de Kells*, o mecanismo de decodificação da iluminura foi levado ao limite, ou seja, os atos de ler e ver foram levados a uma pulsação tão elevada, que acabou por gerar não mais ambigüidades, mas sim obstáculos à leitura. A cadeia de analogias iconográficas/textuais poderia ter-se tornado algumas vezes tão difusa e outras tão espiralada, a ponto de impossibilitar qualquer sentido inteligível. O visível se teria tornado caminho tão tortuoso, em direção ao invisível, que teria acabado por obscurecer a Revelação da Escritura. Os enigmas se teriam tornado tão obscuros, que chegariam quase a se desconectar da Verdade, da Luz e do Mistério a serem revelados. Portanto, algumas iluminuras no *Livro de Kells* possuem uma característica particular em relação a outras iluminuras: a ilegibilidade.

A ilegibilidade não é, portanto, característica de toda iluminura; no entanto, a alternância entre “ver” e “ler” pode gerar uma indecisão insolúvel do tipo: “imagens que são letras que são imagens que são letras”. Esse tipo de leitura

<sup>112</sup>PULLIAM, Heather. *Op.cit.* pp. 148-149.

<sup>113</sup>MOHR-HEINZ, Gerd. *Dicionário dos símbolos, imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p.255.

não é infrutífero; pelo contrário; mas exige esforço intelectual muito maior. A questão é que, quando esse método é levado a seus limites, acaba por gerar a falta de um sentido específico, que, como nos adverte Deleuze,<sup>114</sup> não significa falta de sentido, mas sim a possibilidade de múltiplos sentidos. A iluminura, portanto, produz um tipo de leitura com grande potencial para se tornar *non-sense* e ilegível.

"Letras deformadas quase impossíveis de se discernir."<sup>115</sup> É preciso, por exemplo, prestar muita atenção para conseguir perceber as letras que formam as primeiras palavras do versículo 25 (Mar 15, 25) iluminadas no fólio 183r (Figura 2-1-6, à direita), "*Erat autem hora tertia*" ("foi na terceira hora"). As letras e as palavras ali escritas deixaram de ser uma mera notação gráfica descontinuamente diferenciada, pois induzem o leitor a divagar na imprecisão da imagem, podendo mesmo lhe demandar algum tempo para perceber que se trata de letras para serem lidas.

Existe outra questão visual/textual intrigante envolvendo esse par de fólhos, pois o monge copista reproduziu no final da página da direita parte do versículo anterior que se encontra na parte inferior da página da esquerda. O trecho do versículo 24 rebatido no 25 diz: "*et crucifigentes cum diuise*" ("e quando eles O crucificaram, eles dividiram"). Somos levados a nos perguntar, por que o monge copista teria feito isso. Bem, o versículo 25, que gerou a página iluminada da direita, relata o momento em que Cristo é crucificado, ou seja, informa a hora do acontecimento e por esse motivo mereceu glória maior do que os versículos anteriores. No entanto, o versículo 24 comete uma espécie de anacronismo verbal, pois antecipa a crucificação dizendo que os soldados repartiram suas roupas depois de crucificar. O tema central do versículo 24 é a divisão das roupas de Cristo, e a crucificação só é citada para notificar que um ato ocorreu após o outro. Qual versículo deveria receber tratamento especial e ser iluminado com maior glória, o primeiro que menciona já ter ocorrido a

<sup>114</sup>“(…) da mesma forma o *non-sense* não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido (...) O *non-sense* é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. É isto que é preciso entender por *non-sense*.” DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.74.

<sup>115</sup>PULLIAM, Heather. *Op.cit.*, p. 42.

crucificação ou o que declara oficialmente a execução do ato? A solução foi criar uma analogia entre os dois versículos, atraindo o texto do 24 para dentro do 25. Como as duas páginas são espelhadas, quando o livro fosse fechado e elas fossem sobrepostas, as duas palavras “crucificaram” ficariam unidas. A imagem foi utilizada para corrigir uma falha do tempo causada pela linearidade da escrita. O texto – inspirado pela perfeita Palavra divina, mas produzido por meio das imperfeitas palavras humanas – antecipou um acontecimento, e a solução foi deslocar visualmente um versículo de uma página para a outra; assim, o versículo 25 garantiu sua precedência sobre o 24. A correção não foi legível, mas visível.

Outro exemplo interessante é encontrado no fólio 122r (Figura 2-1-25) em que a frase "*ut crucifigeratur*" foi destacada e evidenciada por duas iniciais (da linha anterior e da linha posterior). Isso provavelmente ocorreu para que a palavra "*ut*" (pronome oblíquo "o" que se refere a Cristo) fosse colocada "entre parênteses" (em destaque) por meio de duas bestas simétricas que se entreolham. Esse simbolismo visual interfere na leitura seqüencial das letras e contamina a escrita alfabética com densidade visual

Podemos dizer que o estilo insular se estabelece plenamente com o *Livro de Durrow*, produzido por volta de 675 A.D., e termina por volta do ano 800 A.D. quando foi produzido o *Livro de Kells*. Toda teorização sobre o mito da encarnação, desenvolvida em Bizâncio, com objetivo de legitimar a imagem como caminho para o invisível não pode ser oficialmente aplicada para explicar essas iluminuras insulares. Isso se dá porque essa solução teológica só se consolida na virada do século VIII para o IX, a partir das determinações de São Nicéforo no Concílio de Nicéia II.<sup>116</sup> A partir desse processo eclesiástico medieval passa a haver clara consciência de que existem mistérios no mundo visível que funcionam como caminho obrigatório para se alcançar a Luz divina. No entanto, mesmo que o *Livro de Kells* ainda estivesse em andamento, toda produção insular já se havia consolidado quando Nicéia II ocorreu.

Essa falta de compromisso com uma determinação oficial pode ter sido o trunfo necessário para o desenvolvimento da noção de iluminura, pois Maria

---

<sup>116</sup>A defesa que São Nicéforo apresentou para justificar o uso do ícone encontra-se minuciosamente analisada por Marie-José Mondzain. MONDZAIN, Marie-José. *Op.cit.*

Adelaide Miranda afirma que o estatuto da imagem no Ocidente cristão só fica estabelecido a partir de Nicéia II e passa então a normatizar a produção das iluminuras carolíngias.<sup>117</sup> Cita o 4º *Libri Carolini*, uma espécie de manual que passaria, então, a regulamentar o uso de imagens com função exclusivamente pedagógica e estabelecer absoluta superioridade da escrita em relação à imagem. Determinava, assim, uma submissão da imagem ao texto. Portanto, como a produção insular foi anterior a esses cânones carolíngios, podemos crer que seus autores tivessem tido mais liberdade e por isso puderam produzir iluminuras nas quais é a imagem que parece submeter à escrita, tornando-a ilegível.

Se lembrarmos que Nicolette Gray afirma ter havido também no período carolíngio uma normatização tipográfica que determinava o uso rigoroso e funcional para as letras, poderemos concluir que o período insular realmente desfrutou de incomparável liberdade criativa: “após a liberdade e criatividade do período insular (...) temos um retorno à ordem e à tradição (clássica)”.<sup>118</sup>

Por isso, a princípio não poderíamos nos valer da justificativa teológica estabelecida em Nicéia II, a respeito do Verbo encarnado, para demonstrar que a noção de iluminura é resultado dessa reabilitação teológica, do mundo visível e, por conseguinte, da imagem. É certo, porém, que as questões iconoclastas que afetavam o Império Bizantino, mesmo antes do concílio, não afligiam as ilhas britânicas nesse mesmo período. Nicolette Gray afirma que apesar de haver contato teológico entre os mosteiros irlandeses e Bizâncio, muitos desses teólogos orientais seguiram para o Ocidente justamente para fugir da perseguição iconoclasta.<sup>119</sup> A mesma autora cita o historiador Peter Brown para estabelecer a diferença entre o uso da imagem pelos bizantinos e pelos irlandeses. Gray afirma que, enquanto no Oriente europeu a questão se concentrava no ícone, ou seja, se era ou não legítimo “ver” o invisível por meio da representação da face, no Ocidente, por sua vez, a questão concentrou-se nas próprias Escrituras. Dentro da doutrina cristã que se tornou hegemônica na Europa ocidental medieval, a

---

<sup>117</sup>MIRANDA, Maria Adelaide. *Manuscritos Iluminados*. In: [www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/amiranda/hipertexto06b.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/amiranda/hipertexto06b.htm)

<sup>118</sup>GRAY, Nicolette. *Op.cit.* p.67.

<sup>119</sup>GRAY, Nicolette. *Op.cit.* p.49.

repressão iconoclasta bizantina seria uma heresia sem fundamento. Portanto, a repressão radical às imagens, ocorrida no Império Romano do Oriente, foi uma questão menor nas ilhas britânicas. Desse modo, entendemos que, para glorificar a Palavra divina, as iluminuras insulares expuseram, de modo quase extravagante, a imagem escrita.

É provável que as imagens nas iluminuras insulares não tenham sofrido perseguição iconoclasta – não só pela distância do Império Bizantino e a proximidade do papado iconófilo, mas também pelo fato de estarem lidando diretamente com a Escritura e não com imagens apartadas, como eram os ícones bizantinos. Os ícones orientais eram um prosseguimento do modo de usar a iconografia pagã e talvez por isso tenham gerado tantos problemas. Já as iluminuras eram uma solução iconográfica especificamente desenvolvida para os rituais cristãos. O ícone bizantino era suspeito de paganismo<sup>120</sup> e precisou de um processo (Concílio de Nicéia II) para provar sua adequação ao Verbo encarnado; a iluminura, por sua vez, é uma noção derivada do próprio conceito do Verbo encarnado e, portanto, não precisou mover um processo para se legitimar.

Se observarmos com atenção o mecanismo da iluminura, poderemos entendê-lo como uma metaimagem do Verbo encarnado que, em vez de tentar reproduzir traços naturalísticos da face de Cristo, como fizeram os bizantinos iconófilos, optou por corporificar a Palavra divina fazendo sobressair a imagem das páginas que compunham o livro sagrado. A iluminura é um tipo de imagem que produz reflexão e conhecimento sobre aquilo que a institui, ou seja, uma noção cristã de imagem que, ao mesmo tempo em que se opõe ao texto, nele se “transubstancia” (apenas simbolicamente). Heather Pulliam enfatiza que a relação imagem/texto no *Livro de Kells* é auto-reflexiva<sup>121</sup> e exemplifica com o fólio 8r (Figura 2-1-22) em que a representação de um homem sentado exhibe sobre seu joelho um livro aberto. A Escritura é simbolicamente oferecida à leitura como um

<sup>120</sup>É sabido que o ícone oriental originou-se de um desdobramento de representações clássicas romanas da face dos imperadores. Poderíamos dizer que o ícone bizantino é uma adaptação iconográfica de um contexto cultural pagão romano para um contexto cristão. A solução apresentada pela iluminura não é uma adaptação, mas uma reformulação. Sendo assim, a corporificação em imagem gloriosa das letras iniciais do nome de Cristo, tal como no *Livro de Kells*, nos parece uma solução bem mais radical.

<sup>121</sup>PULLIAM, Heather. Op .cit. p. 20.

livro aberto iluminado no interior da própria Escritura. Por meio dessa estratégia, a imagem visível do livro é convertida em escrita dele mesmo. A iluminura é por definição um hiperícone porque instiga o leitor a produzir reflexão sobre sua condição e sua contradição de imagem e texto.

Gostaríamos, então, de selecionar entre as muitas iluminuras no *Livro de Kells* uma que acreditamos ser capaz de produzir questionamentos, de modo exemplar, sobre a relação imagem/texto e que nos ajude a entender melhor nosso ponto de vista. Trata-se de uma das mais famosas páginas iluminadas contendo o monograma de Cristo: o fólio 34r (Mateus 1:16) ou página *Chi-Rho* (Figura 2-1-7). Sempre que for necessário nos reportaremos a essa imagem a fim de extrair novos dados que alimentem nossa definição de iluminura.

A página *Chi-Rho* é talvez, de todas as iluminuras, a mais interessante metaimagem do Verbo encarnado, pois enquanto as demais representam diferentes passagens das Escrituras, ela representa o exato momento em que o texto sagrado cita a encarnação do Verbo.<sup>122</sup> O fólio 292r (Figura 2-1-27), página *incipit* do *Evangelho de São João*, também faz referência ao Verbo encarnado, porém a página *Chi-Rho* nos interessa mais por ser constituída por apenas três letras ilegíveis.

Podemos dizer que a página *Chi-Rho* exemplifica a luz material, ícone da Luz divina (parafraçando o Pseudo-Dionísio Areopagita citado em nossa epígrafe) ou, melhor, seria o ícone da Palavra divina. Sendo a Palavra divina o Verbo e sendo o Verbo o Cristo, a página *Chi-Rho* será entendida como o mais excelente hiperícone do Verbo encarnado. Diferente do ícone bizantino, que encontraria solução visual para o Verbo encarnado numa simples analogia com a própria face de Cristo, a página *Chi-Rho* buscaria sua analogia expondo a leitura a um paradoxo insolúvel: uma página escrita que é a imagem-palavra “cristo”, é meta-aparição de uma palavra. Essa página, na qual reinam letras pintadas de vermelho (ou encarnado) repletas de vísceras entrelaçadas ou como diria Umberto

<sup>122</sup>O famoso especialista Carl Nordenfalk chama de *The Incarnation Initial* (A inicial da encarnação), pois glorifica o nome de Cristo na sentença que comunica Seu nascimento: *Chriti autem generatio* (“Agora, com o nascimento de Cristo”) no início do Evangelho de São Mateus. NORDENFALK, Carl. *Op.cit.*, 1977, p. 68.

Eco: uma “alucinação a sangue frio”,<sup>123</sup> será vista antes de ser lida. É o nome de Cristo tornado ilegível ao ser escrito por meio de um magnífico hematoma.

A página *Chi-Rho* não é exclusividade do *Livro de Kells*; na verdade muitos evangelhos insulares iluminados possuíam essa mesma página (Figura 2-1-8), mas nenhuma comparável ao magnífico caos que encontramos no *Livro de Kells*. Esse monograma de Cristo era iluminado logo no início do *Evangelho de São Mateus* que principia por expor a genealogia de Jesus. É composto basicamente por duas letras gregas,  $\chi$  (*chi*) e  $\rho$  (*rho*), mas na maioria dos manuscritos insulares uma terceira letra,  $\iota$  (*i*), também era iluminada.

O monograma de Cristo, no *Livro de Kells*, é decorado com muitos ornamentos retirados de um repertório de origem celta, algumas vezes abstratos, outras, figurativos, que resultaram numa profusão labiríntica de formas. Certamente antes de ler qualquer letra, o espectador-leitor deparar-se com a imagem e seu rendilhado repleto de caóticos entrelaces que escondem, às vezes, minúsculas figuras de gatos, ratos, peixes, borboletas, anjos, pavões, figuras humanas, a Hóstia Sagrada e também a face de Cristo. O ícone bizantino, no *Livro de Kells*, esconde-se nas vísceras das letras.

Sem dúvida a influência bárbara celta contribuiu para que se encontrasse uma solução para a encarnação do Verbo que fosse, com certeza, inovadora e menos submissa aos modelos estéticos clássicos.

Não estamos sugerindo que exista algum problema essencial nos cânones clássicos, que determinaram a separação entre a ilustração naturalista e as letras alfabéticas. No entanto, essa solução que encontramos, por exemplo, no códice *Vergilius Vaticanus* (Figura 2-1-2) é adequada para expressar o conceito do livro romano, mas certamente seria uma fórmula inadequada para a paradoxal Escritura cristã. Como salientou Nicolette Gray, a página *Chi-Rho* (Figura 2-1-7) demonstra o modo que os monges irlandeses escolheram para fitar o Verbo encarnado. Podemos, então, acrescentar que esse modo de fitar o Verbo encarnado fazia com

<sup>123</sup>Na tradução para o português a frase ficou: “uma alucinação fria”, mas a versão em inglês seria: “a cold-blooded hallucination”. ECO, Umberto. *Op.cit.* 2003, p.97.

que as letras pulsassem entre a descontinuidade diferenciadora e a densidade labiríntica.<sup>124</sup>

A letra grega “*chi*” foi de tal modo ampliada na página, que quase a ocupou por completo. As tradições romana e grega desconheciam qualquer solução que gerasse uso semelhante de letras. No texto do códice *Vergil Augustus*, do século IV (Figura 2-1-9), chegamos mesmo a encontrar a letra “A”, que inicia o texto, escrita com proporções maiores, mas não há nenhum registro de qualquer coisa semelhante ao tratamento dado às iniciais como nas iluminuras insulares.

Como já dissemos, o dogma cristão da encarnação do Verbo é um contrasenso; por esse motivo, a página *Chi-Rho*, plenitude da iluminura, será também seu momento de maior ilegibilidade. A decoração labiríntica e entrelaçada que, de acordo com Bernard Meeham, descende da espiral celta, contribui para criar conexões entre imagem e texto que se auto-remetem num círculo vicioso a ponto de inviabilizar qualquer sentido claro e linear. A página *Chi-Rho* é um bom exemplo disso, pois é imagem que é texto que é imagem. Giraldus Cambresis, historiador do século XIII, sugeriu, diante do desconhecimento da autoria do *Livro de Kells*, que tivesse sido obra não de homens, mas de anjos. Poderíamos completar essa suposição tomando emprestado uma observação que Mitchell fez a respeito do livro iluminado *The Marriage of Heaven and Hell*, de William Blake: “anjo que se tornou um demônio e permitiu ler a bíblia no seu sentido infernal e diabólico”,<sup>125</sup> ou seja, um anjo diabólico que teria produzido uma escrita que utiliza a iconografia clássica pagã – instituída para ser vista – como objeto de leitura. Ou ao contrário: usar as letras alfabéticas – instituídas para serem lidas – como imagem.

A ênfase no visível, na página *Chi-Rho*, determinou a ilegibilidade por ter gerado letras repletas de significados visuais que impediriam o funcionamento da transparência alfabética (que era simulada pela descontinuidade diferenciadora identificada por Goodman). A Escrita de origem hebraica, instituída como o oposto da imagem, via-se diante da necessidade de reaproximar esses termos opostos, gerando, assim, um conflito interior. Em outras palavras: a escrita cristã

<sup>124</sup>Esses conceitos de densidade e descontinuidade foram explicados neste texto no Capítulo 2.1.4.

<sup>125</sup>MITCHELL, *Op.cit*, 1987, p. 208.

instituiu-se sob um dogma hebraico, cujo fundamento era ser o oposto da imagem. Surge, então, um novo dogma (do Verbo encarnado) que obriga a escrita alfabética a revelar-se como imagem, e isso cria um disparate lógico, pois, desse modo, a escrita tornava-se o oposto de si mesma. A página *Chi-Rho* é, portanto, análoga àquilo que ela não é, pois é uma página em que estão escritas letras para serem vistas antes de serem lidas. Essa página, então, resume a relação paradoxal existente na iluminura.

### 2.1.6

#### **A distinção entre a iluminura e a ilustração feita com a técnica medieval**

Utilizamos novamente a página ilustrada do códice *Vergilius Vaticanus* (Figura 2-1-2) e a comparamos, desta vez, com duas páginas de uma Bíblia moderna, sendo que numa delas encontramos uma ilustração de Gustave Doré (Figura 2-1-13). Certamente as técnicas de ilustração são bem distintas, pois, enquanto a imagem clássica pagã foi pintada sobre pergaminho, a ilustração moderna foi impressa sobre papel. No entanto, ambas ocupam no livro espaço bem distinto daquele reservado à escrita, o que as afasta da idéia de iluminura. Afirmaremos, então que a ilustração retorna ao livro no Ocidente. Nosso trabalho não pretende estudar o percurso histórico que tomou a página ilustrada. Necessitamos simplesmente identificar os fatores determinantes de que, no final da Idade Média, a iluminura comece a desaparecer do livro e uma postura semelhante à que era encontrada nos códices romanos pagãos reapareça e se prolifere por toda a Idade Moderna e Contemporânea, ou seja, até nossos dias.

O fim da “era da iluminura” esteve associado a muitos fatores, como o aumento da produção de livros laicos, o deslocamento da produção manuscrita dos mosteiros para as oficinas, a invenção da imprensa e da xilogravura (que determinou a separação entre as técnicas de produção do texto e da ilustração), o surgimento das universidades, o aumento da população alfabetizada, o iconoclasmo protestante, a tradução da bíblia, a condenação da estética da alegoria, o desenvolvimento das técnicas de perspectiva no Renascimento, etc.

Comparemos, então, a página à direita da Figura 2-1-6 (retirada do *Livro de Kells*) com a página à esquerda da figura 2-1-14 (retirada de *As mais belas horas do Duque de Berry*). Podemos notar, nesse manuscrito gótico, que um naturalismo cortesão invadiu a iluminura. Trata-se de um livro iluminado pelos irmãos Limbourg, no início do século XV, mas que, de acordo com nossa definição, parece possuir mais afinidades com a ilustração clássica pagã do que propriamente com a iluminura. Primeiramente, devemos notar que o *Livro de Kells* era um manuscrito que continha os quatro evangelhos e foi produzido em mosteiros para religiosos missionários. Já *As mais belas horas do Duque de Berry* foi produzido numa oficina, por virtuosos mestres artesãos, para a suntuosa biblioteca de um rico aristocrata.

Os livros de horas, de modo geral, surgiram no final da Idade Média e eram obras de conteúdo religioso, mas destinados ao público leigo. Não era privilégio de duques e príncipes possuir esse tipo de manuscrito iluminado, pois a burguesia, que surgia em toda a Europa ocidental, também desfrutava desse requinte. Os livros de horas foram um dos grandes responsáveis pela alfabetização da elite leiga. Esse que estamos tomando como exemplo é considerado uma obra-prima não só em relação a essa categoria, mas em relação a todos os manuscritos iluminados na Europa. É certamente o mais famoso.

A cena retratada na Figura 2-1-14 mostra parte da corte do Duque de Berry numa cavalcada comemorativa do mês de maio; a filha do duque e seu genro são representados, no centro da ilustração, vestindo trajes típicos da nobreza francesa daquela época. A separação entre os espaços reservados à imagem e ao texto é patente. Se observarmos, por sua vez, a ilustração do mês de janeiro (Figura 2-1-15), vamos encontrar o próprio duque sentado à mesa e tendo a sua direita o Bispo de Chartres e os irmãos Limbourg. O mais interessante nessa imagem é a tapeçaria pendurada na parede e que retrata a Guerra de Tróia, trazendo alguns versos escritos (provavelmente da *Ilíada*, de Homero). O espaço interno do castelo é tratado por meio de artifícios que produzem a sensação de profundidade. Porém, a tapeçaria possui um tratamento gráfico distinto e talvez por isso ainda admita a presença das letras. Note-se que as palavras escritas à direita do duque estão pintadas na parede, tanto é que o bastão do jovem de vermelho encobre

parte delas. As palavras não parecem poder pairar livremente sobre a superfície do papel dentro do espaço destinado à ilustração. A introdução da ilusão de profundidade na iluminura fez surgirem soluções em que as palavras flutuam inscritas em rolos, como na Figura 2-1-16, retirada de um livro de horas do início do século XV e que representa São Paulo, a cavalo, “ouvindo” as palavras de Deus.<sup>126</sup> É interessante notar que a Palavra divina é representada como grafada sobre um rolo. Diferente das iluminuras no *Livro de Kells*, em que a escrita se podia misturar com as figuras ocupando a mesma dimensão, em *As mais belas horas do Duque de Berry*, assim como na figura 2-1-16, as palavras necessitam ser escritas sobre um suporte que as impeça de contaminar a dimensão das figuras.

Porém, é preciso observar que existe grande diferença entre as letras escritas sobre representações que simulam a existência de um suporte, como na tapeçaria de parede, na Figura 2-1-15 e aquelas grafadas sobre a representação de um rolo flutuante, na Figura 2-1-16. Na primeira produziu-se uma ilustração passiva diante das convenções clássicas que regulamentam o uso da imagem e da escrita; a segunda possui muitas afinidades com a iluminura, pois tornam inexplicavelmente visíveis palavras invisíveis. O objetivo da primeira era produzir uma imagem que se assemelhasse à visão das coisas na natureza; o da segunda, introduzir numa imagem naturalista um artifício também naturalista que, no entanto, não é inspirado numa analogia à natureza, mas aos dogmas da própria Escritura, ou seja, não existem rolos de papiro ou pergaminho flutuando a nossa volta. A Palavra divina foi enfaticamente representada como escrita visível resultando numa postura distinta da que encontramos, por exemplo, nos balões das histórias em quadrinhos, nos quais artifícios gráficos retiram as letras da dimensão das figuras, tornando as primeiras invisíveis.

---

<sup>126</sup>Mitchell, em análise da produção gráfico-poética de William Blake, se detém em questões associadas justamente a essa tradução gráfica que a iluminura medieval encontra para representar a fala. Essa análise recai sobre o modo como esse poeta inglês questiona a invisibilidade da escrita por meio da representação do suporte no qual os textos vinham sendo inscritos dentro da tradição ocidental (tal como em rolos de papiro e pergaminho ou em páginas de livros). Em iluminuras medievais a representação do rolo como suporte se dava justamente para impedir que a escrita se tornasse “fantasmática”, tal como ocorre nos balões das histórias em quadrinhos. MITCHELL, W..J.T. *Op.cit.*, 1994, pp. 111-150.

