

3. Livro de Imagem e Palhaço Mímico

A opção pelo Livro de Imagem deu-se em virtude de algumas questões, principalmente voltadas a um aprimoramento na prática da Ilustração. O impulso de conhecer melhor o Livro de Imagem e suas possibilidades levou-me ao interesse pela narrativa sem palavras, o que conduziu-me despretensiosamente à aproximação do Palhaço Mímico.

A experiência profissional com o Livro de Imagem revelou uma possibilidade de construção narrativa sem o texto escrito, e com ela um grande interesse e desafio. Ao mesmo tempo em que esse objeto desafiava a contação de uma história por imagens, ele trazia a possibilidade de uma nova forma de autoria, por desvincular o trabalho do ilustrador da necessidade de um texto escrito e, portanto, de um escritor (autor). Essa ausência proporciona uma liberdade e uma autonomia artística ao ilustrador. Mas com ela a ausência também do “ponto de partida” tradicional do trabalho de ilustração. Enquanto me agradava a possibilidade de autonomia, percebia também a dificuldade de criar histórias por imagens. Nesse sentido remetemos em primeiro lugar à *lacuna do não dito*, a *lacuna como expressão poética* – entendendo a ausência do texto como desafio, como opção do ilustrador; e em segundo pela *lacuna original*, ausência do ponto de partida em que culturalmente se inicia o trabalho do ilustrador – o texto.

Em paralelo à experiência como ilustrador, nasce a curiosidade pelo personagem palhaço. A experiência oriunda da formação nas Artes Cênicas foi suficiente para conduzir uma pesquisa pessoal sobre essa personagem. O encontro com profissionais, a participação em eventos e o contato com espetáculos foram aos poucos revelando algo em comum entre os profissionais da área das Artes Cênicas e da Ilustração: ambos tinham um vínculo com a Literatura e a preocupação de uma composição híbrida (texto e imagem) que contasse uma história. O que não se limita somente a essas duas áreas, pois também poderíamos citar o teatro de bonecos, o cinema, a história em quadrinhos, a animação, entre outros. No entanto, o que fundamentou uma pesquisa mais aprofundada sobre essas duas áreas específicas, além do interesse pessoal, foi a argumentação teórica de alguns autores que já apontavam para essa proximidade.

Rui de Oliveira, conhecido e premiado ilustrador brasileiro, autor também de livros de imagens e teórico, cita em seu livro dirigido à arte de ilustrar *Pelos Jardins Boboli* (Oliveira, 2008) que “assim como o trabalho de um ator que interpreta vários papéis (...) vejo o ato de ilustrar como um processo de criação semelhante”. (Oliveira, 2008 p. 149) O autor ainda conduz a discussão, apontando grandes referências do teatro, como Konstatin Stanislavsky e Bertold Brecht, em que aborda por exemplo a discussão mais tradicional sobre o distanciamento do ator e da personagem. Em outro momento também aponta para o cinema, mas prefere a aproximação com o teatro: “As convenções e sintaxes do teatro e a relação do ator com o texto levaram-me a me aproximar mais do teatro do que do cinema, com o intuito de entender o ofício de ilustrar”. (Oliveira, 2008 p. 151)

A discussão de Rui de Oliveira segue na direção de propor uma interpretação própria para cada texto, relacionando com uma espécie de laboratório¹ para construção da personagem, e ele acredita que interpretações diferentes para cada texto interferem decisivamente, por exemplo, na linguagem e técnica adotadas.

Aqui novamente percebemos uma especificidade nas Artes Cênicas que as aproximam da ilustração literária. O contato com a obra textual (tanto no livro como no palco) resulta numa interpretação do diretor e do ilustrador, que proporciona montagens diferentes da mesma peça e edições diferentes do mesmo livro. E aqui nos afastamos um pouco do cinema e da animação, pois em ambas as situações essa realidade não é tão comum.

Um outro autor que dedicou bastante atenção teórica e prática à ilustração, com grande experiência na narrativa visual, é Uri Shulevitz. Em seu texto *Writing with Pictures* (Shulevitz, 1985), o autor aponta diversas questões que envolvem uma narrativa visual; algumas delas serão abordadas com mais profundidade adiante. Uri concorda com uma certa proximidade do livro ilustrado com as Artes Cênicas. O autor aponta também para essa proximidade com o cinema, mas especifica o cinema mudo. “*A pictures book is closer to theater and film, silent film in particular, than to the other kinds of book.*” (Shulevitz, 1985 p. 16) Outro aspecto, porém, destaca-se na análise de Uri: o fato do autor afirmar uma

¹ Termo originário do teatro, no qual o ator busca a proximidade com o contexto onde a sua personagem viveria, oportunidade e fonte de pesquisa para a construção desta.

semelhança direta entre o Livro de Imagem e a Pantomima. (Shulevitz, 1985 p. 18)

De maneira geral, podemos considerar que o vínculo com a Literatura era o ponto inicial de aproximação entre as Artes Cênicas e a Ilustração. O que nos permite dizer que o vínculo, portanto, que aproxima as duas áreas é o vínculo com o texto verbal. Com o intuito, porém, de uma perspectiva alternativa, este estudo buscou um recorte específico dentro de cada área, o que resultou na escolha do Palhaço dentro da área das Artes Cênicas e na Ilustração, o Livro Ilustrado. A partir de então, a proposta é analisá-los na situação desvinculada do texto verbal, na ausência da palavra. Nas Artes Cênicas, portanto, o Palhaço Mímico e, na Ilustração, o Livro de Imagem.

Durante encontros de estudantes frequentados nos anos posteriores à conclusão da graduação, arriscou-se a provocar uma discussão entre eles sobre a relação entre o personagem Palhaço e o campo do Design. Elaborou-se uma oficina, que não era voltada para a aprendizagem de uma técnica específica, mas tinha o objetivo de propor uma reflexão sobre o campo do Design que partisse da experiência do trabalho como Palhaço. A oficina intitulada *Designers da Alegria* foi ministrada primeiramente na Universidade Federal do Espírito Santo, no II Encontro Regional dos Estudantes de Design RJ/ES, em Vitória, em 2006. Percebeu-se um grande interesse despertado, proporcionado principalmente pela visibilidade da oficina, já que os estudantes eram levados às ruas caracterizados, mas também pelo aprofundamento das discussões posteriores a essa experiência. Por isso, a oficina foi levada a diversos outros encontros em diferentes cidades e regiões do país, sempre em encontros destinados a estudantes de Design: VIII Interdesigners na UNESP em Bauru/SP, XVI Encontro Nacional dos Estudantes de Design na UNB em Brasília/DF, II Encontro Regional de Estudantes de Design CO/MG na UEMG em Belo Horizonte/MG e no IV Encontro Regional dos Estudantes de Design na UFBA em Salvador/BA, todos no ano de 2006.



Figura 1 