Evidencia-se, então que não foi o espaço perspectivado o principal fator que descaracterizou a condição de iluminura. Certamente ele está envolvido nesse processo, mas foi possível manter a noção de iluminura, como na Figura 2-1-16, mesmo empregando as técnicas de ilusão de profundidade. No entanto, é bem provável que esse espaço naturalista, que cria aparência de tridimensionalidade, tenha surgido de modo sintomático devido a um contexto racionalista moderno que gerava desinteresse pelo método cognitivo da iluminura.

Seria, então, a temática mundana a característica responsável pelo enfraquecimento do conceito de iluminura no livro de horas do Duque de Berry? Essa temática cotidiana pode ser facilmente constatada e tem por objetivo expor o modo de vida opulento e refinado do duque. Diferente do imperador Carlos, o Calvo, que em seu *Codex Aureus* (Figura 2-1-5) criava uma analogia entre seu reino e o Reino de Deus e, portanto, entre sua escritura pessoal e a Escritura Sagrada, *As mais belas horas do Duque de Berry*, nem sequer relaciona suas ilustrações às horas litúrgicas. Prefere associar-se ao simbolismo do zodíaco, como podemos observar no tímpano das ilustrações, ou a mitos clássicos pagãos, como na tapeçaria representando a Guerra de Tróia. Se compararmos com outro livro de horas pertencente a esse mesmo aristocrata, *As pequenas horas do Duque de Berry* (Figura 2-1-17), também representando o mês de maio, como na Figura 2-1-14, perceberemos que ambos registram iguais listas de santos. No entanto, em *As pequenas horas*, imagem e texto ocupam a mesma página, e a temática das figuras se baseia em alegorias retiradas das Escrituras. Em *As mais belas horas do Duque de Berry*, por sua vez, a temática é totalmente leiga e afina-se melhor com um modo de representação mais naturalista que destaque novos valores mundanos, como as feições, os trajes da moda, a arquitetura e a decoração dos castelos do duque. O famoso livro iluminado pelos irmãos Limbourg introduzia muitas novidades estéticas que anunciavam o Renascimento. Provavelmente o modo de vida do duque, apesar de ainda fazer parte de uma Europa medieval cristã, já mostrava indícios de afastamento da ambigüidade reflexiva da iluminura e aproximação da objetividade da sociedade burguesa em ascensão.

Pode parecer, então, devido a estas últimas deduções, que o conceito de iluminura seria indissociável de uma temática religiosa cristã. Porém, como

veremos mais adiante, é possível produzir iluminuras laicas, mas, segundo nossa hipótese, elas sempre serão devedoras da contraditória noção de encarnação do Verbo.

Se não é a representação perspectivada nem a temática leiga o que caracteriza as imagens em *As mais belas horas do Duque de Berry* como um afastamento da noção de iluminura, então o que é? É a rigorosa separação entre os espaços reservados à aplicação das convenções destinadas à escrita e à aplicação das convenções destinadas à imagem – entre “letras para serem lidas” e “imagens para serem vistas”. Na noção de página iluminada que estamos definindo existe mútua contaminação das normas de leitura de texto e as de visão de imagem. Portanto, as páginas de *As pequenas horas do Duque de Berry* (Figura 2-1-17) se aproximam mais da noção de iluminuras do que da noção de ilustrações, pois suas figuras podem ser convertidas em texto. A cidade de Jerusalém, representada no alto da página, certamente não guarda nenhuma semelhança com a arquitetura do Oriente Médio medieval. Por outro lado, o telhado do castelo do Duque de Berry (visto acima da folhagem das árvores, Figura 2-1-14) teve como modelo o edifício real. A Jerusalém iluminada teve como modelo pictórico o texto sagrado. As características iconográficas que permitem reconhecer Jerusalém são análogas às do texto bíblico e acabam por acrescentá-lo e dele participar, como a vida de Carlos, o Calvo (que analisamos no capítulo 2.1.4.) se tornou parte integrante das Escrituras ou como as enciclopédias medievais acabavam, também, por se converter em Escrituras. Desse modo, a visão da Jerusalém iluminada torna-se um meio de leitura do texto sagrado. As figuras de *As mais belas horas do Duque de Berry* (Figuras 2-1-14 e 2-1-15) não remetem a essa diferenciação precisa, pois produzem densidade característica de ilustrações que se conectam como apêndices do texto. As figuras não podem mais ser lidas como parte integrante das Escrituras. Não se deve, portanto, tentar introduzir essas imagens na leitura; elas estão ali para ser apreciadas separadamente, como uma pausa para o texto. Essas imagens só interferem como momento de suspensão da leitura, diferente da imagem figurativa nas iluminuras, que mantinha o leitor/observador imerso na leitura das Escrituras. Portanto, não é diretamente o espaço perspectivado ou ausência de temática religiosa o que destrói a noção de iluminura, mas a ausência

de contaminação entre o espaço gráfico reservado às convenções aplicadas ao texto (para ser descontinuamente lido) e o espaço gráfico reservado às convenções destinadas à imagem (para ser densamente vista).

Somos, assim, obrigados a constatar que a maioria daquelas características iconográficas que destacamos quando analisamos a página *Chi-Rho*, no *Livro de Kells*, não é encontrada em *As mais belas horas do Duque de Berry*. No entanto, como a técnica usada em ambos é muito semelhante, diremos que esse magnífico livro de horas e, aliás, muitos outros do mesmo período foram ilustrados e adornados com a técnica da iluminura medieval.

Se compararmos, então, a Figura 2-1-14, que mostra um par de fólios de *As mais belas horas do Duque de Berry*, com um par de páginas da bíblia ilustrada por Gustave Doré (Figura 2-1-13), podemos dizer que estamos, em ambos os exemplos, diante de ilustrações apartadas do texto e que do século XV ao XIX essa será a postura hegemônica no Ocidente.

Temos plena noção de que no início do século XV a técnica ainda era manual e a perspectiva não tinha rigor renascentista; mesmo assim, o mecanismo que estrutura em *As mais belas horas do Duque de Berry* os espaços do texto e da imagem é muito mais semelhante ao da bíblia ilustrada por Doré do que ao do *Livro de Kells*.

Entendemos que tanto o período românico quanto o gótico foram muito férteis na produção de páginas iluminadas, nas quais a contaminação entre imagem e texto alcançou níveis quase tão plenos quanto nas páginas *incipit* do *Livro de Kells*. Durante a fase românico-gótica foram produzidas importantes novidades nesse campo, como as iniciais historiadas (Figura 2-1-18). Nicolette Gray afirma que essas iniciais só perdem em inovação para a produção insular,<sup>127</sup> da qual faz parte a página *Chi-Rho*, e Johanna Drucker considera que essas mesmas iniciais historiadas góticas “criaram um novo nível de complexidade” integrando as letras na narrativa da imagem.<sup>128</sup> Ângela Lago também nos lembra que a Idade Média cria uma “escrita pela imagem”<sup>129</sup> e cita algumas estratégias da

<sup>127</sup>GRAY, Nicolette. *Op.cit.* p.88.

<sup>128</sup>DRUCKER, Johanna. *Op.cit.*, 1999, p.111.

<sup>129</sup>LAGO, Ângela. *O Códice, o livro de imagem para criança e as novas tecnologias*. In: [www.angela-lago.com.br/codice.html](http://www.angela-lago.com.br/codice.html)

iluminura, encontradas nos períodos românico e gótico, como as proporções entre os personagens, que não seriam anatômicas, mas derivadas de uma hierarquia proveniente da narrativa, e que ela chama de perspectiva afetiva (Figura 2-1-19). Cita, também, o que denomina efeito raio-X, que permite ver simultaneamente o interior e o exterior de uma construção arquitetônica, bem como diversas representações de um personagem integradas numa mesma imagem, mas simbolizando diferentes passagens de um texto (Figura 2-1-20).

No entanto, Joahanna Drucker nos lembra que ao final da Idade Média ocorreu uma racionalização do espaço que ocasionaria uma cisão entre “elementos visuais e verbais”<sup>130</sup> e determinaria o fim da iluminura. Talvez por isso Ingo Walther tenha ilustrado a estrutura de diagramação de códices iluminados por meio de um livro de horas do início do século XV (Figura 2-1-21). É evidente que no final do período gótico, algumas vezes denominado Estilo Internacional,<sup>131</sup> ocorreu uma normatização da página nos códices iluminados e, provavelmente, isso também contribuiu para estabelecer a delimitação dos espaços de texto e imagem. Portanto, ao mesmo tempo em que o período gótico foi fértil em iluminuras foi, também, marcado por seu enfraquecimento. Quanto mais estruturado fosse o espaço da página mais adequado estaria à objetividade racionalista moderna que se anunciava. As questões técnicas que o tipo móvel viria a acrescentar seriam mais um fator, mas não, como entendemos, o determinante.

A iluminura, do modo como definimos, foi desaparecendo no final da Idade Média. Seu reaparecimento se daria em momentos de exceção até que Mallarmé e em seguida as vanguardas futurista, dadaísta e construtivista a resgatassem como parte de um projeto que pretendia refletir sobre muitas convenções modernas, como veremos a seguir.

---

<sup>130</sup>Segundo Johanna Drucker, no período gótico ocorreu uma definitiva separação entre visual e textual, pois a iluminura deixou de ter o conceito moral do texto. DRUCKER, Johanna. *Op.cit.* p. 112.

<sup>131</sup>Não confundir com o termo homônimo usado pelo design no século XX.

## 2.2

### A Sombra da Iluminura

*A relação do texto com a imagem, explicitada pela iluminura (...) é uma criação medieval que tem prolongamentos inesperados (...)*

(Jean-François Groulier - *A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura*)

*(...) evidência da soma por pouco uma ILUMINARIA O ACASO (...)*

(Stéphanne Mallarmé – "Um lance de dados")

Prosseguindo com nossa reflexão iconológica sobre a produção de textos ilegíveis no Ocidente, desejamos agora demonstrar de que modo o paradoxal mecanismo de leitura encontrado na iluminura medieval (analisado no Capítulo 2.1.) se prolonga durante a Modernidade. Neste momento nortearmos nossa análise a partir da imagem de um texto específico produzido pelo movimento neoconcreto: a primeira página do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 22 de março 1959 (1aSDJB).<sup>132</sup> Essa página será utilizada como nossa metaimagem da relação imagem/texto num momento de transição de uma postura gráfica modernista para pós-modernista.

Durante um período de aproximadamente 1.150 anos – que separam o *Livro de Kells* da 1aSDJB (Figura 2-2-1) – as convenções envolvidas na escrita ocidental certamente acumularam inúmeras resignificações. No entanto, as normas convencionais que delimitam o modo de usar (ver e ler) a imagem e a escrita ainda se mantêm em torno dos mesmos questionamentos. As regras para ler (e ver) uma página *incipit* medieval ou a primeira página de um jornal no século XX são, ao mesmo tempo, distintas e inter-relacionadas.

Para analisar as semelhanças e diferenças de páginas de épocas tão distantes, estabeleceremos um diálogo envolvendo outros hiperícones além da página *Chi-Rho* e a 1aSDJB. Assim como Panofsky,<sup>133</sup> ao analisar a *Alegoria da*

<sup>132</sup>Utilizaremos a sigla 1aSDJB sempre que estivermos nos referindo à primeira página do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 22 de março de 1959.

<sup>133</sup>PANOFSKY, Erwin. *Op.cit.*, pp. 101-112.

*prudência*, de Ticiano, estabeleceu uma teia de relações entre imagens produzidas em diferentes épocas, aproximaremos a 1aSDJB de diversas outras páginas.

Podemos adiantar, desde já, que os textos ilegíveis produzidos após a Idade Média, apesar de possuírem conexão com a página *Chi-Rho*, não poderão ser designados simplesmente como “iluminuras modernas”. Achamos mais adequado estabelecer algumas subcategorias de iluminuras para que nossa explanação ficasse mais esclarecedora. Os capítulos seguintes vão explicar o modo de funcionamento dessas “iluminuras modernas” por meio de suas aproximações e seus afastamentos da iluminura medieval.

Definiremos três categorias de iluminura que se assemelham e subvertem a iluminura medieval:

- 1) a “**iluminura funcionalista**” (característica do design gráfico modernista);
- 2) a “**iluminura neoconcreta**” (transição de postura gráfica modernista para pós-modernista);
- 3) a “**sombra da iluminura**” (característica do design gráfico pós-modernista)

Inicialmente só identificaremos as características modernistas existentes na 1aSDJB e, desse modo, associaremos as características gráficas dessa página apenas à definição de iluminura funcionalista. Só após assinalar todas as posturas da imagem escrita modernista passaremos a apontar os aspectos de transição para a postura pós-modernista existentes nessa mesma página. Nossa intenção, então, é demonstrar, passo a passo, que a 1aSDJB é uma iluminura concomitantemente funcionalista, neoconcreta, e carrega indícios de uma sombra de iluminura.

Definiremos, a seguir, essas novas noções de iluminura.

### 2.2.1

#### A estética da invisibilidade

Se observarmos a 1aSDJB (Figura 2-2-1) e compararmos com a página *Chi-Rho* (Figura 2-1-7), podemos notar que, apesar do aparente abismo estilístico, ambas são constituídas por elementos gráficos alfabéticos que possuem forte apelo visual.

Em contraponto com esse apelo visual encontrado na 1aSDJB e na página *Chi-Rho*, observemos a primeira página do primeiro exemplar do *JB* de 1891 (Figura 2-2-2). É fácil notar que as letras são miúdas, e a massa de texto, compacta. A 1aSDJB, por sua vez, possui grandes áreas em branco que envolvem letras enormes e atraem nosso olhar. A página de 1891 demonstra não ter qualquer preocupação em produzir algum tipo de atrativo visual. A imagem produzida pela massa compacta de pequenas letras do *JB* do século XIX indica, a nossos olhos ocidentais, que existe grande quantidade de informação para ser lida e nenhuma “imagem” para ser vista, ou seja, é uma imagem (na medida em que qualquer mancha gráfica é uma imagem) que, por alguma questão ideológica, nega ser imagem.

Nessa página de jornal do século XIX, nosso olhar pode até mesmo pulsar entre os títulos com letras maiores: “Jornal do Brazil”, “A Europa e os Países Novos”, “Dia a Dia”, “Telegramas”, “Carta de Portugal”. Porém, a intenção do paginador era produzir uma leitura seqüencial de cima para baixo da esquerda para direita. Os títulos chamativos que atraem nosso olhar e interferem na leitura linear não foram esteticamente planejados e produzem esse efeito por mero acaso. No terceiro capítulo discutiremos esse acaso, mas no momento o que nos interessa ressaltar é essa preocupação exclusivamente legível na página dos jornais no século XIX.

Entre a primeira página do *JB* de 1891 e a 1aSDJB foram estabelecidas normas de “embelezamento” que garantiram a esta última um olhar voltado não só para a leitura, mas também para a visão de imagens. As fronteiras que as convenções determinam entre leitura e visão geraram uma área de intercessão. O percurso de leitura tradicional (da escrita ocidental) sofreu interferência da

imagem na 1aSDJB, e tal como na página *Chi-Rho* a imagem havia interferido nos padrões clássicos de leitura linear.

A mera valorização visual de uma página escrita, porém, não resulta obrigatoriamente numa iluminura. Tomemos então a capa do fascículo 33 da *Harper's Illuminated New Pictorial Bible* (Figura 2-2-3), publicado em 1844 nos Estados Unidos com design pomposo tipicamente vitoriano. Certamente a página possui enorme apelo visual, devido não só aos ornamentos que circundam o texto, mas também às fontes tipográficas ecléticas. Apesar de se auto-intitular “iluminada”, entendemos que essa página foi apenas decorada.

Ao contrário dessa Bíblia em fascículos, na página *Chi-Rho* a imagem interfere no percurso de leitura linear do texto e obriga o leitor a incluir a informação visual como parte integrante do próprio texto. Poderíamos dizer com precisão que nas iluminuras a imagem contamina o texto, ou seja, o modo convencional de usar a imagem interfere no modo convencional de usar o texto. Por outro lado, na capa desse fascículo do século XIX o excesso de ornamentos pode até mesmo interferir na rapidez de leitura, mas não desperta nenhum estranhamento gerador de hiperícone que leve o leitor a questionar o próprio texto. Na página *Chi-Rho* os elementos gráficos levam, por exemplo, o espectador a procurar sentido textual nas inúmeras figuras escondidas e entrelaçadas, como as vísceras expostas do corpo daquelas letras, ou seja, levam à tentativa de ler o texto bíblico por meio daquelas imagens e, ao mesmo tempo, a uma reflexão sobre a carne da letra, que é o Verbo encarnado que é o Cristo que é o que está escrito na página. Na *Harper's Illuminated New Pictorial Bible* o atrativo visual não gera nenhum tipo de ambigüidade. A ornamentação decorativa não contamina o texto, pois preserva os limites convencionais entre o verbal e o visual. Melhor dizendo, a interferência visual na leitura do texto não abala as fronteiras entre o que está ali para ser lido e o que está ali para ser visto; permite apenas que o leitor produza pausas agradáveis, nas quais o olhar pode descansar em meio a suntuosos elementos gráficos.

E a 1aSDJB? A princípio não parece conter qualquer elemento visual que interfira na leitura; pelo contrário, a ausência de ornamentos faz com que a leitura seja mais clara do que na capa da *Harper's Illuminated New Pictorial Bible*. No

entanto, essa resposta ainda está incompleta; podemos afirmar, entretanto, que na 1aSDJB existem elementos visuais tão autoquestionadores de sua condição de texto e imagem quanto na página *Chi-Rho*. No momento, esses elementos ainda estão imperceptíveis ou, melhor, ideologicamente invisíveis.

Partindo da suposição de que existe na 1aSDJB algum tipo de mecanismo visual que interfira nos limites entre visão de imagem e leitura de texto – que, para nós, ainda é mero indício – devemos, então prosseguir de modo mais minucioso.

Precisamos, então, compreender o que Mitchell definiu como “estética da invisibilidade” que, como entendemos, seria um aspecto determinante para o quase total desaparecimento da iluminura na Idade Moderna ocidental.

Já comentamos a comparação de Mitchell entre a representação da “fala” explicitamente visível nas iluminuras medievais (por meio de textos escritos em rolos flutuantes), que compartilham a mesma dimensão da imagem figurativa, e os balões fantasmáticos das histórias em quadrinhos, em que a escrita da “fala” assume invisibilidade dissimulada e que estabelecem cisão entre as dimensões da escrita e da imagem. Portanto, existe nos quadrinhos a intenção de que o leitor veja o desenho, mas não veja as letras dentro dos balões, pois deve apenas lê-las. Não ver as letras escritas significaria uma leitura associada ao que Mitchell chama de “estética da invisibilidade”,<sup>134</sup> que tentaria conectar o leitor/observador diretamente com uma mensagem verbal invisível.

Poderíamos dizer que os quadrinhos compactuam com a mesma postura visual que a página do *JB* de 1891 (Figura 2-2-2), pois ambos dissimulam a possibilidade de a escrita ser uma imagem. De algum modo essa postura é compartilhada também pela capa do fascículo da *Harper’s Illuminated New Pictorial Bible*, pois nela toda ornamentação em torno da tipografia funciona como moldura que separa a dimensão do que está ali para ser visto e do que está ali para ser lido, como os balões que envolvem as letras nos quadrinhos. Mesmo as letras ornamentadas funcionam como moldura para si próprias, separando a

---

<sup>134</sup> “(...) estética da invisibilidade, uma convicção que ‘a verdade profunda não possui imagem’ e que a linguagem é o melhor meio disponível para evocar essa essência invisível.” MITCHELL, W.J.T, *Op.cit*, 1995, p. 114.

passagem do deleite visível das letras para sua leitura invisível. Nessas fontes ornamentadas as convenções do visível são suprimidas ao serem introduzidas as convenções do legível. Na página *Chi-Rho* lia-se vendo (não como um só ato, mas como um ato contaminado por outro), pois sem essa contaminação não seria possível penetrar o enigma da encarnação do Verbo. Tanto essa Bíblia “iluminada” do século XIX quanto os quadrinhos produzem uma relação entre texto e imagem que é passiva diante das convenções,<sup>135</sup> não gerando assim nenhum questionamento, nenhuma ambigüidade. Tanto a página do *JB* de 1891 quanto a Bíblia em fascículos reafirmam o que Mitchell chamou de “estética da invisibilidade”.

### 2.2.2

#### **Poderia haver iluminura impressa ou iluminura não religiosa?**

Poderia a noção de iluminura sobreviver na página impressa? Quais as conseqüências iconográficas e iconológicas resultantes dessa mudança?

Do modo como a estamos definindo, a iluminura é um mecanismo de leitura que envolve de modo convencionalmente contraditório a visão de um texto escrito numa página. Portanto, se nossa noção de iluminura não é e nem está presa a uma técnica específica, ela poderia ser impressa em papel ou mesmo aparecer como *display* na tela de um monitor. Porém, é preciso que estejamos atentos às técnicas, pois apesar de não serem decisivas, podem influir nesse mecanismo.

Apesar de o termo “iluminura” ser comumente associado às técnicas manuscritas medievais existem exemplos modernos, e a 1aSDJB não seria a primeira iluminura impressa. As páginas iluminadas nunca desapareceram por completo na Idade Moderna, apesar do policiamento ideológico de puristas, como Gotthold Lessing,<sup>136</sup> que condenava esteticamente qualquer hibridismo, ou seja, reprimia a contaminação do verbal no visual e vice-versa. O próprio Mitchell nos mostra que em plena virada do século XVIII para o XIX, no ápice dessa postura

<sup>135</sup>“The ‘normal’ relations of image and Word (in the illustrated newspaper or even the cartoon page) follow more traditional formulas involving the clear subordination and suturing of one medium to the other.” MITCHELL, W.J.T *Op.cit.* 1995, p. 91.

<sup>136</sup>LESSING, Gotthold Ephraim. *Op.cit.*

separatista entre texto e imagem, Willian Blake conseguiu produzir notáveis iluminuras impressas por meio de uma técnica de gravura em metal (Figura 2-2-5).<sup>137</sup>

A obra poética de Blake acrescenta à iluminura a reflexão sobre a reprodução mecânica em série associada a uma escrita que se tornaria cada vez menos mística e mais pragmática. Na página *Chi-Rho* não existe qualquer tipo de questionamento de ordem prática em relação à escrita: o visível, o Verbo encarnado, o Cristo, a Escritura, enfim, tudo remete ao plano místico. Porém, apesar da reflexão sobre as novidades relativas à palavra impressa, as páginas iluminadas por Blake preservam, acima de tudo, o caráter religioso, como na produção medieval. Por outro lado, é evidente que na 1aSDJB não existe qualquer teor religioso. Seria, então, possível produzir uma iluminura totalmente alheia ao mistério cristão?

A mística medieval cristã – por meio da qual se instituiu a noção de iluminura – que atribuía à imagem a função de enigma, ou seja, de caminho tortuoso em direção aos invisíveis e luminosos mistérios verbais parecia se perder irremediavelmente na Modernidade. Como seria possível produzir iluminuras num ambiente no qual os dogmas cristãos estão cada vez, mais e mais, sendo contestados ou mesmo ignorados?

Antes de respondermos a essa pergunta gostaríamos de voltar nossa atenção para outro inglês, Willian Morris, que na década de 1870 iluminou algumas obras em pergaminho (Figura 2-2-6) e na década de 1890 optou pela produção gráfica (Figura 3-1-16) com todo o requinte dos primeiros livros impressos na Europa. É inevitável a menção a esse artista, já que, na história do design gráfico, sua gráfica/editora, a Kelmscott Press, tornou-se citação obrigatória. Pevsner em seu livro<sup>138</sup> (que, mesmo ultrapassado em muitos aspectos, permanece demarcando uma linha mestra para a história do design e aponta de William Morris à Bauhaus) estabelece uma conexão entre o funcionalismo construtivista do século XX e a produção de Morris no movimento

<sup>137</sup>MITCHELL, W..J.T. *Op.cit.* 1994, pp. 111-150.

<sup>138</sup>PEVSNER, Nicolau. *Os pioneiros do desenho moderno, de William Morris a Walter Gropius.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

de *Arts&Crafts*. Não faremos uma justificativa para alegar os motivos pelos quais não associaremos as páginas “iluminadas” na Kelmscott Press com a 1aSDJB. Desejamos apenas lembrar que não nos esquecemos da produção gráfica desse notório personagem. Na segunda parte desta tese, quando estivermos discutindo questões gráficas referentes à migração da iluminura do livro para o jornal, voltaremos a nos referir a Morris. Neste momento, porém, afirmamos, sem apresentar qualquer prova, que as páginas impressas na Kelmscott Press produziram o que chamaríamos de mera nostalgia de iluminura, mas não conseguiram pôr em prática o complexo e paradoxal mecanismo cognitivo da iluminura. O curioso é que Morris apreciava o *Livro de Kells* justamente devido ao que ele chamou de “legibilidade”.<sup>139</sup> De qualquer modo, as páginas “iluminadas” impressas por Morris não entraram como referência iconográfica para a análise iconológica do desdobramento da noção de iluminura que iremos averiguar na 1aSDJB.

Quase ao mesmo tempo em que foram produzidas as admiráveis páginas na Kelmscott Press ocorria na França uma das experiências gráficas mais intrigantes de todos os tempos: “Um lance de dados” de Stéphane Mallarmé (Figura 2-2-7).<sup>140</sup>

Se observarmos a 1aSDJD é fácil notar que, além de possuir grandes áreas em branco, também possui uma disposição de texto associada a diferentes dimensões de letras que claramente refletem uma estética derivada da Poesia Concreta e, por conseguinte, devedora do famoso poema “Um lance de dados”. Por meio desse poema poderemos responder à questão que colocamos há pouco, pois, de acordo com nossa hipótese, “Um lance de dados” preserva o mecanismo

<sup>139</sup>É certo que o termo *legibility* para Morris, no final do século XIX, não tinha exatamente o mesmo significado que assumiu com o funcionalismo do Estilo Tipográfico Internacional. Morris entendia que as fontes tipográficas tal como a Textura e a Fraktur eram legíveis e que fontes tal como a Bodoni e a Didot seriam ilegíveis. Discutiremos essa questão na segunda parte deste trabalho. DREYFUSS, John. *Morris and the printed book*. London: Willian Morris society, 1989, p.8.

<sup>140</sup>O próprio Mitchell propõe a conexão entre os mecanismos de leitura na iluminura medieval e na poesia moderna. “(...) scholarship that studies the relations of verbal and visual art in everything from medieval illumination to modern poetry convinces me of two things: first, that this sort of study is not only possible but necessary if we are to understand anything like the full complexity of either verbal or visual art (transgressions of text-image boundaries being, in my view, the rule rather than the exception); second, that this sort of study can stand some self-criticism, especially at the level of general principles.” MITCHELL, W.J.T. *Op.cit*, 1987, p. 155.

de leitura/visão da iluminura medieval apesar de estar alheio aos dogmas místicos cristãos.

"Um lance de dados" certamente estabeleceu, no final do século XIX, um novo modelo gráfico para toda a relação entre imagem e texto no design do século XX. No entanto, essa referência seria muito pouco citada pela vanguarda tipográfica.

Jan Tschichold, em *A nova tipografia*,<sup>141</sup> não faz nenhuma referência a Mallarmé. Como nos explica Robin Kinross,<sup>142</sup> o livro de Tschichold refletia uma noção coletiva compartilhada por personalidades fundamentais do design gráfico modernista, como Kurt Schwitters, Piet Zwart, Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg, El Lissitzky, Herbert Bayer, Joost Schmidt, John Heartfield, entre outros. *A nova tipografia* credits Peter Behrens e Filippo T. Marinetti como os precursores da nova postura gráfica que seria estabelecida pela vanguarda construtivista.<sup>143</sup> A formação gráfica de Marinetti, porém, foi incontestavelmente francesa e devedora do verso livre simbolista e, portanto, de "Um lance de dados". Como as experiências gráficas futuristas nortearam tanto dadaístas quanto construtivistas no entre-guerras, podemos deduzir que a experiência poético-gráfica de Mallarmé influenciou, mesmo que indiretamente, toda a produção gráfica associada à Nova Tipografia.

A influência de Mallarmé torna-se velada na tipografia modernista até ser oficialmente reinserida na teoria e na prática da Poesia Concreta brasileira, nos anos 50. El Lissitzky e Theo Van Doesburg talvez ignorassem suas dívidas com "Um lance de dados", mas acreditamos que o mesmo não ocorreria com Amilcar de Castro, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar durante a reforma gráfica do *JB*.

Se compararmos a 1aSDJB e a página dupla de "Um lance de dados" (Figura 2-2-7), é fácil perceber que ambas dão ênfase visual aos espaços em branco. Porém a simples preocupação estética com os espaços em branco não representa, por si só, nenhuma ameaça à "estética da invisibilidade". Se pensarmos nas famosas páginas de John Baskerville, no século XVIII (Figura 2-2-

<sup>141</sup>TSCHICHOLD, Jan. *The New Typography*. Berkley: University of California Press, 1998.

<sup>142</sup>KINROSS, Robin. Introduction to the english-language edition. In: *The New Typography*. Berkley: University of California Press, 1998.

<sup>143</sup>Refirimo-nos não só ao Construtivismo russo como ao De Stijl e à Bauhaus.

8) – puramente tipográficas e conscientemente embelezadas justamente pela pureza das largas áreas em branco contrastando com a tinta negra das letras – podemos perceber que o cuidado visual com os espaços pode ser um fator que contribui ainda mais com essa estratégia de invisibilidade do texto. O espaço em branco de Baskerville emoldura de modo agradável a escrita, sem gerar nenhum estranhamento. A imagem produzida pelos espaços está a serviço de seduzir o olhar e encaminhá-lo diretamente para uma leitura tranqüila. O espaço em branco pode ser considerado o ornamento da página de Baskerville.

Por outro lado se tomarmos como exemplo duas páginas de "Um lance de dados" (Figura 2-2-7) poderemos observar que a visão desses brancos é um enigma gerador de ambigüidade, pois desestabiliza a hierarquia do olhar, antecipando a leitura da página direita. Aliás, antes de ler qualquer coisa, o olhar ocidental será obrigado a **ver** o excesso de brancos na página esquerda para então fugir em busca de letras. Em meio a essa busca de palavras lê, antes de tudo, "O ACASO". A partir daí o olhar vagará sem destino entre os dizeres das duas páginas. "FOSSE", "SERIA" e "O NÚMERO" são fortes concorrentes ao segundo lugar, mas nada é garantido. O leitor ocidental, diante dessa multiplicidade de percursos para a leitura, se sentiria inseguro e provavelmente se recusaria a aceitar os ambíguos sentidos que as palavras têm para lhe oferecer. Recusar ou vacilar, diante das palavras nessas páginas, significa permitir que o olhar se volte para a imagem. O espaço em branco é o elemento visual que resgatará esse olhar perdido em meio à leitura e o dirigirá de volta à visão. Do mesmo modo, a visão da página *Chi-Rho* insiste em seqüestrar o olhar voltado para a leitura alfabética (já que a mera decodificação verbal do monograma de Cristo não permite ao leitor/observador experimentar plenamente o enigma da encarnação do Verbo). Tanto em "Um lance de dados" quanto no *Livro de Kells* a leitura é assaltada pela imagem. Nas duas páginas a mera leitura das letras torna-se incompleta, pois não coloca o leitor/observador diante das principais questões levantadas pelo texto.

Maurice Blanchot,<sup>144</sup> mesmo partindo de uma noção etérea da escrita,<sup>145</sup> é obrigado a admitir que "Um lance de dados" "é tipograficamente visível (...) uma paisagem visível de palavras".<sup>146</sup> E percebe que existe em Mallarmé uma "alternância quase simultânea da leitura como visão e da visão como transparência legível".<sup>147</sup> Haveria, então, em "Um lance de dados" uma contaminação das convenções associadas à leitura pelas convenções associadas à visão. Segundo Blanchot, "o que nos ensina ainda 'Um lance de dados'? A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível (...) quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças à alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão".<sup>148</sup>

Se levarmos em conta a teoria de Goodman, que abordamos no Capítulo 2.1., poderíamos dizer que os espaços em branco de Mallarmé talvez possuam mais densidade do que qualquer imagem figurativa. Na página *Chi-Rho* a diferenciação precisa das letras foi violada por um emaranhado de imagens gráficas que, proliferando como bactérias, produzem um emaranhado de letras e figuras como que por meio de um acaso glorioso. Tentar separar e decodificar a parte legível e a parte visível da página é um exercício de decifrar enigmas, mas tentar entender que essas partes, apesar de distintas, são inseparáveis é deparar-se com o insolúvel paradoxo. A visão do leitor medieval seria, então, de algum modo semelhante à visão dos brancos em "Um lance de dados", pois um primeiro olhar sobre a página *Chi-Rho* revela apenas um grafismo aparentemente abstrato e, portanto, altamente denso; nada parece ser legível. A disposição dos brancos, nas páginas de Mallarmé, leva o leitor ocidental a desacreditar o sentido das palavras e, por conseguinte, a função das letras. Diante desse aparente caos e da resultante "ilegibilidade" as letras assumem a densidade que a "estética da invisibilidade" lhes negou.

<sup>144</sup>BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>145</sup>Dizemos isso porque o próprio Blanchot admite que *O Livro por vir* é uma continuidade da discussão de Roland Barthes em *O grau zero da escrita*. Nesta última obra nenhuma característica visível da escrita é mencionada. BARTHES, Roland. *Que é escrita?* In: *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 9-17.

<sup>146</sup>BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 354.

<sup>147</sup>BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 355.

<sup>148</sup>BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 354.

A leitura da 1aSDJB, por sua vez, não parece gerar nenhuma ambigüidade característica dessa densidade existente na imagem. Enquanto no poema de Mallarmé os inúmeros percursos – guiados pelos atrativos visuais esparramados pela página – podem gerar diferentes frases e significações, na 1aSDJB a mensagem é única e clara. Apesar de haver a possibilidade de diferentes trajetos do olhar sobre a 1aSDJB, esses trajetos acabam sempre revelando o mesmo conteúdo semântico. No poema de Mallarmé, por sua vez, o olhar aleatório induzido pela quebra das normas de leitura convencionais garante diversos e distintos sentidos semânticos.

Na 1aSDJB parece haver alguma estratégia que tranquiliza o olhar desse leitor ocidental desavisado. Seriam, então, os espaços em branco na 1aSDJB meros ornamentos, ou seja, apenas uma moldura que reafirma a diferenciação precisa e a invisibilidade das letras, como nas páginas de Baskerville?

Desejamos provar justamente o contrário. Contrao-nos a essa evidência preliminar de que a 1aSDJB não parece fazer qualquer frente à “estética da invisibilidade” queremos propor que muitos aspectos do mecanismo existente em "Um lance de dados" – produtores de ilegibilidade – também ocorrem na 1aSDJB apesar de ainda velados a nossa visão.

O poema de Mallarmé é um importante elo iconográfico entre a 1aSDJB e a página *Chi-Rho*. Precisamos, então, entender melhor as relações visuais entre o *Livro de Kells* e as páginas de "Um lance de dados" para que associemos com precisão o mecanismo de leitura das páginas desse poema com o mecanismo da iluminura medieval.

Acreditamos que o poema de Mallarmé voltou a colocar em evidência o grande paradoxo da Escritura cristã: o Verbo encarnado, ou seja, questiona a oposição imagem *versus* escrita revelando que toda escrita é imagem, pois em "Um lance de dados", assim como na página *Chi-Rho*, a imagem (que é a própria escrita) foi posta em evidência. A imagem que o poema de Mallarmé ou a página *Chi-Rho* nos faz ver é a própria página escrita. Portanto, tal como na página iluminada na Idade Média em que toda imagem tornava-se também Escritura, em "Um lance de dados" toda imagem diz respeito à escrita. Mesmo os espaços em branco, que estão ali para evidenciar o ato de ver, remetem a questões referentes

ao ato de ler. São elementos visuais que estão ali para criticar as certezas estabelecidas pelas convenções de leitura, ou seja, para "desmascarar" a "estética da invisibilidade" presente em grande parte da escrita ocidental. Tanto na página *Chi-Rho* quanto em "Um lance de dados" encontramos ambigüidades determinadas justamente pela indistinção entre o espaço destinado à aplicação das convenções associadas ao texto e aquele destinado à aplicação das convenções associadas à imagem.

O que distingue a página do *Livro de Kells* das páginas de Mallarmé é que o labirinto de percursos determinado pela leitura de base caótica no poema perdeu de modo irremediável a Luz Divina como destino que iluminava a Escritura medieval. Seria como se o trajeto de leitura não linear (por ser uma leitura assaltada pelo visível) que encontramos na página *Chi-Rho* encaminhasse em direção a uma luz no fim do túnel que seria Deus, ou seja, a misteriosa Verdade Absoluta. Em "Um lance de dados", por sua vez, a leitura igualmente confusa e caótica levaria à busca dessa luz, dessa verdade, mas acabaria por se frustrar em meio à constatação de que essa luz absoluta não existe, ou seja, a constatação de que não existe uma única verdade. A luz que ilumina a página de Mallarmé pode ser atribuída, em parte, aos espaços em branco, pois eles são os elementos visuais que revelam ao leitor que a escrita invisível não existe. A luz na "iluminura" de Mallarmé seria, portanto, quase física, a luz que incide sobre os espaços em branco da página revelando uma imagem gráfica. Poderíamos dizer, utilizando as palavras de Blanchot, que "Um lance de dados" é um "labirinto de luz"<sup>149</sup> inserido no projeto de Mallarmé de produzir *O Livro* – diferente da página *Chi-Rho*, que seria um labirinto iluminado. Em "Um lance de dados" o enigma é a luz, enquanto na página *Chi-Rho* o enigma encaminha o leitor/observador em direção à Luz.

Ao contrário de Willian Morris, que lutou de modo nostálgico, na Kelmscott Press, para reacender uma aura que já se apagara, Mallarmé conformou-se com o brilho imanente do branco. Na verdade existe um último suspiro de luz metafísica em "Um lance de dados", pois seria como se Mallarmé estivesse tentando corporificar a essência de um poema por meio de uma

---

<sup>149</sup>BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 138.

estratégia de leitura que permite ao observador produzir poemas acidentais, na medida em que cada leitor lerá de modo diferente, já que não existe um percurso de leitura único. Mallarmé confere a sua mancha gráfica o *status* de essência, de modelo por meio do qual todos os poemas acidentais serão criados. É certamente uma metafísica absurda, posto que tenta materializar uma idéia e, por isso mesmo, uma metafísica que já nasce derrotada pelo acidental. O anseio de vencer o acaso que existe no poema transforma-se em constatação latente de que ele não será abolido: ““Um lance de dados" jamais abolirá o ACASO”. A metafísica de Mallarmé que tenta encarnar a essência de um poema é suicida, pois tem consciência de que será destruída pela contingência.

Assim como a página *Chi-Rho* produz alegorias, o poema de Mallarmé talvez também possua algo de alegórico, na medida em que compartilha do mesmo mecanismo simbólico que ativa a contaminação entre legível e visível gerando, desse modo, um hibridismo. Os puristas condenaram a alegoria na Modernidade justamente por essa característica quimérica que foi entendida como monstrosidade estética. "Um lance de dados" é imagem que põe em evidência sua condição de escrita que, por sua vez, põe em evidência sua condição de imagem, é uma imagem escrita que se questiona e toda a sua tradição.

Essa reflexão da escrita sobre si mesma está relacionada tanto à noção de metaimagem de Mitchell quanto ao que Foucault observou justamente sobre a obra desse poeta francês: “a partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria”; “(...) a descoberta, por Mallarmé, da palavra em seu poder impotente (...) onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser”.<sup>150</sup> Assim como definimos as letras iluminadas na página *Chi-Rho* como ícone do Verbo encarnado, o poema "Um lance de dados" será entendido como um ícone do verbo encarnado (com minúscula), ou seja, um ícone da paradoxal imagem escrita ocidental. É um hiperícone de uma iluminura cuja luz não é mística, isto é, de uma iluminura que manteve todo aquele mecanismo que questiona a “estética da invisibilidade”, mas que não se fundamenta mais num mistério cristão.

---

<sup>150</sup>FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 312-317.

Por outro lado a diferença entre "Um lance de dados" e o *Livro de Kells* pode tornar-se, algumas vezes, bastante sutil. Se nos recordarmos da análise que fizemos da Figura 2-1-6 (Capítulo 2.1.5.), em que a palavra "crucificado" foi rebatida de um versículo anterior para o fólio 183r, perceberemos que a iluminura medieval, que transformava imagem em Escritura, chega a fazer a palavra "assumir espessura própria (...)", perdendo "sua transparência",<sup>151</sup> tal como sugeriu Foucault sobre o poema de Mallarmé. Ao se fechar o fólio 182v sobre o 183r, essa palavra "crucificado" se dobra sobre si mesma. Já havíamos observado, aliás, que o mito da encarnação do Verbo tinha relações com a auto-reflexão característica da metaimagem de Mitchell; agora percebemos que também tem com essa espessura da linguagem afirmada por Foucault.

Dentro desse processo de a escrita voltar-se sobre si mesma, tanto a página *Chi-Rho* quanto "Um lance de dados", acabam por se assumir como "espelhos tortuosos" que atraem a reflexão, ou seja, como enigmas.<sup>152</sup>

O *Livro de Kells* e "Um lance de dados" permitem que se veja a escrita por meio de um mecanismo que denuncia as convenções da leitura, obrigando o observador a ler imagens e ver letras. Porém, no *Livro de Kells*, ao se ver a escrita encontram-se múltiplos sentidos, mas apenas um destino: o Verbo invisível. Já em "Um lance de dados" restaram apenas esses múltiplos sentidos, ou seja, as ambigüidades características do mecanismo cognitivo da imagem. No poema de Mallarmé o destino se perdeu, gerando uma iluminura que não conduz a uma única fonte de luz verdadeira, e o sentido da escrita tornou-se não apenas um efeito de linguagem, como queria Deleuze,<sup>153</sup> mas um efeito construído pela inter-relação entre palavra e imagem, ou melhor, um efeito de metaimagem, como quer Mitchell.

Até aqui conseguimos justificar que apesar de a 1aSDJB ser impressa não invalida a possibilidade de ali encontrarmos uma iluminura. Willian Blake, entre o

<sup>151</sup>FOUCAULT, Michel. *Op.cit.*, p. 312.

<sup>152</sup>Fazendo mais uma vez alusão as palavras de São Paulo referentes ao mundo visível como um caminho tortuoso para compreensão do mundo invisível: "Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas, mas então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de conhecê-lo, como eu mesmo sou dele conhecido". I COR 13,12.

<sup>153</sup>"Em suma, o sentido é sempre um efeito (...) efeito de linguagem." DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* p. 73.

final do século XVIII e o início do XIX, produziu (reconhecidamente) páginas impressas, iluminadas por uma Luz tão mística quanto a medieval. Foi possível, também, entender que a noção de iluminura pode dissociar-se desse misticismo cristão, como no poema de Mallarmé. Porém, até o momento, só constatamos uma mera possibilidade de haver conexão entre a 1aSDJB e a página *Chi-Rho*.

Sob essa perspectiva pode parecer que os espaços em branco na 1aSDJB são apenas ornamentais, como nas páginas de Baskerville no século XVIII. Seria, no entanto, uma conclusão precipitada, já que sabemos que a 1aSDJB foi diagramada por Amilcar de Castro inflamado por questões concretas e neoconcretas que implicavam uma reflexão a respeito do poema de Mallarmé.<sup>154</sup> No entanto, como já observamos, a leitura da 1aSDJB parece ser absolutamente objetiva, sem apresentar qualquer tipo de ambigüidade. A clareza não linear dessa página é resultado de certos aspectos funcionalistas encontrados no design gráfico de raiz construtivista e na Poesia Concreta da década de 1950. Precisamos, então investigar a 1aSDJB diante dessas características.

### 2.2.3

#### A iluminura funcionalista

Até este momento, identificamos três posturas distintas diante do paradoxo da visível escrita invisível ocidental. A primeira foi a própria iluminura (tanto a medieval, como a página *Chi-Rho*, quanto a iluminura sem vínculo religioso de "Um lance de dados"), em que esse paradoxo é claramente exposto ao leitor por meio de explicitação da escrita como uma categoria de imagem. A segunda, encontrada na "estética da invisibilidade", fazia com que esse paradoxo fosse dissimulado ao oferecer ao leitor uma escrita com o mínimo de interferência visual, ou seja, em que a contaminação da visão de imagens no texto é levada a

---

<sup>154</sup>Existem outros fatores que influenciaram a diagramação de Amilcar de Castro, incluídos a sua produção escultórica e seus desenhos. De acordo com nossos interesses nos deteremos na influência associada à poesia moderna. Ana de Gusmão Mannarino analisou com profundidade as conexões entre a diagramação do SDJB e a produção de desenhos e esculturas de Amilcar de Castro. No entanto, ela deixa claro que o artista tinha consciência das especificidades da página de jornal, pois tinha plena noção de que estava lidando com "signos gráficos". MANNARINO, Ana de G. *Amilcar de Castro e a página neoconcreta*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado do departamento de História - PUC-Rio, 2006.

um nível imperceptível para um leitor ocidental alfabetizado, criando, assim, uma leitura visual que dissimula seu hibridismo. Diante de uma imagem escrita de acordo com a "estética da invisibilidade" o leitor não é estimulado a ver enquanto lê. A terceira, que veremos a partir de agora, é a iluminura funcionalista na qual o paradoxo não é nem exposto nem dissimulado; em vez disso é (utopicamente) solucionado. A iluminura funcionalista se propõe a superar a tradicional oposição entre imagem e texto. Desse modo a imagem escrita na iluminura funcionalista será construída com o intuito de não gerar nenhuma contaminação perceptível do visual no verbal, mas uma aparente simbiose entre eles. Como se a leitura visual deixasse de ser uma ação culturalmente híbrida por meio de uma fusão das essências do texto e da imagem.

A partir de agora, definiremos detalhadamente o que entendemos por "**iluminura funcionalista**". Podemos adiantar que estabeleceremos contrapontos entre essa nova noção de iluminura e as já definidas, como a iluminura medieval (exemplificada pela página *Chi-Rho*), a iluminura alheia à religiosidade cristã (exemplificada por "Um lance de dados") ou à estética da invisibilidade (exemplificada pela primeira página do *JB* de 1891 ou pela *Harper's Illuminated New Pictorial Bible*). A iluminura funcionalista estará vinculada tanto ao design gráfico modernista (expressão que definimos no início deste trabalho) quanto à Poesia Concreta, pois ambos utilizaram o mesmo referencial prático e teórico para estabelecer uma imagem escrita claramente legível e visível.

\* \* \*

O design gráfico que se instituiu no Brasil a partir da década de 1950 estava diretamente associado à Escola Suíça funcionalista e à arte concreta de Max Bill. Os cânones internacionais estabeleciam a composição assimétrica do *grid*<sup>155</sup> (Figura 2-2-4) como ferramenta essencial na diagramação de cartazes e

---

<sup>155</sup>O que nos interessa salientar é a composição do *grid* e não propriamente o *grid*, ou seja, uma trama de módulos retangulares (distribuídos de modo assimétrico e, na maioria das vezes, com ênfase horizontal, tal como uma tela de Mondrian) utilizada com objetivo de criar uma hierarquia visual para a leitura da página impressa. Para a nossa definição torna-se irrelevante se um mesmo modelo de grade será aplicado a diversas páginas de um mesmo projeto gráfico, tal como todas as páginas de um determinado jornal. Esse esqueleto rígido chamado de quadrícula ou *grid* (que é utilizado como modelo para todas as páginas de um mesmo projeto gráfico) é solucionado a cada página por meio de uma nova composição. É nessa composição que estamos interessados. ELAM, Kimberly. *Grid Systems, principles of organizing type*. New York: Princeton Architectural Press,

páginas de jornais e revistas. O sistema de leitura visual estabelecido pela teoria da *Gestalt*,<sup>156</sup> por sua vez, tornou-se outra ferramenta muito importante que, associada a essa composição do *grid*, conseguia produzir páginas que apresentavam uma peculiaridade diante dessa nossa teoria da iluminura, pois rejeitavam a “estética da invisibilidade”, mas, em vez de utilizar a evidência visual da escrita para criar ruído na leitura, utilizavam para dirigir o olhar com mais maestria. Enquanto nas páginas meramente ornamentadas, como na *Harper’s Illuminated New Pictorial Bible* (Figura 2-2-3), o artista gráfico conseguia atrair o olhar do leitor por meio de enfeites pomposos, mas em seguida era obrigado a se submeter ao percurso de leitura linear tradicional da “invisibilidade”, nas páginas compostas pelo *grid* e segundo as leis da *Gestalt* o percurso podia ser alterado por meio dos atrativos visuais inseridos de acordo com os interesses do designer. A composição do *grid* e as categorias da *Gestalt* faziam uso consciente da imagem e, portanto, rompiam com a seqüencialidade linear de leitura do mesmo modo que a página *Chi-Rho* e “Um lance de dados”; porém, em vez de produzir ambigüidades, típicas da visão de imagens gráficas, geravam uma mensagem ainda mais clara e eficiente do que a pretendida pela leitura encadeada linha a linha (própria da “estética da invisibilidade”).

Segundo Rudolf Arnheim<sup>157</sup> a *Gestalt* incentiva o equilíbrio e a assimetria e desaconselha a ambigüidade e o desequilíbrio. Em meio à associação entre assimetria e equilíbrio encontraremos a composição do *grid* utilizada a fim de

---

2004. Essa composição assimétrica do *grid* (ou da grade) é definida por Timothy Samara como “*grid* hierárquico”. SAMARA, Timothy. *Grid, construção e desconstrução*. São Paulo: Cosacnaif, 2007, p. 29.

<sup>156</sup>Teoria da percepção, que se originou na escola de psicologia *Gestalt*, fundada em 1910 por Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, segundo a qual a percepção se realiza por conjunto de elementos estando acima de qualquer determinação na exibição das sensações individuais. Esse conjunto percebido chama-se “Forma”: a percepção é fato universal redutível a um conjunto de sensações. Por meio dessa teoria foi estabelecido um sistema de leitura visual que utiliza conceitos, categorias e leis que se acreditam universais. Nosso maior interesse neste trabalho se dirige à aplicação desse sistema visual de leitura para produzir Poesia Concreta ou projetar cartazes, *folders*, páginas de jornais, revistas, livros, etc. João Gomes Filho expõe de modo claro a aplicação dessas leis e categorias. GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto, sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000. Segundo Ferreira Gullar apesar de a teoria da *Gestalt* defender que a percepção se dá por meio da experiência, foi aplicada pelo design funcionalista de maneira puramente objetiva. FERREIRA GULLAR. O neoconcretismo e a *Gestalt*. SDJB, 15 de março de 1959, p.4.

<sup>157</sup>ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

permitir ao leitor/observador libertar-se da monótona leitura linear e aventurar-se pelo espaço planar da página. Porém, esse olhar difuso não se deve perder em ambigüidades resultantes de desequilíbrio formal, pois, do modo como acreditava Arnheim, “uma composição desequilibrada parece acidental, transitória e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total (...) sob condições de desequilíbrio, a proposição torna-se incompreensível (...) torna-se um obstáculo. O padrão ambíguo não permite nenhuma decisão sobre qual das possíveis configurações seja a proposta. Tem-se a impressão de que o processo de criação imobilizou-se acidentalmente em algum lugar ao longo do percurso”.<sup>158</sup> Surpreendentemente, podemos dizer que as páginas de "Um lance de dados" se enquadram justamente nesse desequilíbrio acusado (por Arnheim) de ser o causador de indesejáveis ambigüidades. Diferente da 1aSDJB, na qual essa noção de equilíbrio e assimetria parece se dar de modo exemplar, em "Um lance de dados", como o próprio título do poema já diz, as palavras dão impressão de terem sido atiradas ao acaso, como n"Um lance de dados", pois, apesar de haver a aspiração a recompor a hierarquia de leitura, Mallarmé tem consciência de sua inviabilidade. Assim, seu poema parece ter sido “reprovado” diante das normas sugeridas por Arnheim. Como ficariam, então, as ambigüidades e a ilegibilidade da página *Chi-Rho* frente a essa teoria? Arnheim, provavelmente, não daria conta do obstáculo visual encontrado nessa página do *Livro de Kells*, pois a *Gestalt* trata da **forma**, ou seja, o que denomina “visão” enxerga a imagem por meio de um recorte indiferente a qualquer figuração. Além disso, para Arnheim ver não é um ato convencional. Ele acredita numa visão psicológica, natural e universal que capta cores, formas e linhas de força.<sup>159</sup> Assim, poderia no máximo perceber (na página *Chi-Rho*) um excesso desordenado de elementos causadores de contradições estruturais e, desse modo, identificar uma poluição visual. A mera

<sup>158</sup>ARNHEIM, *Op.cit*, 2000, pp. 13-14.

<sup>159</sup>Quando é obrigado a se defrontar com a figura, Arnheim, sugere que a figuração é insuficiente sem a expressão que reside nas cores e formas (ARNHEIM, *Op.cit*, 2000, p. 148). Contudo, quando vai explicar o simbolismo da luz vê-se obrigado a dialogar com a questão ideológica da imagem. Mesmo que diga que o destaque dado, numa pintura, à cama da mulher infiel resulta num artifício de composição, temos que admitir que a noção “gestaltiana” de cores e formas foi infectada pela cultura. (ARNHEIM, *Op.cit*, 2000, p. 314)

análise formalista da página *Chi-Rho* ou mesmo de "Um lance de dados" não gera nenhum questionamento sobre as contradições existentes nas convenções que definem a noção de escrita no Ocidente.

Porém, nossa intenção não é invalidar a capacidade analítica da *Gestalt*, mas sim entender que essa ferramenta foi utilizada pelo funcionalismo como um novo instrumento que permitia superar a “estética da invisibilidade”. Essa antiga estratégia de invisibilidade da escrita evitava a contaminação entre verbal e visual, mas possuía grande desvantagem: não podia fazer uso da poderosa capacidade de sedução da imagem. Para isso, como na página *Chi-Rho* ou em "Um lance de dados", a escrita precisava sacrificar sua objetividade e tornar-se ambígua. No entanto, por meio da composição do *grid* e da aplicação das categorias da *Gestalt* esse problema foi contornado, e a objetividade foi viabilizada diante de uma página visível. A iluminura funcionalista, portanto, utiliza o potencial sedutor da imagem sem que isso ocasione ilegitimidade.

Na verdade essa página funcionalista aparece para resolver um problema imediato, pois organizava o caos ambíguo que vinha ocorrendo nas páginas dos jornais. Se compararmos a primeira página de *O Globo* de 2 de janeiro de 1959 (Figura 2-2-9) com a primeira página do *JB* de 1º de novembro de 1960 (Figura 2-2-10) pode-se perceber que a confusão gráfica encontrada em *O Globo* não ocorre no *JB* justamente devido ao uso da composição "mondriânica" do *grid*<sup>160</sup> e das categorias da *Gestalt*. Na página de *O Globo*, manchetes, legendas, assinatura do jornal e fotografias parecem gerar um labirinto informativo. O *JB*, por sua vez, vinha passando por uma reformulação gráfico-editorial desde 1956, da qual participavam (de modo decisivo) alguns poetas e artistas associados ao Movimento Concreto; por esse motivo, essa página foi diagramada consciente dessas ferramentas funcionalistas. Desse modo a página do *JB* soube utilizar áreas retangulares assimétricas para organizar e deixar bem evidentes as manchetes, a assinatura do jornal, as legendas e a mensagem objetiva que deve ser vista (e lida)

<sup>160</sup>Ana Mannarino, ao analisar essas páginas, verifica que o *grid* de diagramação era variável de uma página para outra durante o período da reforma e, então, conclui que não havia *grid*. Porém, de acordo com nossos parâmetros apesar de não haver um modelo único e padronizado de *grid* existem *grids* variáveis que determinam diferentes composições "mondriânicas" que geram hierarquia visual de leitura. MANNARINO, Ana. *Op.cit.* pp.51-55.

nas fotos. Discutiremos essas particularidades gráficas dos jornais na segunda parte desta tese. O que nos interessa neste momento é frisar que, sem essa estratégia funcionalista, ler a primeira página de um jornal seria quase tão labiríntico quanto ler o poema de Mallarmé.

A ação da hierarquia visual da composição do *grid*, unida aos apelos visuais identificados pelas categorias da *Gestalt*, criava um tipo de página iluminada que encontrava sua luz, ou seja, sua finalidade numa função objetiva executada mediante anseio por uma visão ideal (a visão da forma que investigaremos adiante) que conferiria mais clareza à mensagem. Os diversos caminhos que o olho do leitor possa percorrer serão controlados por uma imagem racionalmente projetada (no sentido de projeto e metodologia de design). Esse percurso de visão planejado por meio da hierarquia gerada pela composição do *grid* e da aplicação das categorias da *Gestalt* garantiria que o leitor logo encontrasse um sentido preciso. Na página *Chi-Rho* a estratégia era justamente oposta, ou seja, evitar essa clareza,<sup>161</sup> gerando, assim, uma multiplicidade de sentidos, apesar da fé num único e misterioso destino. "Um lance de dados", por sua vez, conformava-se com essa multiplicidade de sentidos almejada pela iluminura medieval, mas entendia, apesar de relutante, que a "luz" de uma maior consciência residia justamente nessa enigmática ambigüidade. Por outro lado, a primeira página do *JB* de 1960 (Figura 2-2-10) também se assemelha à página *Chi-Rho*, pois usa a visão como instrumento para alcançar um destino verbal e invisível (na iluminura funcionalista esse destino verbal seria uma mensagem qualquer que se deseja veicular e na iluminura medieval a Verdade Divina).

Afirmar que o funcionalismo modernista gerou um design gráfico e uma tipografia invisível (ou transparente), como sugerem teorias do design gráfico que empregam a noção de desconstrução,<sup>162</sup> seria, nos parece, incoerente com nossa teoria. Aquela página do *JB* de 1891 (Figura 2-2-2) estava submissa a essa "estética da invisibilidade" e ao "fonocentrismo", mas, na página do *JB* de 1960

<sup>161</sup>Relembrando que de acordo com Northrop Frye, na Idade Média: "quanto mais confiável for o indício, mais enganador ele será", pois os significados existentes na mensagem que mais importavam não eram os evidentes e sim os ocultos. Como já visto na nota 86: FRYE, Northrop. *Op.cit.* p. 73 e pp. 86-87.

<sup>162</sup>Ver CAUDURO, Flavio Vinicius. *Op.cit.* GRUZSNKY, Ana Cláudia. *Op.cit.*

(Figura 2-2-10), a atuação da composição do *grid* e da teoria da *Gestalt* impede essa submissão. Existe, então, total consciência de que a escrita é imagem.

Podemos perceber, já nas bases teóricas que fundamentaram o design gráfico modernista, que Jan Tschichold não compactuava com qualquer “fonocentrismo” saussuriano ao declarar: “Na página impressa as palavras são vistas, não ouvidas.”<sup>163</sup> Ou, segundo Moholy-Nagy: “Materiais tipográficos contêm forte teor óptico que eles podem ceder ao conteúdo da comunicação de modo visual direto e não apenas de maneira intelectual indireta”.<sup>164</sup> A legibilidade modernista não é nem favorável nem ingênua em relação à “estética da invisibilidade”. A legibilidade modernista sabe que superar a “estética da invisibilidade” pode gerar um mecanismo de forte poder visual e muito mais eficiente e sedutor (para o observador) do que a leitura linear. O uso e a consciência da escrita como uma categoria de imagem era intencional no design gráfico modernista de base construtivista, mas “esse movimento não deveria, entretanto, degenerar em caos”,<sup>165</sup> como ocorria nas experiências gráficas futuristas, dadaístas e mesmo em “Um lance de dados”. A imagem tipográfica seria usada “com grande cuidado para se avaliar como o trabalho seria lido e o que deveria ser lido”.<sup>166</sup> “A essência da Nova Tipografia é a clareza”,<sup>167</sup> e é nessa clareza que reside a luz dessa iluminura funcionalista. A fonte de luz da página funcionalista encontra-se no destino exato que deve ser atingido com rapidez, diferente da luz de “Um lance de dados” que residia justamente na superioridade informativa decorrente da multiplicidade de caminhos determinados pela imagem (evidenciada pelos espaços em branco da página).

Segundo Jobling&Crowley<sup>168</sup> todo esse design gráfico modernista, anterior à Segunda Guerra Mundial (representado pela Nova Tipografia), assumiu o funcionalismo como uma postura ética. Havia uma ideologia igualitária e

<sup>163</sup>TSCHICHOLD, Jan. *Op.cit.*, p.60.

<sup>164</sup>MOHOLY-NAGY, Lazlo. *Typofoto*. In: JOBLING, Paul. CROWLEY, David. *Graphic Design, reproduction and representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 143.

<sup>165</sup>TSCHICHOLD, Jan. *Op.cit.* p. 68.

<sup>166</sup>TSCHICHOLD, Jan. *Op.cit.* p. 67.

<sup>167</sup>TSCHICHOLD, Jan. *Op.cit.* p. 66.

<sup>168</sup> JOBLING, Paul. CROWLEY, David. *Op.cit.* pp. 137-169.

antiburguesa por detrás dessa atitude. A cultura e a comunicação de massa, naquele momento, não eram consideradas com o cinismo da *Pop Art* dos anos 50, mas, sim, aliadas na busca de uma sociedade mais democrática. Esses mesmos autores advertem que, após a Segunda Guerra, essa ideologia se dissolveu, restando “apenas seus (do Modernismo) aspectos formais”.<sup>169</sup> Isso teria ficado evidente pela supervalorização que as empresas multinacionais passaram a conferir ao uso das normas da Nova Tipografia em suas identidades gráficas corporativas.

Entendemos, entretanto, que esses “aspectos formais” a que o Modernismo teria ficado reduzido após a Segunda Guerra já se constituíam na parte fundamental da Nova Tipografia do final dos anos 20. A noção de essência dupla (visual e verbal) atribuída à escrita pela teoria formalista seria usada como justificativa para uma solução reconciliadora entre texto e imagem na escrita. Por isso a Nova Tipografia aposta numa imagem sem ambigüidades. A clareza da mensagem, nessa iluminura funcionalista, se sustentaria a partir de uma imagem que poderia ser lida com precisão semelhante à da leitura das palavras, pois, de acordo com seus fundamentos formalistas, a ética e a verdade, a essência da escrita reside nessa união pacífica entre verbal e visual; ambos a serviço da transmissão de uma mensagem muito mais eficiente e visualmente sedutora do que as emitidas por textos submissos à “estética da invisibilidade”. Porém, de acordo com nossos parâmetros iconológicos, tudo não passa de uma estratégia que controla a densidade (convencionalmente atribuída ao modo de ver a imagem), causadora de ambigüidades, e a aproxima da descontinuidade diferenciadora (convencionalmente atribuída ao modo de ler as letras alfabéticas). A visão da forma associada à *Gestalt* e a composição do *grid* aproximam as convenções da visão das convenções da leitura. A aplicação da *Gestalt* subtraía a densidade característica da imagem e a tornava uma notação gráfica diferenciada

A sedução visual existente em páginas meramente ornamentadas, como na *Harper's Illuminated New Pictorial Bible* (Figura 2-2-3), não contribuía para a rápida leitura do texto; pelo contrário, fazia com que muitos leitores não

---

<sup>169</sup> “designers in America retained only its (Modernism's) formal aspects”. JOBLING, Paul. CROWLEY, David. *Op.cit.* p. 160.

ultrapassassem o deleite da ilustração e do ornamento. Na *Harper's Illuminated New Pictorial Bible* ler e ver permanecem ações separadas; já na iluminura funcionalista não existe nem separação, nem contaminação (como na página *Chi-Rho* e em "Um lance de dados"), mas uma fusão harmônica entre verbal e visual. Contudo, entendemos que essa fusão (efetuada por meio da composição do *grid* e da *Gestalt*), apesar de eliminar efetivamente a tradicional contradição entre imagem e texto, acontece movida pelo temor à ilegibilidade – como se as ambigüidades da visão pudessem macular a verdade legível. A milenar crença na oposição entre imagem e texto continua assombrando essa solução funcionalista, e a imagem continua a ser considerada uma vilã corrupta.

Seria, então, essa iluminura funcionalista modernista o mecanismo encontrado na 1aSDJB? À primeira vista, sim; mas queremos provar que não. Do modo como entendemos, a 1aSDJB possui características pós-modernistas e, portanto, nela existiria algum aspecto que subverte essa estratégia funcional. No entanto, podemos identificar facilmente nessa página a aplicação da composição "mondriânica" do *grid* e do controle visual determinado pelas categorias da *Gestalt*. A 1aSDJB parece, a princípio, ser um perfeito exemplo de aplicação das normas da Nova Tipografia e do Estilo Internacional, dados alguns elementos: fonte Grottesca, *grid*, equilíbrio, assimetria, boa legibilidade e muito arejamento. Se existe algum tipo de subversão ao funcionalismo, não parece estar visível. No entanto, de acordo com nossos parâmetros metodológicos, para que possamos ver (ou ler) inscrições numa página precisamos ser ideologicamente alfabetizados. Devemos, então, nos voltar para a Poesia Concreta, outra importante influência iconográfica da 1aSDJB e que nos ajudará a entender melhor uma falha fundamental encontrada na estratégia conciliatória (entre ler e ver) da iluminura funcionalista. A identificação dessa falha torna-se imprescindível para que possamos compreender e localizar a subversão pós-modernista existente na 1aSDJB.

## 2.2.4

### A iluminura funcionalista e a Poesia Concreta

A Poesia Concreta Brasileira desenvolvida nos anos 50 por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari esteve intimamente associada ao design gráfico modernista que por aqui se estabeleceu nessa mesma época. As influências práticas e teóricas de Alexandre Wöllner e Geraldo de Barros são em grande parte coincidentes com as influências desses poetas. De qualquer modo, tanto esse design gráfico modernista funcionalista quanto essa Poesia Concreta parecem ter sido as bases para a criação da 1aSDJB. Os caminhos que a reforma gráfica do *JB* tomou, guiados pelas decisões estéticas de Reynaldo Jardim e Amilcar de Castro, deixam isso bem claro. Quando este último declara seu famoso axioma “fio não se lê” estava expressando uma decisão funcionalista que substituiria as linhas verticais (que emolduravam e separavam as colunas) pela composição “mondriânica” e arejada do *grid*.

Por outro lado, o SDJB vinha sendo utilizado como espaço para publicação de poesias concretas tanto dos três paulistas citados quanto do próprio Ferreira Gullar, que também participava da reforma. No entanto, o “órgão oficial” da Poesia Concreta era a revista paulista *Noigandres*, publicada pelo trio paulista. Parece-nos interessante, então, investigar um pouco da visualidade gráfica desse periódico para que possamos entender melhor a 1aSDJB.

Algumas vezes a revista *Noigandres* é equivocadamente identificada com a Poesia Concreta Brasileira. No entanto, seria só após o contato com o grupo Ruptura que essa associação se daria plenamente. A capa do primeiro número utiliza letra caligráfica (Figura 2-2-11), imagem escrita que, associada à escolha do nome da revista pouco tem a ver com a aparência gráfica da Poesia Concreta, que utilizava na maioria das vezes a fonte Futura. O nome “*noigandres*”, retirado do *Canto XX* da obra de Ezra Pound, refere-se a uma palavra medieval cujo significado foi perdido.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup>Apesar de Augusto de Campos ter, anos mais tarde, desvendado um significado para *noigandres*. CAMPOS, Augusto. *Verso Verso Controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.43.

A partir do segundo número começa a se desenvolver efetivamente uma teoria da Poesia Concreta, tendo como centro a autonomia da palavra “verbivocovisual”.<sup>171</sup> Com a publicação do terceiro número, em 1956, podemos dizer que *Noigandres* passa, então, a ser quase-sinônimo de Poesia Concreta no Brasil, já contando, então, com a participação de Ferreira Gullar. O quarto número (Figura 2-2-12), de 1958, é uma espécie de plenitude ou apoteose, pois foi produzido em formato bem maior, que misturava os conceitos do poema-cartaz, de Maiakovski, e do *Le Livre*, de Mallarmé. Uma experiência radical, com poemas impressos na moderna Futura Extra Bold e que produzem mancha gráfica que em certo sentido lembra "Um lance de dados". O último número, de 1962, é uma antologia que pretende traçar um trajeto evolucionista e formalista: “do verso à Poesia Concreta”.

Se observarmos as letras vermelhas ilegíveis encontradas na *Noigandres* 1 (Figura 2-2-11), podemos dizer que, após 1956, a Poesia Concreta (funcionando aqui como exemplo de iluminura funcionalista) traria uma solução para essa ilegibilidade encontrada na capa do primeiro exemplar da revista. A fim de controlar as ambigüidades características de textos em que “estética da invisibilidade” fora rejeitada, a Poesia Concreta apresentaria uma nova relação imagem/palavra com base numa “operação gestáltica”,<sup>172</sup> portanto, vinculada à metodologia do design da época.<sup>173</sup> Alguns poemas *noigandres*, a partir de 1956, seriam jogos de leitura que utilizam técnicas da *Gestalt*. Para Haroldo de Campos, a poesia passa a ser “objeto útil”,<sup>174</sup> provavelmente querendo dizer que produzia experiências capazes de ser absorvidas pelo design gráfico. Observemos, por exemplo, o poema "Tensão", de Augusto de Campos, de 1956 (Figura-2-2-13), seguido da explicação funcional dada por Charles Perrone:

<sup>171</sup> Apesar dessa referência a três essências (verbal, oral e visual) exposta pela teoria da Poesia Concreta, Julio Castañon Guimarães adverte que “a poesia de Augusto de Campos é reconhecida sobretudo pela sua dimensão visual”. Afinal as dimensões de verbal e oral já eram reconhecidas pela poesia tradicional. GUIMARÃES, Julio Castañon. Alguns lances de escrita. In.: *Sobre Augusto de Campos*. SÜSSEKIND, Flora (org.). Rio de Janeiro: 7letras, 2004, p. 75.

<sup>172</sup> CAMARA, Rogério. *Grafo Sintaxe Concreta: o Projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: N Imagem, 2000, p. 9.

<sup>173</sup> Gonzalo Aguilar nos lembra que foi Décio Pignatari quem desenvolveu mais extensamente essa aplicação do design à produção poética. AGUILAR, Gonzalo. *A Poesia Concreta Brasileira, as vanguardas na encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p.76.

<sup>174</sup> AGUILAR, Gonzalo. *Op.cit*, p.77.

(...) uma teia de elos sonoros e semânticos meticulosamente construída. 'Tensão' é o tema que se expande. 'Tem' em forma de cruz para cima ('tem'), para um lado ('tem'), para o outro ('tam') e para baixo ('tom'). 'São' o faz em diagonal: 'som' e 'sem som'. Os elementos que sobram formam um triângulo: 'com', 'com' e 'can'; e uma diagonal: 'bem', 'bem'. Todos estão a uma mesma distância do centro que é um nó em "Tensão". Segundo os princípios das palavras, há quatro grupos ('t', 's', 'k', e 'b'), mas há somente um se considerarmos as letras finais (todas estão enlaçadas pela nasalização). Assim como Augusto de Campos extrai maiores possibilidades do visual das palavras, também aproveita a sonoridade, indo de 'com som' ao 'sem som' (...) ao fazer um percurso clássico do olhar – da direita à esquerda –, vê-se que o poema é a "Tensão" entre o som e o silêncio (...)<sup>175</sup>

Nitidamente a “estética da invisibilidade” foi superada no poema: no entanto, a tensão entre ver e ler foi controlada pelas leis de proximidade, de semelhança, de encerramento, de boa continuidade, de movimento, de pregnância, etc. Poderíamos ser irônicos e dizer que não existe tensão em "Tensão", pois o leitor encontra uma imagem que reafirma o texto e não uma imagem que interfira nos sentidos propostos pela leitura do texto. A tensão em "Tensão" foi transformada em metáfora visível, e o enigma visual/verbal, resolvido de modo exato, pois fora transformado em jogo (“puzzle”) – o leitor, portanto, possui a certeza de que deve procurar tensões visuais, verbais e orais; não se sente desconfortável, pois o significado de "Tensão" é claro e direto. Diferentemente de "Um lance de dados", "Tensão" apresenta precisa ordenação gráfica. Poderíamos citar também o poema "Velocidade" de Ronaldo Azeredo, poeta concreto do período (Figura 2-2-14). Tanto "Tensão" quanto "Velocidade" podem ser entendidos como jogos visuais de palavras facilmente absorvíveis pela publicidade, na medida em que geram interesse no espectador como uma charada. Diferente dos enigmas labirínticos produzidos pela página *Chi-Rho* ou por "Um lance de dados", a charada da iluminura funcionalista exigia um pouco de raciocínio, mas sempre oferecia uma solução.

O que estamos definindo como iluminura funcionalista expressou-se, portanto, tanto no design gráfico quanto na Poesia Concreta. A tradicional oposição judaico-cristã entre imagem e texto foi aparentemente dissolvida por um mecanismo formalista que investigaremos mais a fundo. No entanto, a Poesia

<sup>175</sup>AGUILAR, Gonzalo. *Op.cit.*, p.197.

Concreta encontrou mais um instrumento que a auxiliasse nesse empreendimento que visava evitar enigmas e ambigüidades: a noção de ideograma.

### 2.2.5

#### A iluminura funcionalista e o ideograma

Antes de nos aprofundarmos nos dogmas formalistas encontrados na iluminura funcionalista gostaríamos de investigar a relação entre a Poesia Concreta e os ideogramas chineses.

Em suas justificativas teóricas os poetas concretos se depararam, na década de 1950, com a noção de ideograma. De acordo com Augusto de Campos, o primeiro poeta a fazer essa conexão teria sido Apollinaire,<sup>176</sup> que, talvez por se basear em ideogramas figurativos (os tais pictogramas-ideogramas que definimos no Capítulo 2.1.), produziu uma poesia visual cujo fechamento se dava por meio de uma figura: os *caligramas* (Figura 2-2-15). Os poetas concretos desprezavam essa figuração encontrada nos poemas de Apollinaire e, por conseguinte, fundamentaram seu ideograma na escrita chinesa. O grande motivador foi Ezra Pound (um dos poetas fundamentais para os concretos) que havia investigado características dos ideogramas chineses por meio de estudos de Ernest Fenollosa publicados em sua época.

O ideograma chinês, noção sintética de imagem escrita, seria usado pelos poetas concretos como uma solução para a paradoxal invisibilidade da escrita alfabética ocidental. A noção de ideograma foi utilizada com objetivo de superar uma deficiência da "estética da invisibilidade": a falta de sedução visual. Desejava-se um resultado comunicacional muito maior à medida que a visão trabalhasse em simbiose com a leitura. Nesse método de leitura formalista do ideograma a mensagem podia ser entendida com mais clareza e rapidez, pois se acreditava que a visão da forma, ou seja, de uma imagem dita não figurativa, garantia uma espécie de decodificação instantânea. Desse modo Augusto de Campos associaria essa noção de ideograma aos princípios da *Gestalt*.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup>CAMPOS, Augusto. *Poema, ideograma*. In.: Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.182.

<sup>177</sup>CAMPOS, Augusto. *Op.cit.*, p.183.

Aparentemente a leitura em chinês se faz não só por conexões verbais, mas também por conexões visuais. Diferente de nossa escrita alfabética, constituída de caracteres fixos dispostos linearmente para formar palavras, na escrita ideográfica chinesa os sinais podem ser reagrupados, exigindo do leitor uma análise visual. Acontece que a produção poética de Pound, como *Os cantos*, conserva-se linear produzindo blocos de palavras que sugerem imagens verbais e mentais associáveis de modo quase aleatório, gerando, assim, um sentido chamado de “ideogramático”<sup>178</sup> e não propriamente ideográfico. *Os cantos*, de Pound, não possuem ênfase abrangentemente visível para a escrita. Desse modo, os poetas concretos voltaram-se para "Um lance de dados" a fim de ali encontrar a solução (que acreditaram ser) verdadeiramente ideográfica para a escrita ocidental moderna, pois o poema de Mallarmé, diferente da poesia de Pound, não provocava leitura linear. Augusto de Campos afirmaria que no poema de Mallarmé “as palavras formam um todo (...) como componentes de um ideograma”.<sup>179</sup>

Nos lembra Gonzalo Aguilar que essa busca de soluções orientais reflete a postura “antiocidentalista” encontrada na arte moderna e compartilhada por Pound.<sup>180</sup> Gostaríamos, então, de nos deter um pouco sobre essa noção “antiocidentalista”, pois acreditamos que faça parte de um grupo maior de preconceitos estéticos presentes na Modernidade e no Modernismo.

Recentemente Paulo Ghiraldelli Jr. publicou um artigo<sup>181</sup> lembrando que o espírito positivista e iluminista moderno condenava qualquer aproximação de noções cristãs a fim de buscar explicações que ajudassem a entender a própria Modernidade. Esse autor nos mostra que na pós-Modernidade tornou-se lícito fazer abordagens laicas da Bíblia. Esse ponto de vista pode ser confirmado por

<sup>178</sup>KERNNER, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*, 1952. p.32.

<sup>179</sup>CAMPOS, Augusto. *Poesia, estrutura*. In.: Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp.178,179.

<sup>180</sup>AGUILAR, Gonzalo. *Op.cit*, p.186.

<sup>181</sup>GHIRALDELLI JR.,Paulo. Filosofia revê narrativas religiosas, pós-modernidade propõe leitura laica. Biblioteca entre Livros. Ano 1, n. 2. editora Duetto, 2006, pp. 86-97.

influência de autores como Régis Debray,<sup>182</sup> Didi-Huberman,<sup>183</sup> Northrop Frye,<sup>184</sup> Graig Owens,<sup>185</sup> Umberto Eco,<sup>186</sup> ou mesmo Mitchell quando discute a questão da “imagem e semelhança”<sup>187</sup> bíblica. Entendemos que no campo da estética um policiamento ideológico moderno “antiocidentalista”, “anticristianismo” (no sentido estético e não religioso) e “antialegórico” impediu que a estratégia de leitura visual/verbal da iluminura fosse identificada. Desse modo, em vez de estabelecer relações entre “Um lance de dados” e a iluminura medieval os poetas concretos, movidos por esse policiamento ideológico, foram buscar relações com a estrangeira escrita ideográfica chinesa. Grande parte de sua inevitável aproximação com a Idade Média se dá por meio da poesia popular laica provençal. Mais recentemente, num artigo publicado no caderno Livros&Idéias do *JB*, o coordenador da Faculdade de Letras da Uerj, professor João Cezar de Castro Rocha,<sup>188</sup> sugeriu relações entre a organização dos livros medievais e a Poesia Concreta. Não chega, no entanto, a associar essas relações com o mecanismo de leitura encontrado nas iluminuras.

Ao criticarmos o uso do ideograma chinês não estamos sugerindo nenhuma postura estética xenófoba que impeça a absorção de questões externas à chamada cultura ocidental, pelo contrário, entendemos que o mecanismo de leitura do ideograma chinês pode servir para produzir reflexões sobre nosso modo de ler e escrever. No entanto, da maneira como foi usado pelos poetas concretos, o ideograma chinês acabou servindo como estratégia impedidora de que a iluminura funcionalista tomasse consciência das contradições culturais existentes na imagem

<sup>182</sup> DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993. ou DEBRAY, Régis. *Op.cit.*, 2004.

<sup>183</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Poderes da Figura, exegese e visualidade na arte cristã*. In: revista de Comunicação e Linguagens, número 5, dez 1994.

<sup>184</sup> FRYE, Northrop. *Op.cit.*

<sup>185</sup> Graig Owens a fim de estabelecer uma teoria para o pós-modernismo indentificou justamente um retorno da alegoria que havia sido banida da estética Moderna (principalmente da estética Modernista). A alegoria que segundo Umberto Eco e Northrop Frye era o método didático medieval seria resgatada após a crise desse policiamento ideológico moderno. OWENS, Graig. O Impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: UFRJ, n.11, 2004.

<sup>186</sup> ECO, Umberto. *Op.cit.*, 2003.

<sup>187</sup> MITCHELL, W.J.T. *Op.cit.* 1987, pp. 31-36.

<sup>188</sup> ROCHA, João Cezar de Castro. Origens Medievais da Poesia Concreta. *Jornal do Brasil*, 9 de novembro de 2002, Idéias&Livros.

escrita ocidental (como a paradoxal transparência alfabética), pois desviava a atenção do Ocidente cristão para o Oriente chinês. Portanto, a teoria da Poesia Concreta tinha a intenção de superar a “estética da invisibilidade”. Os poetas concretos, contudo, em vez de se arrisarem em meio a uma escrita visível e enigmática, tal como encontramos na página *Chi-Rho* ou em "Um lance de dados", decidiram-se por contornar essa ilegibilidade ameaçadora mediante um método de visão da escrita "lógico e coerente", mas que nada tinha a ver com nossa escrita e, sim, com a dos chineses. A escrita ideográfica chinesa, visível e não paradoxal, possui raízes culturais bem distintas do nosso alfabeto. Desse modo, a noção de ideograma acaba por impedir que a Poesia Concreta se reconheça como desdobramento do uso e da função da escrita no Ocidente. O interesse que os poetas concretos têm pela Idade Média, via a palavra *noigandres*, não foi suficiente para que eles se voltassem para a iluminura, e isso se deu muito provavelmente devido a esse policiamento ideológico há pouco identificado e que lhes impedia a análise laica dos dogmas cristãos.

Evidencia-se, então, que a escrita submetida à “estética da invisibilidade” dissimulava o fato de ser (ela mesma) visível, mas a Poesia Concreta e a Nova Tipografia não compartilhavam dessa postura. Por esse motivo nossa formulação teórica não só as entende como “iluminuras” como compreende a importância dessas experiências. É também a partir das questões enunciadas por essas iluminuras funcionalistas que investigaremos as soluções ilegíveis pós-modernistas.

O próprio Mitchell<sup>189</sup> sugere uma proximidade experimental entre as iluminuras medievais e os poemas concretos, pois afirma que tanto as primeiras quanto os últimos fazem uso de escrita sintaticamente densa, sendo, portanto, verbal e visualmente híbridos. A Poesia Concreta e o design gráfico modernista possuem plena noção de que estão praticando uma experiência híbrida e sujeita às ambigüidades características da imagem. Não evitam o hibridismo verbal/visual,

---

<sup>189</sup>Referindo-se à teoria de Nelson Goodman ele diz: “*Hybrid works are not only possible but eminently describable in his system. A text, whether a concrete poem, an illuminated manuscript (...) may be constructed or scanned as a dense, analogical system, and the results may be noted without worries over whether this violates a law of nature*”. MITCHELL, W.J.T. *Op.cit* (Iconology). 1987, p. 70.

mas sim, que o leitor/observador seja exposto à ilegibilidade (o ato de ver obstruindo o ato de ler) possível de decorrer desse hibridismo. Na iluminura funcionalista a escrita não dissimula sua visibilidade; entretanto, a noção de ideograma associada à composição hierárquica do *grid* e da *Gestalt*<sup>190</sup> consegue reprimir as ambigüidades características das imagens no Ocidente. Ao conter essa ambigüidade, a iluminura funcionalista amputa a densidade do ato de ver e o aproxima da diferenciação encontrada no ato de ler. Desse modo, acaba por dissimular o fato de que é impossível fundir pacificamente o visível e o legível em nossa escrita.

A noção de ideograma era insuficiente para entender o mecanismo visual/verbal da Poesia Concreta. Como vimos no Capítulo 2.1., o pictograma-ideograma é um tipo de notação em que não existe distinção entre escrita e imagem, e que pertence ao mesmo tempo às duas categorias justamente por ser indiferente a essa separação convencional. Nele não há nem hibridismo nem contradição. Na iluminura (seja medieval ou funcionalista), porém, verbal e visual coabitam ou, melhor, se autocontaminam, criando uma contradição interna, uma vez que foram instituídos por atribuições culturais antagônicas. Certamente os pictogramas e ideogramas também possuem desdobramentos em nossa cultura – a heráldica medieval e as logomarcas modernas são prova disso –, mas nunca como método de leitura de texto, pois não costumamos agrupar pictogramas (como faziam os egípcios) ou ideogramas (como fazem os chineses), pelo menos não com a finalidade de gerar relação de encadeamento textual entre eles. Usamo-los isoladamente.<sup>191</sup> Por mais que as poesias concretas pareçam funcionar isoladamente, como logomarca, estarão sempre pondo em questão o mecanismo de leitura alfabético. O problema a ser solucionado pela pesquisa desenvolvida pela Poesia Concreta não nos parece ser uma questão ideográfica, mas, sim, a questão da invisibilidade da imagem escrita alfabética.

<sup>190</sup>Segundo Augusto de Campos “o princípio básico do ideograma (...) vem coincidir literalmente com o princípio gestaltiano.” CAMPOS, Augusto. *Op.cit.*, 1991, p.183.

<sup>191</sup>Poderia parecer, a princípio, que a página *Chi-Rho* funcionava como um monograma isolado do restante do texto, mas essa dedução seria equivocada, pois ela estabelece relação alfabética com a escritura. Está inserida na sentença: “*Christi autem generatio*” (a palavra “*generatio*” pode ser lida no canto inferior direito da página *Chi-Rho*). Além disso, nela existe um complexo de imagens que deve também ser inserido numa teia de relações que envolve todo o texto bíblico.

## 2.2.6

### A iluminura funcionalista e a linguagem universal

Conta-nos Umberto Eco<sup>192</sup> que James Joyce interessava-se muito por um projeto de Dante Alighieri de encontrar uma língua universal e perfeita<sup>193</sup> que surgisse de experiências poéticas e que substituísse todas as demais. Dante estaria tentando, de modo heróico e aparentemente utópico, resgatar a mítica língua adâmica. Esse mito está diretamente relacionado ao incidente bíblico da Torre de Babel, segundo o qual uma punição divina teria levado à fragmentação dos idiomas. Antes desse fato mítico acreditava-se existir uma língua tão exemplarmente perfeita, que possibilitava o diálogo universal e, portanto, mais harmonia dos homens entre si e com Deus. O sentido da existência seria claro e único, o caminho seria indubitável, já que haveria contato direto entre a humanidade e o Verbo, a Verdade, a Luz e, desse modo, não haveria mistério cristão. A humanidade falaria uma língua ensinada diretamente por Deus, e assim os homens poderiam conversar com Ele e entender os rumos que dá ao universo. O projeto de Dante, por sua vez, tentaria resgatar essa antiga ordem e entendimento. Essa proposta buscava como resultado a comunicação esteticamente perfeita e por isso muito mais clara e eficiente.

O interesse de Joyce pelo *Livro de Kells*, porém, colocou-o em outra postura diante do mesmo problema de Dante. Em vez de tentar corrigir a confusão comunicacional em que o mundo está imerso, preferiu aceitar o caos como inevitável e usar as artimanhas poéticas não em busca da harmonia, mas em conformidade com a desorientação que decorre de se estar perdido num labirinto de informações.

<sup>192</sup> ECO, Umberto. *Op.cit.*, 2003, pp. 87-90.

<sup>193</sup> Seria uma língua ideal, almejada por Dante, cuja perfeição se sustentaria a partir de uma elevada qualidade estética; não mais a palavra vulgar, mas a verdadeira arte da palavra: a poesia (citada por Dante no Canto XXVI da *Divina Comédia*). As línguas vulgares, na Idade Média, representavam a diversidade regional em oposição ao Latim que era então a língua “universal” em grande parte da Europa. O Objetivo de Dante seria obter uma linguagem poética que partisse dessa diversidade vulgar para encontrar uma nova língua ideal na qual toda expressão seria poética. Diferentemente do Latim, cuja internacionalidade era imposta, ou seja, alienígena, a nova língua adâmica brotaria do interior de uma nova conciliação entre os dialetos vulgares. ECO, Umberto. *Op.cit.*, 2003, pp. 88-89.

A Poesia Concreta publicada na *Noigandres* após 1956 é, como já dissemos, imensamente devedora das experiências de Joyce, mas, aparentemente, do mesmo modo que Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari entenderam "Um lance de dados" como uma superação do acaso, devem ter entendido *Ulisses* e *Finnegans Wake* como a superação desse labirinto informativo em que a Modernidade mergulhara. Usando uma metáfora poética, poderíamos dizer que viram em Joyce um Teseu moderno que experimentaria o labirinto por meio de um fio condutor que indicaria o caminho correto, em vez de um Ulisses pós-moderno perdido na consciência de sua errância. Essa opção pelo Joyce-Teseu (que pretende enfrentar o labirinto informativo e o superar) certamente é fruto da influência construtivista e formalista sobre a Poesia Concreta. O racionalismo, o funcionalismo e a objetividade concreta não teriam qualquer interesse em perder-se num labirinto informativo. Desse modo, mesmo que inconscientemente, os poetas concretos optaram por dar continuidade ao caminho épico apontado por Dante Aligheri e não ao caminho tortuoso de Joyce. Talvez os poetas concretos tenham vislumbrado, na pretensa universalidade da *Gestalt* e do ideograma chinês,<sup>194</sup> a possibilidade de uma nova língua adâmica.

A Poesia Concreta e o design gráfico dos anos 50 não chegam a negar totalmente o labirinto joyceano, pois rejeitam a escrita linear (unidirecional) e adotam uma escrita multidirecional (labiríntica). Porém, tanto o design gráfico funcionalista quanto a Poesia Concreta se julgam capazes de determinar um destino certo em meio às diversas direções. O mais curioso é que esse caminho multidirecional e de destino único fundamenta-se na visão da palavra, uma visão controlada que, como já dissemos, não é uma visão da imagem gráfica e sim de algo mais resumido: a forma. A iluminura funcionalista, em sua associação com

---

<sup>194</sup>Em outra publicação voltada especificamente para a questão da língua universal, Umberto Eco nos mostra que – muito antes de nossos poetas concretos – os ideogramas chineses já haviam sido cogitados, pelo Ocidente, como uma possibilidade de linguagem universal devido "à idéia da universalidade das imagens" que os europeus identificaram nesse tipo de escrita. Diferente dos hieróglifos egípcios, que a tradição ocidental categorizou como escrita constituída por imagens obscuras (associadas ao ocultismo), os ideogramas chineses foram considerados "exemplo de língua internacional", já que japoneses, chineses e coreanos, mesmo falando línguas diferentes, podiam entender os textos escritos uns dos outros. ECO, Umberto. *A Busca da língua perfeita*. Bauru: Edusc, 2002, pp.197-199.

a *Gestalt* parece estabelecer um projeto que crê em uma missão redentora de âmbito universal, se não para toda a sociedade, ao menos para toda a escrita.

Já dissemos também que a imagem se instituiu no Ocidente cristão como um labirinto de enigmas. Lembremo-nos, então, de que, segundo o ditado popular, uma imagem diz muito mais que mil palavras; seria impossível, no entanto, fazer essa mesma afirmação por meio de uma imagem. Portanto, a informação veiculada pelo visível é múltipla e repleta de sentidos, e aquela veiculada pelo legível teria essa multidirecionalidade controlada. Porém, sendo a escrita também imagem, estaria sujeita ao labirinto de sentidos, a não ser que forjasse uma invisibilidade para si mesma ou que estabelecesse um fio condutor dentro desse labirinto, ou seja, que a escrita se tornasse imagem não enigmática. Esse fio condutor seria constituído pela associação das normas categóricas da *Gestalt* à composição hierárquica do *grid*, à noção de ideograma e à noção de forma. No entanto, esse fio de Ariadne, embora impeça que o leitor se perca no labirinto, não elimina o labirinto a sua volta. Bastaria abandonar o "fio" da *Gestalt*, e o leitor se perderia em ambigüidades. O neoconcretismo, que analisaremos mais adiante, vai justamente sugerir ao espectador/leitor que abandone esse "fio" voluntariamente, mas apenas durante um curto espaço de tempo.

Por meio do ideograma, da composição do *grid* e das normas da teoria da *Gestalt* a Poesia Concreta acredita ter encontrado a linguagem universal e a plenitude do poder comunicacional da imagem escrita, mas, de algum modo, é o contrário o que ocorre. A teoria da Poesia Concreta parece ter armado uma cilada para si mesma, abrindo as portas para uma subversão com indícios pós-modernistas que poderíamos caracterizar como uma sombra corroendo a clareza comunicacional funcionalista. Podemos adiantar, então, que de algum modo a 1aSDJB é resultado da auto-subversão que a iluminura funcionalista causa no interior da Poesia Concreta.

### 2.2.7

#### A iluminura funcionalista e o formalismo

Agora nos aprofundaremos na teoria formalista associada à Poesia Concreta para entender em que medida esses fundamentos teóricos foram causadores de contradição e estímulo à subversão. No entanto, avaliaremos o formalismo por meio de uma abordagem iconológica que gera a seguinte questão: qual seria o sentido da percepção da forma para a iconologia? Quando, por exemplo, um crítico formalista realiza sua análise (diante de uma pintura ou de uma ilustração) acredita superar as particularidades culturais existentes nas figuras para apreender a forma. Para esse crítico a percepção da forma é universal. Contudo, para a iconologia, a apreensão (ou visão) da forma é uma operação ideologicamente guiada. Do mesmo modo que um monge medieval aprendia a reconhecer as figuras dos santos destinados à devoção – como o profeta Osías e o apóstolo São Tomé na página de *As pequenas horas do Duque de Berry* (Figura 2-1-17) –, só um crítico formalista é capaz de ver triangulações e linhas de força numa tela de Leonardo Da Vinci, de Manet ou de Max Bill. Portanto, para a iconologia crítica, a percepção da forma não é inata nos seres humanos, mas ensinada. A partir desses dados tentaremos, então, entender melhor os mecanismos de visão e os paradoxos envolvidos na iluminura funcionalista.

O experimentalismo da Poesia Concreta torna-a um exemplo mais interessante para investigar o formalismo na iluminura funcionalista do que o design gráfico modernista. O designer, apesar de ser também experimental, possui a tendência de executar suas atividades de maneira pouco questionadora. Os poetas concretos, por sua vez, lidavam com um instrumental muito semelhante ao dos designers gráficos, mas de modo muito mais consciente. Portanto a maior parte de nossa reflexão sobre a questão formal será pautada na produção poética concreta.

Oficialmente a Poesia Concreta surge com o suíço-boliviano Eugen Gomringer, por volta de 1953, que Décio Pignatari veio a conhecer em 1955, quando visitou a Escola de Ulm. A teoria dessa poesia racionalmente radical só se consolidaria posteriormente, entre 1959 e 1965, quando o filósofo Max Bense

desenvolveria seus textos Teoria do texto, Textos visuais, Poesia natural e poesia artificial e Poesia Concreta: grupo Noigandres.<sup>195</sup> Por volta dessa mesma época nossos poetas também publicaram uma consistente reflexão teórica

Para Max Bense a realidade do texto não é o mundo, mas sim o próprio texto. Nisso parece assemelhar-se à postura já encontrada nos futuristas italianos e russos. Bense também reafirma que essa realidade é tão concreta quanto o mundo exterior a ela. Propõe que o texto não seja mais avaliado apenas em sua “unidimensionalidade”, ou seja, que deixe de ser encarado como enfileiramento seqüencial de letras, palavras e frases e que passe a ser observado, também, em sua bidimensionalidade: como **texto visual**,<sup>196</sup> que acontece no plano, na superfície visível da página e não só na linearidade legível das letras encadeadas. A diferença fundamental dessa postura em relação aos futuristas italianos é que, no construtivismo e na Poesia Concreta, uma estrutura lógica ordenará a visão dessa página.

Sendo o texto entendido como superfície gráfica, poderia, então, ser organizado e analisado por um instrumental de análise visual, como, por exemplo, a *Gestalt*. A teoria de Bense é claramente formalista, na medida em que afirma que a palavra deve ser entendida como **material** lingüístico. Haroldo de Campos declara<sup>197</sup> que a base teórica de Bense seria formada pelos formalistas russos<sup>198</sup> que buscaram o “**material**” específico de cada categoria artística.

Precisamos, então, abrir parênteses para discutir um pouco esse formalismo que tanto tem sido criticado pelas teorias estéticas da pós-Modernidade. Coincidentemente tanto a Escola de Ulm quanto o Expressionismo Abstrato norte-americano, emblemáticos do Modernismo dos anos 50, tiveram suas bases teóricas fundamentadas no formalismo. Clement Greenberg<sup>199</sup> utilizou algumas noções dessa teoria literária russa para assinalar que o “material” da pintura seria a **planaridade** e que isso teria norteado artistas de Manet a

<sup>195</sup> BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>196</sup> Usaremos essa expressão algumas vezes como sinônimo de iluminura funcionalista.

<sup>197</sup> CAMPOS, Haroldo, Umbral para Max Bense. In: BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>198</sup> POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

<sup>199</sup> FERREIRA, Glória (org.). *Clement Greenberg e o debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

Pollock.<sup>200</sup> Por mais simplista que isso possa parecer, a verdade é que ele conseguiu criar um discurso muito convincente. Quanto à Poesia Concreta, vemos que Max Bense esteve disposto a uma tarefa semelhante, ao afirmar que, enquanto o “material” da pintura seria a planaridade e o da escultura a tridimensionalidade, o do Texto Visual seria a palavra. A palavra, porém, viria a se mostrar um “material” bem mais ambíguo do que a planaridade, como veremos a seguir. Assim como Greenberg entendeu a obra de Manet como origem de um percurso evolucionista em busca do material essencial da pintura modernista, Bense entendeu Mallarmé como origem de um percurso equivalente para a poesia moderna. Desse modo, Bense deduziu que "Um lance de dados" era criador de uma nova ordem estética e não como sintoma de uma crise estética. A Poesia Concreta seria organizada pela *Gestalt* e a semiótica (mais adequadas a uma poesia evidentemente visual). Recuperava-se, assim, a lógica perdida durante as experiências poéticas visuais futurista e dadaísta, nas quais, apesar de haver também uma evidência visual da escrita, reinava a ilegibilidade. Podemos dizer que, *grosso modo*, os futuristas italianos e dadaístas denunciaram a ruína da lógica sintática da leitura linear, e os construtivistas e, principalmente a Poesia Concreta, teriam encontrado um novo mecanismo que superava a linearidade, mas não se perdia na ilegibilidade. Essa proposta se enquadra na intenção universalista do Modernismo, pois, a princípio, as leis da *Gestalt* poderiam criar uma comunicação que transcenderia o regionalismo (semântico e sintático) que regia a escrita linear. Seria um grande achado para a definitiva e universal eficiência da informação, e, portanto, mais do que mera oposição aos ruídos futuristas e dadaístas, seria uma espécie de solução para o impasse da Vanguarda diante da ilegibilidade provocada pela visibilidade da escrita. Seria como se, após a autodestruição da escrita transparente (executada por futuristas e dadaístas), ela renascesse sob uma nova luz visível, não mais divina, tal como na iluminura medieval, mas sim racional, igualitária e universal. Porém, a mensagem concisa e ultra-inteligível (por ser em

---

<sup>200</sup>De Manet a Pollock haveria uma trajetória evolucionista que se destinava a abolir a ilusão de profundidade (gerada pela perspectiva e pelo claro-escuro) e alcançar a verdade bidimensional do quadro.

hipótese universal) proposta pela Poesia Concreta confirmou-se como aquilo que chamamos de utopias modernistas.

Esses princípios utópicos que seriam postos em prática no design gráfico e na publicidade geraram eficiência<sup>201</sup> sem, no entanto, provocar qualquer clarividência no leitor; pelo contrário, a mensagem clara produzida por essas iluminuras funcionalistas (aplicada à diagramação de páginas de cartazes, livros, jornais e revistas) era informação que só esclarecia uma via (a mensagem) guiada pelos interesses do emissor. Apesar de toda evidência visível da iluminura funcionalista, os mecanismos, as contradições e os paradoxos que envolvem a imagem escrita permaneciam ocultos para o observador.

Além de Max Bense os próprios poetas concretos brasileiros também produziram teoria a esse respeito. *Plano Piloto da Poesia Concreta*,<sup>202</sup> de 1958, vê o poema como “objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores”. Entende os fragmentos desconexos de “Um lance de dados” como elementos que compõem uma estrutura lógica,<sup>203</sup> ou seja, ignora as contradições e frustrações inseridas no projeto de Mallarmé. Seria como se os poetas concretos tivessem compreendido “Um lance de dados” como exercício proposto para evidenciar que o verso era um falso pretendente a “material” da poesia e, por esse motivo, Mallarmé teria usado o processo de o decompor sobre a página evidenciando que a palavra seria esse verdadeiro “material”.

Havia, porém, uma cilada desestabilizando toda a teoria formalista da Poesia Concreta. Se observarmos a teoria formalista russa,<sup>204</sup> veremos que foi construída em torno da poesia e da prosa, portanto, da palavra. A grande diferença é que, para os poetas futuristas russos que puseram em prática essa teoria,<sup>205</sup> a inscrição de um poema era uma circunstância acidental, pois a essência do poema

<sup>201</sup> Marcelo Lacerda defende que essa eficiência não se comprova de fato e que essas ferramentas formalistas e “gestaltianas” não garantem que uma imagem específica seja mais adequada para simbolizar uma empresa ou algum evento. ALMEIDA, Marcelo Vianna Lacerda. *A Eficiência do signo empresarial e as estratégias de legitimação do campo do design*, dissertação de mestrado, PUC-Rio. 2006, (or.) Alberto Cipiniuk.

<sup>202</sup> PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Augusto. CAMPOS, Haroldo. *Plano Piloto da Poesia Concreta*. In: *Projeto Construtivo Brasileiro*. AMARAL, Aracy (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

<sup>203</sup> CAMPOS, Augusto. *Op.cit.* 1991, pp. 177-180.

<sup>204</sup> TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria de literatura, formalismo russo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970.

<sup>205</sup> POMORSKA, Krystyna. *Op.cit.*

estaria na oralidade. Portanto, quando os poetas concretos executam uma quase-inversão dessa noção, ao valorizar a visão, criam uma contradição paradoxal dentro da própria teoria formalista por meio de uma noção de palavra com dupla “natureza” e, por isso, um paradoxo formalista. Em outras palavras, a teoria formalista necessitava encontrar o “material” de cada categoria artística, que seria distinto de uma categoria para a outra e uma espécie de essência da modalidade. O que a Poesia Concreta fez, ao evidenciar o Texto Visual, foi misturar o material da poesia com o da gravura criando, então, um hibridismo (condenado pelo purismo formalista), pois gerava uma poesia que busca trabalhar sua essência que, a princípio, a distinguiria das demais modalidades de arte, mas que por definição a misturava com a gravura. Torna-se uma modalidade de arte com essência híbrida e ambígua. Esse é, portanto o paradoxo da iluminura funcionalista frente à teoria formalista.

Quando Krutchonikh, poeta do futurismo-formalismo russo, decidiu publicar seus poemas numa revista que teria grande apelo visual, chamou o pintor Larionov para criar a visibilidade gráfica que as palavras do poema teriam ao ser impressas numa página esteticamente apreciável.<sup>206</sup> Para um formalista russo a ênfase visual de uma poesia seria “regida” por outro tipo de “material”, distinto da palavra, e, portanto, era necessário ser executada por um artista plástico. A Poesia Concreta subverteu esse dogma formalista e, desse modo, por mais que quisesse superar todas as contradições da escrita, acabou por adicionar um novo paradoxo.

A Poesia Concreta e o design visual dos anos 50 parecem ter transformado os “três cavaleiros do apocalipse da escrita” (Mallarmé, Joyce e Pound) em heróis salvadores de sua desgraça. Os poetas concretos acreditaram que as obras desses três autores funcionavam tanto como denúncia do labirinto comunicacional quanto como proposta de solução contra a ilegibilidade. Como um cientista que, após identificar uma bactéria, se torna apto a criar um antibiótico eficaz, os poetas concretos entenderam que dissecar a imagem escrita, enxergando apenas um vocabulário visual formalista reduzido, seria um meio de ministrar um “antídoto” contra a ilegibilidade. Porém, essa iluminura funcionalista (a Poesia Concreta e o

---

<sup>206</sup> PERLOFF, Marjorie. *Op.cit.* Pp. 205-273.

design gráfico modernista) que se propusera a criar uma imagem escrita sem ambigüidades acabou por se deparar com uma ambigüidade mais profunda, que residia no interior dela mesma: sua essência híbrida (visual e verbal). Essa ambigüidade indesejada não era novidade na cultura ocidental, pois expunha uma contradição há muito instituída pela iluminura medieval, a contradição que fundamentava a essência paradoxal do Verbo encarnado cristão (Cristo possuiria dupla natureza: plenamente Deus e plenamente homem). O mistério divino, porém, não necessitava de nenhuma explicação pragmática, pois se resolvia por meio da fé e do incomensurável. Contudo, afastada dessa solução mística, a contradição verbal/visual da iluminura funcionalista acaba por se tornar fonte de questionamento, ou seja, uma metaimagem.

Resumindo, uma escrita de essência contraditória e paradoxal só podia ser sustentada por um mistério sobrenatural. Sem a possibilidade dessa justificativa divina a razão não dava conta de explicar esse absurdo objetivo (referimo-nos à essência híbrida). A solução seria aceitar a idéia de que não havia essência, mas apenas convenções. Desse modo, o hibridismo deixaria de ser um paradoxo (posto que uma essência híbrida é um problema, mas uma convenção híbrida é compreensível). O Neoconcretismo, porém, propôs algo mais sutil, um estado de subjetividade ideal que conseguisse superar as normas culturais.<sup>207</sup> Como se fosse possível atuar, por alguns instantes, fora do domínio cultural a que estamos vinculados. Diante de uma perspectiva pós-moderna essa subjetividade ideal poderia ser entendida como consciência mais aguçada por parte do espectador a respeito das convenções que o governam. Em se tratando de imagem escrita, seria como se o leitor/observador passasse a questionar (durante um período de tempo que se apartava do cotidiano) toda a tradição e as normas de leitura e visão às quais vinha sendo submetido por toda a sua vida. Diferente das essências que existem e perduram independentemente da subjetividade, as convenções só existem na medida em que são postas em prática por alguém. A essência é

---

<sup>207</sup>Estamos nos referindo aos primeiros momentos do Neoconcretismo, com os *Relevos Espaciais* (1959-60), de Hélio Oiticica, as esculturas sem pedestal de Franz Weissmann e de Amilcar de Castro do final da década de 1950 ou aos poemas-objeto de Ferreira Gullar de 1959. Esse "espectador ideal" não faz sentido em relação à produção posterior, como os *Parangolés*, de Hélio Oiticica.

objetiva, e a convenção, subjetiva. Apesar de a subjetividade neoconcreta (dessa fase inicial que estamos tratando) ser definida como imune às convenções, por colocar-se acima delas, acabou por revelar um estado de clarividência auto-reflexiva a respeito dessas mesmas convenções que pairavam abaixo do espectador. A iluminura neoconcreta, que analisaremos a seguir, vai-se pautar nessa guinada da imagem escrita objetiva para a imagem escrita subjetiva.

### 2.2.8

#### A iluminura neoconcreta

O Neoconcretismo, que se consolida oficialmente com a publicação do manifesto no *JB*, em 1959, e a exposição na mesma época, é certamente um desdobramento do Grupo Frente (1954-56) que já tinha restrições à objetividade concreta.

A teoria da Poesia Neoconcreta, em grande parte desenvolvida por Ferreira Gullar, subverte a ordem estrutural e racional da Poesia Concreta, mas também não se entrega ao caos ilegível, como havia ocorrido nas experiências gráficas do Futurismo italiano e do Dadaísmo, pois não se perde no labirinto a ponto de se render à total frustração comunicacional. A Poesia Neoconcreta deseja encontrar para a palavra um lugar que funcione como "antidicionário", ou seja, um lugar em que o sentido do texto supere as limitações convencionadas para a leitura. Sendo assim, aspira a um modo de cognição pelo qual a imagem escrita possa irradiar "toda a sua carga", situação em que "linguagem verbal e linguagem plástica se interpenetram".<sup>208</sup> É uma experimentação controlada do ilegível.

A experiência neoconcreta está associado a um tipo de objeto específico, ou melhor, a um não-objeto.<sup>209</sup> Essa ferramenta neoconcreta é criada ao se separar do mundo cotidiano um fragmento que se torna uma amostra (o não-objeto) percebida com mais intensidade porque criaria uma espécie de proximidade ideal entre sujeito e objeto, por meio da qual o espectador poderia entrar em contato

<sup>208</sup> FERREIRA GULLAR. Teoria do Não-objeto. In: Projeto Construtivo Brasileiro. AMARAL, Aracy (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p.94.

<sup>209</sup> FERREIRA GULLAR. Teoria do Não-objeto. In: Projeto Construtivo Brasileiro. AMARAL, Aracy (org.). Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

com as coisas sem precisar da mediação dos códigos culturais. O objeto se tornaria um não-objeto ao ser destacado, ou seja, pela ação do sujeito (espectador/leitor). Seria como destacar um fragmento do labirinto informativo para experimentá-lo com mais intensidade. A Poesia Neoconcreta coloca em funcionamento esse mecanismo ao propor uma experiência que aguçaria a percepção tornando o percurso do olhar uma leitura mais intensa não no sentido de compreensão dos conteúdos do texto, como queria o funcionalismo concreto, mas no sentido de experimentar o próprio ato de se estar lendo ou vendo um não-objeto e sobre ele refletir.

Cabe lembrar que não iremos analisar a experiência gráfica neoconcreta por uma perspectiva fenomenológica, mas com instrumental iconológico. Enquanto os fundamentos fenomenológicos do Neoconcretismo sustentam que o sujeito poderia apreender literalmente as coisas, a iconologia entende que "nosso único meio de acesso a qualquer coisa"<sup>210</sup> é a imagem, pois ela é "o meio pelo qual se constrói o mundo".<sup>211</sup> Não iremos, tampouco, ignorar a importância da noção de presença literal dentro da experiência neoconcreta. No entanto, trataremos de entendê-la pela perspectiva iconológica.

### 2.2.9

#### **O não-objeto: presença literal ou metaimagem?**

A imagem escrita no Neoconcretismo surge como uma subversão à aplicação formalista objetiva das leis da *Gestalt*. Portanto, a subversão neoconcreta nada mais é do que uma auto-reflexão concreta, pois parte justamente da objetividade visual e formalista que será inquirida pela noção de “verbo”. Essa noção indiscutivelmente judaico-cristã foi diretamente retomada (como vimos no Capítulo 1) pela teoria neoconcreta desenvolvida por Ferreira Gullar.

Acontece que o Neoconcretismo também subverteu a noção de verbo retirando-a do plano divino e transplantando-a para o “modo humano de

<sup>210</sup>MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The Univ. of Chicago Press. 2005, p. XIV.

<sup>211</sup>MITCHELL, W.J.T. *Op.cit.* 2005, p. XV

apresentação do real”.<sup>212</sup> O “verbo neoconcreto” encarnaria de modo distinto do Verbo cristão, pois, ao tornar-se um “modo humano” e não mais divino, rompia com os laços místicos.

A verdade da iluminura neoconcreta encontra-se nessa “apresentação”, que pode ser entendida como maior aproximação entre o leitor e a escrita: maior consciência do ato de ler e ver. Nessa aproximação se daria a suposta literalidade neoconcreta. Tal como a página *Chi-Rho*, glorificada pelas imagens que interferem na leitura e encaminham por meio de enigmas o leitor em direção à Verdade, na 1aSDJB existe um mecanismo que propicia ao leitor encontrar sua Verdade por meio de uma consciência perceptiva da ação atuando sobre um objeto cujo enigma seria, em hipótese, superado (o não-objeto seria, em hipótese, um objeto liberto da mediação simbólica entre ele e o sujeito). Na iluminura medieval o enigma jamais poderia ser superado, porque não havia verdade conclusiva a ser exposta na dimensão mundana. O Neoconcretismo, porém, pela presença literal, coloca a possibilidade de uma revelação mundana. A luz na 1aSDJB ainda é ideal, pois, apesar de não buscar um caminho para a Verdade, busca um modo de caminhar verdadeiro. Essa Verdade neoconcreta não reside mais num plano sobrenatural, pois se realiza numa percepção (super) apurada do aqui e agora.

Por meio de uma análise iconológica entendemos que a clarividência que o espectador experimenta não fica a cargo de um contato literal entre ele e a página; decorre antes de uma reflexão a respeito das normas e convenções que aquela imagem escrita lhe imporia de modo automático. Essas regras preestabelecidas tolhiam uma capacidade maior de experimentação, pois inibiam a percepção de outros sentidos além daqueles que a leitura alfabética proporciona. Seria como se o leitor/observador entendesse que, ao ter sido alfabetizado, passara a responder passiva e automaticamente a toda experiência que envolvesse uma imagem escrita. Portanto, diante da iluminura neoconcreta, ele experimentaria de modo mais questionador a leitura e a visão da página escrita.

---

<sup>212</sup>FERREIRA GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. *Op.cit.*

A iluminura funcionalista, por sua vez, acreditava que aquele vocabulário visual restrito (que o olhar formalista permitia ver) era o único guia seguro em direção à mensagem a ser revelada, pois acreditava não ser preciso nenhum tipo de aprendizado visual para entender o sentido da forma. Seria uma “visão verdadeira”, porque dispensaria convenções. Seria um código visual natural. A iluminura neoconcreta faz com que o leitor/observador tome consciência de que esse modo de visão "natural" e "universal", proposto pelos concretos não passava de um modo particular de ver e ler (determinado por uma ideologia formalista). Permite que o leitor/observador perceba que a escrita, assim como qualquer imagem gráfica, diante de seus olhos aciona atitudes convencionais. Perante esse tipo de consciência, o leitor/observador, se capacitaria a interromper essas ações convencionais (dissimuladas de atitudes naturais) e a refletir sobre elas em vez de ser simplesmente levado por elas.

Continuamos, portanto, banhados num heroísmo salvador, mas que difere da postura concreta. A “salvação” neoconcreta não está no “fio de Ariadne”, ou seja, num caminho seguro que unia a origem ao destino e solucionava todos os enigmas, mas sim na sublimação da errância, baseada numa percepção que livraria o espectador do automatismo causado pela “cegueira” do cotidiano. O sentido não está num percurso universalmente correto, mas na consciência questionadora de percorrer um trecho qualquer do percurso. Em hipótese essa consciência desvendaria toda carga simbólica do objeto (ou da página) revelando, assim, sua presença literal; mas, de acordo com nossa análise iconológica, esse processo capacitaria o espectador a tentar superar as convenções (a pairar acima delas) que envolvem o objeto que ele se está propondo a experimentar. Portanto, entendemos que a pseudoliteralidade do não-objeto funciona efetivamente como estímulo a uma visão questionadora. Desse modo, o não-objeto seria um hiperícone que estimularia uma operação questionadora típica da metaimagem.

A iluminura neoconcreta encontra sua luz ao fazer com que o espectador questione as convenções (e se posicione acima delas) que dizem respeito à imagem escrita ocidental. Essa consciência questionadora se dá ao experimentar a leitura de um texto que propõe um estranhamento: uma leitura visual esteticamente destacada do cotidiano. Propõe uma leitura de exceção, como um

experimento num laboratório. Por esse motivo o Neoconcretismo não se afinou com o design dos anos 50 e 60, pois enquanto a iluminura funcionalista podia ser aplicada a qualquer página publicitária, a iluminura neoconcreta só podia ser aplicada em um ambiente experimental, de exceção, como o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

Ana Mannarino ao realizar sua análise de base fenomenológica a respeito do projeto gráfico de Amilcar de Castro para o SDJB defende que os espaços em branco evidentes nessas páginas revelam sua literalidade.<sup>213</sup> Seria interessante comparar esse ponto de vista com a análise de Didi-Hubermann<sup>214</sup> relativa a uma pintura de tema cristão. Ele investiga um afresco da *Anunciação* pintado por Fra Angélico no qual o espaço entre o anjo e Nossa Senhora (ocupado por um fundo que representa uma parede) revelaria a presença da parede real (sobre a qual o afresco foi executado). Essa análise também de base fenomenológica associa à eucaristia a esse espaço vazio que se corporifica em parede real, pois, na representação, esse seria também o espaço destinado à fala (verbal e invisível) que anuncia a encarnação do Verbo. Ao associar esse espaço em branco da parede à eucaristia Didi-Hubermann entende que esse espaço “presentifica” a representação. Desse modo esse espaço conseguiria fazer com que o observador superasse a relação simbólica entre sujeito e objeto (entre observador e pintura) e entrasse em contato com o objeto em si. Por meio de uma perspectiva iconológica, entendemos de modo distinto o não-objeto neoconcreto, pois acreditamos que a apresentação (ou presentificação) não deve ser compreendida como analogia à transubstanciação eucarística, mas sim, à iluminura. Isso significa que o espaço em branco neoconcreto não equivale à presença literal da página (que nessa perspectiva estaria oculta pelas convenções automáticas que se interpunham entre o espectador e essa mesma página impedindo de vê-la verdadeiramente), mas, em vez disso, a uma metaimagem que estaria inativa devido às mesmas convenções automáticas que impedem o espectador de estabelecer uma visão questionadora a respeito da imagem escrita diante de seu olhar. Portanto, apesar de a “presentação” neoconcreta almejar um contato direto entre sujeito e objeto,

---

<sup>213</sup>MANNARINO, Ana. *Op.cit.* p. 78.

<sup>214</sup>DIDI-HUBERMAN. *Op.cit.*, 1990.

iconologicamente o que ela desperta é a reflexão crítica a respeito dos fatores que propiciam o contato simbólico entre sujeito e objeto.

Levando-se em consideração a teoria iconológica de Mitchell, podemos deduzir que um leitor/observador consciente da presença do espaço em branco não conseguiria abolir a relação simbólica, mas conseguiria questionar os mecanismos envolvidos nessa relação.

### 2.2.10

#### Os espaços em branco no SDJB e a ilegibilidade neoconcreta

Deve ficar claro que os espaços em branco a que temos nos referido e que continuaremos a investigar estão culturalmente associados à escrita. Não discutiremos o espaço culturalmente associado à imagem, pois já estamos cotidianamente acostumados a vê-los. Tanto no fundo que envolve a figura da *Mona Lisa* quanto no *Quadrado branco sobre fundo branco*, de Malevitch (ou mesmo na parede de fundo entre o anjo e a Virgem que Didi-Hubermann analisou), o espaço entre as figuras não é ignorado e tratado como ausência. O branco a que "Um lance de dados", a Poesia Concreta e a Neoconcreta estão se referindo é um espaço inserido em meio à leitura (associado, portanto, às convenções da leitura) e não em meio à visão. Trata-se de uma imagem invisível de fato. Do mesmo modo que afirmamos que a escrita é imagem que nega pertencer a essa categoria, o espaço em branco também o é, pois é invisível e ilegível. Desse modo o espaço em branco torna-se ainda mais imperceptível do que as letras.

A influência de "Um lance de dados" sobre a Poesia Concreta e o design gráfico funcionalista atraiu o olhar para os espaços em branco que na tradição da escrita ocidental eram caracterizados como uma categoria de imagem que não precisa sequer dissimular o fato de ser imagem, pois fomos acostumados desde a infância a não os perceber. Os espaços em branco sempre foram tratados como total ausência – ausência necessária para estabelecer o abismo diferenciador entre as letras.

Se observarmos novamente o poema concreto "Tensão" (Figura 2-2-13) podemos ver que os espaços em branco exercem papel fundamental. Com a quebra da linearidade unidirecional, esses espaços passam a participar do processo de direcionamento do olhar, mas continuam sem ser efetivamente lidos como parte da imagem escrita; são **vistos** como elementos pouco densos (ou com ambigüidade tendendo a zero) que auxiliam o olhar a encontrar um percurso legível e não linear. Embora a 1aSDJB pareça adequar-se inteiramente ao modelo funcionalista, só produziria uma iluminura neoconcreta na medida em que o leitor/observador se dispusesse a abandonar as convenções da escrita cotidiana e aceitasse experimentar um grau mais questionador de leitura. Esse outro grau de leitura subverteria as regras e convenções da iluminura funcionalista e exigiria que o espectador "lesse" os espaços em branco (acionando, assim, a leitura neoconcreta). O Neoconcretismo sugeria que o leitor deixasse de ser passivamente guiado por elementos visuais da página (os brancos) que as iluminuras funcionalistas utilizavam (e utilizam) como fio condutor do olhar. Para a Poesia Neoconcreta o espaço em branco deveria ser entendido como parte da escrita; portanto, o olhar deveria percorrê-lo como percorre as letras. Desse modo, o olhar sobre os espaços em branco ganharia duração.

Diferente dos brancos no poema "Tensão", de Augusto de Campos (Figura 2-2-13), cuja visão está a serviço do direcionamento da leitura, no poema "Árvore" (Figura 2-2-7) os espaços tornam-se tão ambíguos quanto uma imagem. O olhar do leitor/observador percorrerá esses brancos de modo semelhante ao que aprecia uma ilustração. O espaço em branco neoconcreto ganha densidade onde antes havia apenas um *gap*, ou seja, era o abismo cognitivo entre as letras e as imagens. É certo que diante do grafismo infinitamente homogêneo, como o do espaço em branco, instaura-se uma reflexão típica das metaimagens, ou seja, torna-se um questionamento inevitável que parte do seguinte princípio: se as letras impressas servem para ler e as ilustrações para ver, para que servem os espaços em branco? Para ler ou ver?

Ana Mannarino<sup>215</sup> demonstra que esse mesmo modo de utilizar os brancos no poema "Árvore" é utilizado na diagramação de várias páginas do SDJB. Se observarmos a Figura 2-2-16 na qual o poema "Árvore" foi publicado (em 29 de junho de 1958), podemos notar que os dizeres impressos no lado direito superior da página sugerem o mesmo ritmo visual do poema. Isso indica que provavelmente em toda a página os espaços devem interferir ativamente na leitura. A escrita neoconcreta quer que os brancos na 1aSDJB sejam tão participativos da leitura/visão quantos as palavras ali impressas. Na 1aSDJB os brancos deixam de ser o vazio da página, o que está "entre", para se tornar parte da imagem escrita.

Diante da "estética da invisibilidade" ou da iluminura funcionalista, os espaços em branco, por serem invisíveis ou passivamente experimentados, respectivamente, não participavam do tempo de leitura. Quando deles se toma consciência visual, eles não só ganham duração como também colocam o leitor/observador diante da ilegibilidade, pois não fomos alfabetizados para ler espaços em branco. Ao se tornarem visíveis, eles se tornam, ao mesmo tempo ilegíveis. A iluminura neoconcreta acaba por propor espaços em branco como obstáculos visuais à leitura. Na iluminura funcionalista, por sua vez, os espaços em branco eram justamente em prol da leitura. Do mesmo modo que na página *Chi-Rho* as figuras visíveis ou camufladas eram um obstáculo à diferenciação precisa<sup>216</sup> necessária para o olhar exercer a leitura, na 1aSDJB os espaços em branco criam densidade ilegível.

Contudo, a iluminura neoconcreta não se entrega ao caos, pois sabe que a clarividência de uma leitura visível se restringe a uma experiência esteticamente controlada. A 1aSDJB encontra-se num caderno cultural de um jornal que naquele momento era graficamente projetado por um grupo de vanguarda. Diferente da iluminura medieval que durante o final da suposta era das trevas européia se propôs como um modo de leitura cotidiano, a iluminura neoconcreta não tem essa

<sup>215</sup>MANARINNO, Ana. *Op.cit.* p. 86.

<sup>216</sup>As noções de diferenciação e densidade estão sendo utilizadas no sentido em que Mitchell utilizou, com base em Nelson Goodman (ver capítulos 1 e 2.1.).

pretensão. Nesse sentido, a iluminura funcionalista está mais próxima da medieval, pois se pretende um projeto de transformação do cotidiano por meio de uma escrita iluminada. A iluminura neoconcreta, por sua vez, não tem pretensões a tornar-se um modo cotidiano de leitura.

Poderíamos dizer que, apesar de suas afinidades com o caos de "Um lance de dados" e com as experiências gráficas futuristas e dadaístas, a iluminura neoconcreta não é apocalíptica, pois insere o caos e a ilegibilidade nos limites de um laboratório experimental que gera clarividência no leitor/observador sem o expor à desilusão. A fragmentação que a imagem provocava na leitura de "Um lance de dados" gerava no observador/leitor um desamparo comunicacional que a iluminura funcionalista tratou de eliminar. Já na 1aSDJB esse desamparo comunicacional é superado ao confinar o fragmento a uma experiência atípica, como num laboratório científico. Desse modo, a iluminura neoconcreta atribuía totalidade ao fragmento, pois conferia ao momento aleatório da experiência destaque estético que transformava esses instantes quaisquer em instantes privilegiados de autoconsciência. Transformava o ilegível num modo de cognição mais elevado que o encontrado no mundo cotidiano.

É preciso lembrar que no início deste trabalho definimos que nosso interesse no Neoconcretismo se daria pelo fato de estarmos lidando com um momento de embate de duas tendências: o Modernismo construtivista e a centelha pós-moderna indicada pelo resgate de questões dadaístas, como sugeriu Ronaldo Brito.<sup>217</sup> Portanto, a iluminura neoconcreta, apesar de apontar para uma postura questionadora dos cânones modernistas, ainda estaria presa a um projeto construtivista. Ela parte de uma diagramação funcionalista, mas ao mesmo tempo sugere um olhar para a ilegibilidade do espaço em branco. No entanto, essa ilegibilidade subversiva (centelha de pós-modernismo encontrada na 1aSDJB) depende de que o leitor/observador aceite o desafio de tomá-la um não-objeto. A 1aSDJB só se transforma em iluminura neoconcreta à medida que o espectador estabelece um pacto ideológico e se predispõe a ter um olhar sobre a página mediante normas estéticas distintas das usuais. Sem esse pacto, a 1aSDJB

---

<sup>217</sup>BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999, p.33.

continuará a ser uma iluminura funcionalista. Não que não exista também um pacto convencional entre o espectador/leitor e a iluminura funcionalista, ou mesmo com a escrita linear unidirecional da “estética da invisibilidade” – a diferença é que nestes dois últimos casos o pacto é automático, já que desde a infância fomos alfabetizados por essas normas. Não precisamos nos investir de um novo olhar ideológico para ler um texto linear ou uma página diagramada por uma composição dinâmica do *grid* e pela *Gestalt*. Afinal, as leis e categorias da *Gestalt* foram formuladas tendo como pressuposto o olhar viciado do espectador/leitor ocidental.

A proximidade iconográfica existente entre a iluminura funcionalista e a neoconcreta se dá porque o Neoconcretismo faz uso do mesmo vocabulário gráfico construtivista utilizado pelos concretos. Desse modo, a 1aSDJB pode ser facilmente confundida como uma iluminura funcionalista. A diferença fundamental não se encontra na iconografia, mas na iconologia (na medida em que entendemos toda visão como ideológica).

A iluminura neoconcreta, na medida em que é um não-objeto, necessita da presença de um espectador, ou seja, da presença de alguém com a intenção de subverter seu modo de ver. Nesse sentido, a iluminura neoconcreta encontrada na 1aSDJB torna-se um hiperícone ainda mais poderoso do que a página *Chi-Rho* ou "Um lance de dados", pois é uma metaimagem que propõe uma auto-reflexão sobre o olhar ideologicamente dirigido por meio do exercício de ativar e desativar convenções visíveis e legíveis diante de uma imagem escrita. A página *Chi-Rho* e "Um lance de dados" geravam questionamentos sobre a relação paradoxal entre imagem e texto na escrita ocidental, mas não faziam com que o espectador/leitor experimentasse conscientemente esse mecanismo de ativar e desativar olhares ideológicos distintos. O espectador/leitor, ao aceitar o pacto do não-objeto, experimenta a troca de uma leitura/visão cotidiana (com a qual está familiarizado) por uma leitura/visão de exceção, e daí decorreria a clarividência, pois esse espectador/leitor poderia tomar consciência de que seu olhar é ideologicamente guiado. Tomaria consciência de que todo modo de ver e todo modo de ler são ideológicos.

Mas como se dá efetivamente essa consciência? Segundo Ferreira Gullar,<sup>218</sup> justamente por meio de uma participação ativa dos espaços em branco na leitura. Amílcar de Castro, por sua vez, afirmou: "gostaria, sim, de mostrar o espaço ainda não visto",<sup>219</sup> tentativa, aliás, que como já vimos, gera ilegibilidade.

A 1aSDJB subverte a interpretação estrutural e formalista que a Poesia Concreta fez dos espaços em branco em "Um lance de dados". No entanto, enquanto no poema de Mallarmé a ilegibilidade era causada pela incômoda fragmentação que esses espaços causavam no texto, na 1aSDJB a ilegibilidade fica por conta de deliberadamente incluir os espaços no processo de leitura. Em "Um lance de dados" o enigma está exposto, pois a imagem viola as regras de leitura convencional. Já na 1aSDJB o enigma está iconograficamente camuflado por uma iluminura funcionalista e só se expõe por ato voluntário do espectador. O observador/leitor diante de "Um lance de dados" não optava conscientemente por incluir os brancos em sua leitura; a isso era forçado pela diagramação fragmentada. Já na 1aSDJB o observador/leitor é quem toma a decisão de incluir os espaços em branco na leitura, a diagramação é funcional e não o obriga a tomar essa atitude. Sob nossa perspectiva iconológica, a apresentação neoconcreta é uma decisão subjetiva que coloca o leitor/observador acima das convenções para que as possa observar e questionar – essa é a "revelação" do "verbo neoconcreto".

A luz da iluminura neoconcreta se revela não por meio de informação objetiva, como ocorria na iluminura funcionalista, mas por solução clarividente que faz com que esse leitor/observador compreenda os mecanismos da imagem e do texto e perca a cegueira diante das convenções que governam o olhar. O leitor/observador torna-se apto a interferir nos sentidos da imagem escrita e, desse modo, passa a participar da criação.

Acreditamos que esse retorno ao ilegível, que ocorre de modo controlado e quase imperceptível na 1aSDJB, é indício de uma postura pós-modernista no design gráfico que se consolidará no final dos anos 80 (no denominado design gráfico desconstrutivo). Essa nova postura determinará instigante ilegibilidade,

---

<sup>218</sup>Entrevista concedida a Marcus Vinicius de Paula em 26 de setembro de 2005.

<sup>219</sup>Trecho de poema sem título, 1985. In: *Amílcar de Castro: depoimento*, 2002: 24.

como uma sombra que pretende apagar toda luz cognitiva da iluminura. Produzirá, assim, uma iluminura sem luz.

### 2.2.11

#### A sombra da iluminura

A partir deste ponto, investigaremos a ilegibilidade no design gráfico pós-modernista. Apoiados na reflexão teórica que estabelecemos, acreditamos estar aptos a entender de que modo o mesmo mecanismo enigmático de leitura encontrado na iluminura medieval foi utilizado nas experiências gráficas contemporâneas.

A expressão "design gráfico pós-modernista", como já prevenimos no primeiro capítulo, será utilizada como sinônimo de "design gráfico desconstrutivo". Ambas se referem à produção gráfica que tem início na década de 1970, com Wolfgang Weingart, e se prolonga pelos anos 80 (quando ainda é uma produção subversiva) e 90 (quando se torna popular). Essa produção engloba designers desde Katherine McCoy (e o ensino na Cranbrook Academy em Michigan<sup>220</sup>) que possuía consciência de seu envolvimento com a teoria da desconstrução, até David Carson, que nega veementemente sua associação com essa teoria.

David Carson não é exceção, pois vários designers citados nesse processo recusaram o rótulo de desconstrutivo. No entanto, nossa discussão não entra nesse mérito, já que estamos justamente buscando superar a noção de desconstrução, de Derrida, utilizada para explicar a ilegibilidade nessa produção gráfica pós-modernista.

As reflexões que desenvolvemos a respeito da iluminura funcionalista e da iluminura neoconcreta nos encaminharam diretamente aos espaços em branco envolvidos na escrita. A área não impressa da página, que tradicionalmente não era nem lida e nem vista, tornou-se o pivô de grande parte dos questionamentos

---

<sup>220</sup>"Durante o final dos anos 80, estudantes de design gráfico na Cranbrook Academy em Michigan adaptaram a Teoria da Desconstrução para gerar uma modalidade de produção gráfica." HELLER, Steven. *Typology, type design from the Victorian Era to the digital age*. San Francisco: Chronical Books, 1999, p.178.

que envolvem as contradições e os paradoxos do ato de ver e ler no Ocidente judaico-cristão. Retomando a questão do espaço em branco, começaremos a investigar a ilegibilidade pós-modernista a partir de uma afirmativa de Edward Fella (designer gráfico associado à Cranbrook Academy): "Se desconstruir é um modo de revelar a cola que mantém unida a cultura ocidental, eu penso: 'O que mantém unida a tipografia? É o espaço.'"<sup>221</sup> A partir dessa declaração, podemos deduzir que os espaços em branco são elementos cruciais dentro do processo de desconstrução tipográfica e, portanto, elementos causadores de ilegibilidade. Vamos, então entender melhor como isso se dá.

No artigo *On the white space / when less is more*,<sup>222</sup> publicado originalmente na revista *Emigre*, em 1993, Keith Robertson, utiliza como exemplo a diagramação de jornais – nos quais até meados do século XX, não havia consciência da participação do arejamento na leitura – ao explicar a importância do espaço em branco para o design gráfico modernista e pós-modernista. Começa por se questionar por que algo tão "inexistente" ganhou valor tão grande. Deduz que os brancos da página impressa representavam a ausência de texto e imagem, ou seja, ausência de sentido, mas o design gráfico modernista teria invertido esse valor, e os brancos teriam adquirido o poder de conferir sentido a toda a página. Podemos deduzir que Robertson percebeu a função que denominamos "fio de Ariadne" e que o design gráfico modernista passou a delegar ao arejamento gerado pela composição do *grid*. Ao sugerir que os espaços em branco, antes invisíveis, passaram a dirigir a leitura do texto e a visão das imagens, estaria sugerindo que esses espaços começaram a funcionar como uma espécie de fio condutor do olhar.

Robertson certamente desconhece a experiência neoconcreta brasileira, que irá nos servir como ponte entre o uso do espaço em branco no modernismo e no pós-modernismo. Sem essa experiência de transição para auxiliar suas reflexões, esse autor, acaba por sentenciar que os designers gráficos pós-modernistas estariam desprezando o valor do espaço em branco ao criar textos e

<sup>221</sup>HALL, Peter. Fella subversive Plankster. *Upper and lower Case, the international journal of graphic design and digital media*. vol. 24. n. 1, verão 1997, p. 25.

<sup>222</sup>ROBERTSON, Keith. On white space/ when less is more. In: *Looking Closer, critical writings on graphic design*. New York: Allworth Pres, 1994. pp.61-65.

fontes tipográficas confusos e ilegíveis. Tenta incentivar os novos designers a prosseguir a pesquisa modernista do espaço em branco e ultrapassá-la para além do "menos é mais". Acredita que a produção gráfica pós-modernista estaria gerando poluição visual semelhante à existente na era vitoriana, fruto do que alguns autores denominam "horror ao vazio". Esse "horror ao vazio", ocorrido na segunda metade do século XIX, teria resultado de uma paixão por ornamentos ecléticos historicistas que teria levado a uma produção gráfica excessivamente decorada como podemos apreciar na capa da *Harper's Illuminated New Pictorial Bible* (Figura 2-2-3). Robertson deduz que a diagramação arejada modernista seria diametralmente oposta ao "horror ao vazio" vitoriano e por isso alerta os designers do início da década de 1990 no sentido de que não voltem a desqualificar os espaços em branco como elementos ativos na leitura. Poderíamos ilustrar o raciocínio desse autor (mesmo com ele não concordando) comparando as figuras 2-2-18 e 2-2-19, em que observamos uma típica diagramação arejada modernista e outra tipicamente pós-modernista (ou desconstrutiva) repleta de elementos gráficos desordenados diagramada por Jeffrey Keedy para uma exposição em 1988.

Somos, então, obrigados a concordar (apenas em parte) com Robertson, pois endossamos a idéia de que uma reflexão gráfica sobre a leitura alfabética ocidental que desprezasse a participação dos espaços em branco seria uma reflexão simplória. Porém, não concordamos com a afirmação de que a ilegibilidade produzida pelos designers gráficos pós-modernistas não esteja levando em consideração essa questão. Acreditamos que a conclusão de Robertson, sim, foi simplista e não levou em consideração outros fatores envolvidos na produção pós-modernista, que iremos então ressaltar.

Se observarmos a Figura 2-2-20 – retirada do livro *Letters on America*, em que o designer gráfico norte-americano Edward Fella reúne um grupo de fotografias polaróides obtidas desde 1987 –, poderemos ver imagens escritas que mostram fragmentos de dizeres indicativos produzidos de modo tosco em diversas localidades dos Estados Unidos. Esses dizeres, fotografados por Fella, tinham por objetivo, em grande parte, transmitir mensagens comerciais. Mensagens que em seu contexto original eram objetivamente legíveis sem que fossem apreciadas

visualmente. São mensagens do capitalismo. Talvez uma das faces mais toscas do capitalismo. Poderíamos dizer que as imagens escritas captadas na polaróide nos mostram a invisibilidade do cotidiano; a aparência mais medíocre da imagem escrita. Porém, no trabalho fotográfico a maioria dessas mensagens foi truncada, privando, assim, o espectador (do livro de Fella) dessa invisibilidade e despertando-o da costumeira indiferença diante desse tipo de dizeres. Mesmo as frases completas não revelam o ambiente em que estavam inseridas, impedindo, assim, que o leitor possa encontrar o contexto original causador da invisibilidade dessas mensagens escritas. Sem poder contar com o sentido óbvio que era obtido originalmente por meio da leitura dessas mensagens *in loco*, o espectador provavelmente começará a tentar obter sentido por meio daquilo que ele vê, mas sem abandonar totalmente a leitura (já que todas as imagens são compostas por caracteres alfabéticos). Essa alternância entre ver e ler se dá porque o espectador não consegue encontrar um sentido pleno e coerente nem na leitura nem na visão. Talvez o único sentido possível seja a tentativa de buscar alguma similaridade gráfica entre esses fragmentos.

Lewis Blackwell<sup>223</sup> diz que Fella procurou estabelecer uma conexão tipográfica por meio de mensagens espalhadas por todo o país (no caso os Estados Unidos) e insinua que seria uma rede de informações comparável à Internet. Contudo, essa rede, em vez de produzir informação objetiva (como a Internet), produz enigmas superficiais. Dizemos que são superficiais porque Blackwell os opõe ao que chama de profundos "mistérios transilvânicos" europeus. Isso significa que Fella, ao truncar dizeres cujo sentido é banal e óbvio, os transforma em enigmas a serem decifrados, mas como sua origem é banal (não só pelo modo tosco como são produzidas, mas também pelas mensagens sem nenhuma pretensão intelectual) qualquer sentido que o decifrador resolva seguir jamais o levará a algum mistério profundo que venha a revelar algo para além do mundano e vulgar. Portanto, alerta Blackwell, essas letras vernaculares e simplórias quando inseridas no trabalho de um designer gráfico se tornam tipografias transgressoras, pois são utilizadas como instrumentos que colocam em questão as normas de

---

<sup>223</sup>BLACKWELL, Lewis. Off th road. In: *Edward Fella: letters on America*. New York: Princeton Architechttetural Press, 2000.

legibilidade. Em seu contexto original, porém, não possuem qualquer caráter subversivo, pelo contrário. Esses dizeres toscos e banais tornaram-se imagens escritas enigmáticas por meio da interferência de Fella, pois originalmente não geram nenhum enigma. Poderíamos dizer que Fella os retirou do domínio da "estética da invisibilidade".

As polaróides de *Letters on America* criam um *link* visual e verbal entre dizeres desconexos. Transforma fragmentos desconexos do capitalismo em elementos enigmaticamente conectados por uma motivação estética. A nosso ver, esse processo parece ser muito mais iconológico do que gramatológico (nos referindo à teoria da desconstrução), pois, de acordo com Mitchell, "*différance* é a palavra-chave da gramatologia, e similitude, a noção central da iconologia."<sup>224</sup> Queremos então demonstrar duas coisas: que a iconologia pode nos ajudar a ampliar o entendimento sobre a experiência gráfica desconstrutiva (de Fella) e que a experiência gráfica de *Letters on America*, apesar de toda a poluição visual ali contida, não é indiferente aos espaços em branco. Essas duas hipóteses estão inter-relacionadas, pois utilizaremos os espaços em branco como ferramenta iconológica capaz de dissolver o antagonismo entre a legibilidade modernista e a ilegibilidade pós-modernista.

Blackwell, afirma que Fella está "em busca da cola que une todas essas mensagens";<sup>225</sup> certamente está se referindo à frase "desconstrutiva", de Fella, que destacamos logo no início deste capítulo, em que diz que essa "cola", no que se refere à tipografia, é o espaço em branco. Porém, as polaróides de *Letters on America* não parecem colocar em evidência qualquer espaço em branco. Onde estariam os espaços em branco nessa experiência gráfica? Blackwell nos lembra que Fella, nos anos 1950, explorou o espaçamento irregular provocado pela tecnologia rudimentar do início da era dos computadores. Essa preocupação com os espaços em branco estava associada ao interesse de Fella por elementos que são reprimidos e colocados de lado, considerados sem importância para a leitura.

<sup>224</sup>MITHCELL, W.J.T. *Op.cit.* 1995, p.114.

<sup>225</sup>"His looking for the glue that holds these messages together". BLACKWELL, Lewis. *Op.cit.* p.6.

Blackwell afirma que são esses os elementos que se tornam mais significativos para Fella.

Por meio das experiências gráficas realizadas em *Letters on America* podemos deduzir que Robertson, ao acusar os designers gráficos pós-modernistas de agir tal como os vitorianos (que, devido a um novo "horror ao vazio", evitavam espaços em branco preenchendo-os com ornamentos), não se deu conta de que existem outros "espaços em branco" além do óbvio vazio da página. Isso significa que existem outros elementos que a tradição alfabética ocidental vem tratando como elementos nulos à visão, à leitura ou a ambas. Elementos que, embora participando da leitura, não são percebidos pelo leitor.

De acordo com nossas reflexões o único mecanismo que a própria escrita alfabética ocidental inventou para revelar esses elementos invisíveis foi a iluminura, o que a torna uma ferramenta muito poderosa para estimular a reflexão, ou seja, um hiperícone por excelência. Portanto, o design gráfico desenvolvido por Ed Fella provavelmente utiliza recursos e mecanismos muito similares aos da iluminura medieval.

As polaróides do *Letters on America* nos permitem ver o que provavelmente só leríamos. Fella afirma que a princípio temos receio de ver aquilo que cotidianamente é invisível, mas que, numa segunda etapa, vencido esse temor, nos tornamos capazes de formular novos sentidos para o cotidiano, antes tão limitado. Se nos recordarmos da 1aSDJB – na qual um apelo neoconcreto sugeria ao espectador que abandonasse o modo de leitura cotidiano e se arriscasse a um novo modo, que incluísse e tornasse visível os "invisíveis" espaços em branco –, poderemos perceber que as polaróides estão sugerindo que os designers gráficos abandonem os dogmas que aprenderam na universidade e tentem ver imagens escritas produzidas pelo não-design gráfico. Os cânones funcionalistas do design gráfico impediam que escritas vernaculares fossem apreciadas por profissionais do ramo. Talvez Fella esteja tentando demonstrar que essas escritas vernaculares estão submetidas à "estética da invisibilidade" por exclusão.

Outro dado visual importante encontra-se na última capa do *overlay* de *Letters on America* (Figura 2-2-26) que mostra o verso de um grupo de nove polaróides, podendo-se ver as fitas adesivas que "colam" as fotografias. É,

certamente, uma resposta irônica à pergunta de Fella. Seria quase uma piada que na última página a tal "cola" que une a extensa pesquisa tipográfica fosse revelada de modo tão óbvio. Porém, essa pretensa resposta ao enigma nada esclarece; pelo contrário, só cria mais enigmas. No entanto, essa última página, expõe de modo ridiculamente literal aquilo que nossos olhos não vêem, ou seja, o "espaço em branco" oculto, que Robertson não soube perceber no design gráfico pós-modernista. Expõe aquilo que, de acordo com as normas da leitura, deve ficar oculto. Fella provavelmente acredita que a revelação desses "pontos cegos" pode tanto aclarar os mecanismos de leitura quanto simplesmente destruir a escrita.

Existe outra parte do livro de Fella (que até agora deixamos de lado) além da coleção de fotos, que reúne alguns desenhos seus (Figura 2-2-21); desenhos caligráficos de aparência infantil e cuja leitura *non sense* coloca em evidência a aparência visual da imagem escrita. De acordo com Lewis Blackwell, esses desenhos geram uma impenetrável linguagem pessoal.<sup>226</sup> Apesar da aparência infantil e irresponsável, não podemos tratar essas palavras incompletas, truncadas e desconexas do mesmo modo que trataríamos se tivessem sido feitas por uma criança, pois sabemos ser fruto do trabalho de um renomado designer gráfico norte-americano. Somos incentivados a encontrar sentidos responsáveis, como algum tipo de lição de design gráfico. A leitura, porém, nos atordoa (por ser *non sense*) e a visão nos constrange, porque vemos algumas figuras patéticas, como na direita da página, em que um "O" é coroado por um "W". Tudo é tão ingênuo, que não parece poder conter a solução para um enigma. Isso se dá porque a solução está justamente em nos fazer alternar leitura e visão, como uma criança que começa a ser alfabetizada. A lição que Fella nos oferece é de que os designers gráficos devem reaprender a escrever.

O livro *The end of print*,<sup>227</sup> publicado por Lewis Blackwell e o polêmico David Carson, é um interessante contraponto com *Letters on America*, pois seus mecanismos de ilegibilidade são distintos. Em algumas páginas de *The end of print* o texto foi impresso de baixo para cima. Isso fazia com que inicialmente o

<sup>226</sup>BLACKWELL, Lewis. *Op.cit.* p.7.

<sup>227</sup>BLACKWELL, Lewis. *The End of Print, the graphic design of David Carson*. New York: Chronical Books, 1995.

leitor não conseguisse obter sentido lógico por meio das normas da leitura alfabética ocidental que caminha da esquerda para a direita e de cima para baixo. No entanto, logo que resolvesse a charada, tudo se estabilizaria, e todo o *non sense* inicial se dissiparia, dando lugar à antiga invisibilidade. A crise só retornaria ao chegar à próxima página, quando uma nova charada o aguardaria. Já os desenhos caligráficos de Fella não permitem que o leitor encontre a chave que os solucione e lhe devolva estabilidade e confiança diante das convenções que regulamentam a leitura e a visão. Em ambos os exemplos, de Carson e de Fella, o espectador é confrontado com essas convenções, a diferença é que o texto de Carson é um mero jogo em que todo o problema se dissipa a partir do momento em que a norma de leitura, que foi suprimida ou invertida, é diagnosticada. Nos desenhos caligráficos de *Letters on America*, por sua vez, existe um enigma labiríntico, como na 1aSDJB ou na página *Chi-Rho*. Um enigma insolúvel. O texto invertido de Carson só tem a revelar o que há ali de legível, e basta encontrar a chave para essa leitura. Já o que a imagem escrita desenhada por Fella tem a revelar diz respeito a uma reflexão sobre o que constitui a imagem escrita: suas contradições, seus paradoxos, seus fetiches, o que tem de sagrada e de profana, de séria e de irresponsável, de libertária e de castradora, mas acima de tudo, talvez, o que tem de legível e visível.

Os desenhos caligráficos de Fella não podem ser entendidos como palavras adornadas por fontes ornamentadas, como acontecia na era vitoriana – exemplificado pela capa da *Harper's Illuminated New Pictorial Bible* (Figura 2-2-3). Em *Letters on America* (Figura 2-2-21) o legível contamina o visível, e o visível, o legível, gerando, assim, uma iluminura. Podemos adiantar que não se trata de iluminura como a medieval ou mesmo a funcionalista, ou a neoconcreta. Na página *Chi-Rho* essa relação texto *versus* imagem era tratada com respeito místico; nas iluminuras funcionalistas, com seriedade prática, na iluminura neoconcreta, como um experimento capaz de sublimar alguns instantes da existência do espectador; já na iluminura gerada pelos desenhos caligráficos de Fella, com a irresponsabilidade banal de uma brincadeira de aparência infantil.

Lorraine Wild<sup>228</sup> diz que esses desenhos de Fella ridicularizam toda a tradição tipográfica e adverte para o fato de que esse trabalho pode ter ares *naïf*, mas é bem o contrário. A iluminura de Fella não é ingênua, mas não mais pretende iluminar o leitor. Os desenhos caligráficos de Fella, associados às polaróides, utilizam o mecanismo da iluminura medieval para oferecer desilusão.

Tomemos, então, outros trabalhos de Fella mais comerciais, como os cartazes e *flyers* produzidos para a Detroit Focus Gallery entre 1987 e 1988 (figuras 2-2-22, 2-2-23, 2-2-24, 2-2-25). Parecem ser a antítese da 1aSDJB, pois não criam qualquer tipo de hierarquia para a leitura e promovem muita dificuldade de acesso à informação. Enquanto na 1aSDJB o espectador podia optar por se entregar ao labirinto enigmático dos espaços em branco, nos cartazes de Fella não lhe resta escolha. Lorraine Wild<sup>229</sup> afirma que Fella recusa-se a achar solução para os problemas gráficos com que se depara, pois entende que solucionar um problema é criar um *cliché*. Rich Poynor,<sup>230</sup> por sua vez, sugere que Fella vai na contramão da tradição tipográfica que sempre se preocupou em controlar a relação entre o texto e os espaços em branco. Entendemos que nesses cartazes para a Detroit Focus Gallery a imagem e o texto se contaminaram de modo propositalmente deselegante. Nas iluminuras medieval, funcionalista e neoconcreta havia hibridismo, ou seja, contaminação legível/visível e, algumas vezes, ilegibilidade, mas sempre com elegância. Nos cartazes de Fella há um desleixo provocador.

Comparando a 1aSDJB com um dos cartazes de Fella, por exemplo a Figura 2-2-23, podemos entender a preocupação (equivocada) de Robertson em relação ao descaso pós-modernista quanto aos espaços em branco, pois a primeira vista a 1aSDJB segue todas as normas de arejamento do Estilo Internacional suíço e o cartaz de Fella parece não ter a menor consideração estética por esse arejamento – tudo parece estar distribuído de qualquer jeito. Porém, nem o projeto gráfico da 1aSDJB é submisso às normas suíças, nem o cartaz de Fella é indiferente à importância dos espaços em branco. Robertson, como já dissemos,

<sup>228</sup>WILD, Lorraine. Notes on Edward Fella: design in a border town. In: *Edward Fella: letters on America*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

<sup>229</sup>WILD, Lorraine. *Op.cit.*

<sup>230</sup>POYNOR, Rich. *Op.cit.*, 2003, p.56.

não podia contar com a experiência gráfica neoconcreta para compreender a nova postura pós-modernista (ou desconstrutiva) diante dos espaços em branco.

Quando analisamos a iluminura neoconcreta existente na 1aSDJB pudemos perceber que toda a sua legibilidade ficava comprometida a partir do momento em que o leitor se dispunha a realizar uma experiência que envolvia a percepção dos espaços em branco, transformando-os em elementos ativamente participantes da leitura. Agindo assim, o leitor/observador faria com que a legibilidade modernista se transformasse em ilegibilidade. Esse modo de leitura experimental neoconcreto permitia que as ambigüidades da visão contaminassem a leitura do texto. Porém, a ilegibilidade gerada por esse processo não era ainda típica do design gráfico pós-modernista, mas uma ilegibilidade de transição ainda estava envolvida num projeto utópico que, por esse motivo, acreditava que essa "leitura" ilegível funcionaria como redenção.

No cartaz de Fella, por sua vez, o leitor não é solicitado a participar de uma experiência que gere ilegibilidade, pois a ilegibilidade é o único caminho. Não existem composição fundamentada num *grid*, hierarquia de leitura ou clareza. Os espaços em branco em nada contribuem para estabelecer um fio condutor para a leitura. Contudo, defendemos que não existe uma oposição entre a legibilidade da iluminura funcionalista e esse nova iluminura pós-modernista ilegível, porque ambas são iluminuras e, por isso, partem do mesmo princípio convencional. Ambas pretendem aproximar os atos de ver e de ler, mas sem perder sua distinção. São mecanismos de leitura semelhantes, posto que se apóiam no mesmo método instituído na Idade Média cristã. Os espaços em branco da 1aSDJB ora legíveis e ora ilegíveis (dependendo da ação do espectador), funcionam como elo que aproxima a postura modernista da pós-modernista.

A crítica contemporânea (de design gráfico) de base desconstrutiva<sup>231</sup> entende que aquilo que denominamos iluminura funcionalista é tão transparente quanto os textos produzidos de acordo com a "estética da invisibilidade". A iluminura funcionalista e essa iluminura pós-modernista têm sido definidas como mecanismos opostos porque a primeira gera legibilidade, e a segunda,

---

<sup>231</sup> Refiro-me não só aos norte-americanos associados às publicações *Looking Closer*, como também brasileiros, como Ana Cláudia Gruszynski.

ilegibilidade. Já explicamos que isso se deve ao fato de a iluminura funcionalista reduzir a densidade da imagem a fim de permitir que o visível contamine (de modo controlado) o legível. No cartaz de Fella essa redução não ocorre e, portanto, decorrem ambigüidades características do modo de as imagens serem vistas. Rick Poynor explica que o design gráfico datado como desconstrutivo "insiste no valor humano da ambigüidade".<sup>232</sup> Existe, portanto, na experiência gráfica pós-modernista preocupação em explicitar as ambigüidades visíveis que o design gráfico modernista tratou de reduzir. Porém, tanto a iluminura funcionalista quanto a pós-modernista reafirmam a leitura visível encontrada na iluminura medieval, ou seja, uma e outra não estão submetidas à linearidade seqüencial da "estética da invisibilidade". Contudo, a iluminura funcionalista, como já vimos, estabelece um fio condutor por meio da *Gestalt*, da composição hierárquica do *grid*, do arejamento, etc. Já essa iluminura pós-modernista entrega-se ao labirinto, perde-se em enigmas; não aponta para uma saída que, a princípio, todo labirinto propõe.

Como já mencionado, Lorraine Wild<sup>233</sup> declara que Fella não busca encontrar solução para os problemas, pois acredita que as soluções reduzem o potencial dos problemas. Podemos entender que Fella utiliza o mecanismo da iluminura, mas não com objetivo de alcançar uma luz, uma solução. Na iluminura medieval da página *Chi-Rho* a solução para o problema labiríntico se encontrava no Mistério Divino. Porém, na iluminura pós-modernista não existiria qualquer solução, seria meramente um vagar labiríntico, como dantesca punição a que nós, leitores, seríamos submetidos. Portanto, essa iluminura pós-modernista não pode ser chamada de iluminura, já que nada esclarece; pelo contrário, ela nos pune, nos colocando diante da face mais sinistra da imagem escrita, diante do lado escuro da escrita alfabética ocidental. Por esse motivo a denominaremos sombra da iluminura.

O ponto de transição encontra-se na 1aSDJB, em que já existe um indício dessa condenação ao inferno da ilegibilidade, pois sugere ao espectador que se afaste do fio condutor funcionalista que a própria página oferece e se arrisque a se

<sup>232</sup>POYNOR, Rick. *Op.cit.*, 2003, p.55.

<sup>233</sup>WILD, Lorraine. *Op.cit.*

perder em ambigüidades por alguns instantes. Na 1aSDJB o espectador pode ousar consentir que o visível recupere densidade e assalte e contamine o legível, mas a página também lhe permite retornar quando quiser às regras funcionalistas. Em ambas as posturas diante da 1aSDJB o visível participa da leitura; a diferença é o teor da densidade a ele permitida. Sendo uma iluminura neoconcreta, a 1aSDJB, sugere ao leitor que se libere da diferenciação precisa e se arrisque pela densidade incontrolável, mas com a possibilidade de retorno (à diferenciação) assegurada. A 1aSDJB nos faz compreender que entre a iluminura funcionalista e a sombra da iluminura não existe oposição, mas sim soluções distintas para um mesmo problema. A ilegibilidade não é o avesso da legibilidade, pois o texto ilegível também é um modo de leitura – talvez reflexivo e punitivo –, porém, é preciso que se entenda que o ilegível não está fora do contexto da leitura.

Umberto Eco<sup>234</sup> aponta que o *Livro de Kells* representa a escrita da "era das trevas" medievais. A sombra da iluminura encontrada no design gráfico desconstrutivo, talvez seja um retorno a essas trevas que a pós-modernidade tanto parece admirar. Teorias pós-modernas parecem estar fascinadas pela errância labiríntica que Eco<sup>235</sup> diagnostica no *Livro de Kells* e em James Joyce. O desenho caligráfico de Fella (Figura 2-2-21) é tão labiríntico e enigmático quanto a página *Chi-Rho*. A diferença é que no desenho de Fella não existe mais mistério a ser alcançado, ou seja, não há solução a ser apresentada. Se nos lembrarmos da frase de Ferreira Gullar que reivindica o "verbo" como "modo humano de apresentação do real", podemos perceber que já era indício dessa sombra da iluminura, pois partia da noção do Verbo Divino, tal como a sombra da iluminura parte da iluminura, mas retirava desse Verbo o que ele possuía de divino e resignava-se ao que ele possuía de humano. A sombra da iluminura retira a possibilidade de salvação que havia na iluminura. A iluminura medieval era um caminho tortuoso que o Verbo nos havia condenado a seguir em direção à Verdade. Os desenhos caligráficos de Fella associados a suas polaróides não encaminham a nenhuma verdade; em vez disso, nos abandonam diante de uma leitura punitiva e patética

---

<sup>234</sup>ECO, Umberto. *Op.cit.*, 2003.

<sup>235</sup>ECO, Umberto. *Op.cit.*, 2003, pp. 98-99.

(pois não se trata sequer de uma punição solene). A leitura punitiva de *Letters on America* é uma punição banal, cotidiana, vulgar e infantil.

É preciso admitir, no entanto, que essa complexidade reflexiva de Edward Fella talvez não tenha sido a regra dentro da produção gráfica datada como desconstrutiva. Katherine McCoy, uma das principais figuras da Cranbrook Academy, expressa opiniões bem mais simplistas no artigo *Rethinking Modernism, revisiting Functionalism*,<sup>236</sup> de 1990. Essa autora ressalta que a contaminação do visível no legível, no design gráfico pós-modernista, gera "ênfase na interpretação da audiência e na participação na construção de significado".<sup>237</sup> A ilegibilidade para McCoy seria um modo de transformar leitores passivos em leitores ativos. De acordo com esse ponto de vista, haveria uma "fonte de luz" (uma solução) na iluminura pós-modernista, já que o leitor/observador passaria a participar da construção de sentido para a imagem escrita. Contudo, essa participação aí valorizada torna-se simplista sem o parâmetro neoconcreto. Na 1aSDJB já havia essa questão. O Neoconcretismo propunha participação ativa do espectador, e a leitura da 1aSDJB, como já vimos, solicitava a decisão do leitor. Katherine McCoy também afirma que jamais perdeu sua fé no racionalismo funcionalista.<sup>238</sup> Portanto, parece ter entendido a participação do leitor/observador na construção dos significados como a nova finalidade pós-modernista para o design gráfico.

Do modo como foi exposto em *Rethinking Modernism, revisiting Functionalism*, a ilegibilidade no design gráfico desconstrutivo nada teria a ver com uma cilada banal e labiríntica que identificamos no trabalho de Fella. Aquilo que afirmamos ser uma leitura frustrante, McCoy considera novo modo de leitura que faz com que o leitor, superando sua passividade, participe ativamente. Para McCoy as experiências gráficas oriundas da Cranbrook Academy gerariam uma leitura libertadora. É preciso, então, lembrarmo-nos de que Fella buscava no problema o próprio problema e não sua solução. Na 1aSDJB – ainda presa ao

<sup>236</sup>McCOY, Katherine. *Rethinking Modernism, Revisiting Functionalism*. In *Looking Closer*. New York: Allworth Press, 1994, pp. 49-51.

<sup>237</sup>McCOY, Katherine. *Op.cit.*, 1994, p.50.

<sup>238</sup>"I have never lost my faith in rational functionalism, in spite of appearances to the contrary." McCoy, Katherine. *Op.cit.* 1994, p.50.

projeto construtivista, apesar de seus indícios pós-modernistas – havia uma postura redentora em relação à ilegibilidade, de acordo com a qual os espaços em branco invisíveis passavam a participar da leitura e transformavam o texto em ilegível, mas faziam com que o espectador/leitor experimentasse um estado de consciência das normas de leitura que antes o controlavam e que durante aquele período eram por ele controladas. Essa ilegibilidade positiva neoconcreta de transição entre a iluminura funcionalista (modernista) e a sombra da iluminura (pós-modernista) é importante para que possamos entender que a ilegibilidade oriunda de experiências da Cranbrook estariam ainda atreladas a um projeto modernista caso insistissem em esclarecer de algum modo o leitor/observador.

Katherine McCoy sugere que a ilegibilidade pós-modernista carregaria essa mesma qualidade positiva que apontamos nas iluminuras medieval, funcionalista e neoconcreta. A prova disso é que essa autora afirma claramente sua devoção ao funcionalismo racionalista. No entanto, entendemos que a ilegibilidade na sombra da iluminura (encontrada em *Letters on America*) nada pretende esclarecer; pelo contrário, pretende que o leitor experimente o inferno da leitura, ou seja, a leitura sem fim; sem fim no sentido de não ter finalidade e no sentido de estar perdido num labirinto sem saída. Sem dúvida essa multiplicidade de percursos para a leitura tem o poder de provocar participação mais ativa do leitor, cujo resultado, entretanto, diferente do que pensa McCoy, deveria ser a constatação do fracasso da leitura. Só diante do fracasso seria possível permanecer indefinidamente no problema, sem nunca alcançar uma solução. Essa eterna errância do leitor/observador diante da leitura enigmática problematizada na sombra da iluminura gera um hiperícone por excelência, ou seja, gera uma imagem escrita que não permite ser lida, pois só permite que se reflita sobre a leitura.

É importante lembrarmos a notória frase de Zuzana Licko publicada na revista *Emigre*: "é a familiaridade do leitor com as fontes tipográficas que produz legibilidade".<sup>239</sup> Essa afirmação não é propriamente simplista, como a ilegibilidade funcional de Katherine McCoy, mas nos obriga a repensar nossa

---

<sup>239</sup>"It is the reader's familiarity with faces that accounts for their legibility". LICKO, Zuzana. *Do you read me?*, *Emigre*, número 15, 1990, p.12. (looking Closer p. 84)

posição frente à ilegibilidade no design gráfico desconstrutivo. Vejamos: Zuzana Licko era editora da revista *Emigre* que, assim como a Cranbrook Academy, tem sido arrolada na aventura desconstrutiva do design gráfico. No entanto, como poderíamos afirmar que o que torna *Letters on America* ilegível é simplesmente a falta de familiaridade que temos com aquelas letras toscas e infantis desenhadas por Fella (Figura 2-2-21)? Contudo, se pensarmos na produção gráfica de Neville Brody e David Carson nas revistas *The Face*, *Beach Culture* e *Ray Gun*, temos de admitir que Licko não estava equivocada. Loretta Staples<sup>240</sup> mostra que na década de 1990 toda aquela irreverência ilegível resultante da estética da desconstrução perdera seu caráter subversivo e se tornara nova norma alternativa. Segundo Staples, fontes tipográficas como a Blur, de Neville Brody (de 1991), mudaram o modo de ler. Isso comprova que a ilegibilidade inicial foi superada à medida que o grande público foi-se acostumando a novos modelos gráficos. Somos, portanto, obrigados a admitir que nem todas as experiências gráficas datadas como desconstrutivas estão envolvidas nesse método de leitura que denominamos sombra da iluminura.

As revistas *Beach Culture* e *Ray Gun* talvez estejam muito mais próximas da iluminura funcionalista do que da sombra da iluminura. David Carson, nos anos 90, exprimia postura gráfica que pretendia muito mais produzir simbiose entre legível e visível do que expor a impossibilidade dessa reconciliação. A diferença entre as iluminuras funcionalistas produzidas por Carson e pelo Estilo Internacional dos anos 50 é justamente a negação da internacionalidade. A *Beach Culture* e a *Ray Gun* exprimiam o modo particular de uma "tribo urbana" produzir textos que um grupo pudesse ler e ver de modo tão claro, rápido e eficaz quanto as poesias concretas de Augusto de Campos (Figura 2-2-13). A diferença é que a Poesia Concreta e o design gráfico suíço almejavam tais rapidez e eficiência voltadas para qualquer leitor do mundo, e David Carson para o pequeno grupo californiano ao qual ele pertencia. O que Loretta Staples mostra é que no decorrer dos anos 90 aquilo que era restrito a uma minoria fez sucesso e passou a atingir um grupo muito maior, o *mainstream*. Essas iluminuras funcionalistas geradas por

---

<sup>240</sup>STAPLES, Loretta. What happens when the edges dissolves? *In: Looking Closer Four*. New York: Allworth Press, 2002, pp. 151-153.

tribos urbanas são sem dúvida características do design gráfico pós-modernista e talvez possam ser identificadas desde o Movimento Punk, de meados dos anos 70. Johanna Drucker chama isso de ilegibilidade *cult*,<sup>241</sup> ou seja, só é ilegível para quem está fora daquela determinada subcultura. Portanto, é ilegibilidade distinta da encontrada em *Letters on America*. Sendo assim, a sombra da iluminura não foi característica de todo o design gráfico citado como desconstrutivo.

Por outro lado, Edward Fella dizia que apesar de suas polaróides explorarem a cultura popular e regional, sua publicação no livro *Letters on America*, associada aos desenhos caligráficos, pertencia a uma manifestação da *high culture*.<sup>242</sup> Portanto, a experiência gráfica de Fella se distingue desse tipo de design gráfico oriundo do Punk, da New Wave ou do Grunge que podemos identificar em Jamie Reid, Nevile Brody e David Carson, respectivamente.

Nessa perspectiva o design gráfico associado à Cranbrook Academy (tanto de Fella quanto de McCoy) estaria mais próximo da postura de Wolfgang Weingart, ou seja, não reflete particularidades de alguma tribo urbana qualquer. Os trabalhos de Weingart, nos anos 70 (Figuras 2-2-27 e 2-2-28), utilizavam os mesmos elementos visuais que, nas iluminuras funcionalistas, serviam para gerar a utópica simbiose legível/visível com objetivo de criar obstáculos à leitura. Esses cartazes e páginas de revistas sabotavam os alinhamentos, interferiam na hierarquia visual de leitura gerada pela composição do *grid*, invertiam as leis da *Gestalt* e subvertiam o arejamento. Weingart ressalta que "o objetivo principal" da tipografia suíça "é fazer do espaço em branco um fator de design",<sup>243</sup> ou seja, um elemento que oriente a legibilidade e a informação. A partir disso ele se pergunta: "do que serve a legibilidade quando nada no texto atrai a pessoa para lê-lo?".<sup>244</sup> Fato é que ele acreditava que a ilegibilidade tornava a tipografia mais interessante, pois obrigava o leitor a participar da descoberta de uma solução.<sup>245</sup> É evidente que essa postura se assemelha à que identificamos em Katherine McCoy.

<sup>241</sup>DRUCKER, Johanna. The critical "languages" of graphic design. *In: Looking Closer Four*. New York: Allwoth Press, 2002, p175.

<sup>242</sup>"I use low design to make high design." BLACKWELL, Lewis. *Op.cit.* 2000, p. 5.

<sup>243</sup>WEINGART, Wolfgang. *Como se pode fazer tipografia suíça?* São Paulo: Rosari, 2004. p 25.

<sup>244</sup>WEINGART, Wolfgang. *Op.cit.* 2004. p.73.

<sup>245</sup>"Se você gosta de transformar partes dessa informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível, para que o leitor descubra a resposta." WEINGART, Wolfgang. *Op.cit.* 2004. p.9.

Ambos acreditam que seus textos ilegíveis trarão mais "luz" para o leitor na medida em que entendem que a ilegibilidade gera participação ativa e por isso amplia a capacidade de produzir sentido. Do mesmo modo que McCoy declarou jamais ter perdido a fé no funcionalismo racionalista, Weingart afirma que "não há competição entre texto e imagem, mas sim uma aliança".<sup>246</sup> Sendo assim, tanto a primeira quanto o segundo parecem estar ainda presos a um projeto modernista. Weingart está propondo que os cânones funcionalistas não sejam universais, mas, sim acidentais e reestruturados a cada novo trabalho. No entanto, apesar desse vínculo com o funcionalismo, tanto Weingart quanto McCoy possuem indícios da sombra da iluminura. Precisamos, então, diagnosticar esses indícios já que acreditamos que sejam distintos dos que são encontrados na iluminura neoconcreta, que já analisamos.

O que diferenciaria essa participação do espectador proposta por Weingart e McCoy da participação proposta pela iluminura neoconcreta? Temos, então, de nos lembrar de que, quando definimos a sombra da iluminura por meio do trabalho de Edward Fella, deixamos claro que essa postura pós-modernista gera uma leitura punitiva que chamamos de "inferno da leitura". Esse caráter infernal ocorre porque muitas das convenções criadas para agilizar o processo de leitura são postas em questão, gerando uma leitura agonizante, irritante e frustrante. O leitor/observador não se torna mais participativo por opção, como ocorre na 1aSDJB, mas por imposição. Nesse sentido, os textos ilegíveis de Weingart e McCoy possuem o mesmo caráter punitivo que *Letters on America*; a ilegibilidade na 1aSDJB é opção experimental do próprio leitor/observador. No entanto, a ilegibilidade punitiva de Weingart e McCoy tem intenção didática, como uma palmatória. A iluminura pós-modernista de Weingart e McCoy nos castiga para reaprendermos a ler; para entendermos que a imagem escrita ocidental é híbrida, ou seja, é visível e legível. Porém, o objetivo final é aprendermos a obter sentido coerente em meio a essa contaminação da visão na leitura. Isso se evidencia quando Weingart anuncia que não há competição entre texto e imagem, mas sim uma aliança (essa aliança trabalha a favor da informação a ser veiculada) e

---

<sup>246</sup>WEINGART, Wolfgang. *Op.cit.* 2004. p.31.

McCoy afirma sua fé no racionalismo funcionalista. Portanto, o cartaz ilegível de McCoy contendo o programa da Cranbrook Academy (Figura 2-2-29) tem, afinal, o mesmo objetivo que o programa da Bauhaus (Figura 2-2-30), pois ambos pretendem informar. A diferença é que no programa de McCoy o aluno da Cranbrook é forçado a experimentar muita insegurança antes de encontrar um sentido para a informação. Na 1aSDJB a participação do leitor/observador não se destinava a encontrar um caminho para a informação, mas sim para uma reflexão sobre as convenções envolvidas na leitura; no cartaz de McCoy essa participação está relegada a uma leitura que exige mais esforço e, por isso, exercita mais o intelecto. Porém, o objetivo final, a "fonte de luz" dessa iluminura produzida por Katherine McCoy permanece sendo a informação, como na iluminura funcionalista, representada pelo programa da Bauhaus. O cartaz de McCoy possui indícios de sombra de iluminura, na medida em que faz com que o leitor se sinta inicialmente diante de um labirinto sem saída. As páginas de Weingart (Figuras 2-2-27 e 2-2-28) e o cartaz de McCoy se diferenciam do trabalho de Fella à medida que a sombra se vai dissipando. Diante das polaróides ou dos desenhos caligráficos de Fella o leitor deve conformar-se com a escuridão informativa.

É bem verdade que a maioria dos trabalhos de Edward Fella não estava atrelada a um cliente. Se fossemos comparar os cartazes para a Detroit Focus Gallery com os trabalhos de McCoy e Weingart seríamos obrigados a admitir que, de maneira prática, os cartazes de Fella também cediam à luz da informação. Afinal, esses cartazes informavam hora, local, nome dos expositores, nome da galeria, etc. Entendemos, porém, que essa ausência de cliente não exclui *Letters on America* do campo do design gráfico. Por mais que alguns autores insistam nesse ponto,<sup>247</sup> afirmamos que as polaróides associadas aos desenhos caligráficos fazem parte da reflexão de um designer gráfico sobre seu ofício. Do mesmo modo que defendemos a experiência neoconcreta na 1aSDJB como um campo experimental do design gráfico, também defendemos a idéia de que *Letters on America* faz parte desse campo. Podemos deduzir, então, que o design gráfico

---

<sup>247</sup>"He" (Edward Fella) is perhaps the most extreme example of typographer as artist." POYNOR, Rick. Type and deconstruction in the digital era. In: *Looking Closer*. New York: Allwoth Press, 1994, p.85.

desconstrutivo utilizou a sombra da iluminura como um hiperícone, ou seja, como um instrumento de reflexão sobre o próprio design gráfico ou como exercício de metaimagem.

Antes de encerrarmos esta discussão sobre a sombra da iluminura precisamos distinguir a ilegibilidade pós-modernista e a ilegibilidade dadaísta que a princípio já colocava o leitor/observador diante de um labirinto sem saída. Do modo como ficou exposto, poderia parecer que a sombra da iluminura pós-modernista possui as mesmas características de parte da produção futurista e dadaísta. É certo que no pós-modernismo existe um resgate do dadaísmo. A teoria e a crítica de arte vêm assinalando esse resgate desde Joseph Kosuth, nos anos 70. A crítica de design gráfico também admite esse resgate. Contudo, entendemos que a ilegibilidade de *Letters on America* e a ilegibilidade gráfica dadaísta são distintas. Tanto futuristas quanto dadaístas produziram sombras de iluminuras, mas com tom distinto da sombra da iluminura pós-modernista. Futuristas e dadaístas eram apocalípticos e produziram imagens escritas que anunciavam o Armagedom da escrita ocidental. Tal como a imagem escrita construtivista que, por meio da Nova Tipografia, criou um projeto de uma nova escrita universal e igualitária, futuristas e dadaístas criaram um projeto de destruição total da escrita. Os textos ilegíveis futuristas e dadaístas geravam enigmas labirínticos insolúveis, como *Letters on America*; a diferença é que a sombra da iluminura no pós-modernismo é apenas um exercício de metaimagem não inserido num projeto de destruição. O pós-modernismo tende a não crer mais em amplos projetos construtivos ou destrutivos. Nosso interesse recaiu sobre a sombra da iluminura pós-modernista e não dadaísta porque desejávamos desfazer a dicotomia que tem sido imposta a respeito da legibilidade no design gráfico modernista *versus* a ilegibilidade no design gráfico pós-modernista. Se tivéssemos optado por entender a sombra da iluminura pós-modernista por meio da sombra da iluminura futurista e dadaísta teríamos nos desviado dessa clássica, e pretensa, dicotomia do design gráfico.

Desse modo, somos obrigados a admitir que a sombra da iluminura já havia sido experimentada antes do design gráfico datado como desconstrutivo; aliás "Um lance de dados", como chegamos a sugerir, já possuía muitos indícios

dessa sombra. Portanto, vamos dedicar a segunda parte deste trabalho a demonstrar que a sombra da iluminura (que até aqui definimos como característica exclusiva do pós-modernismo) já se havia manifestado nas páginas dos jornais desde o final do século XIX.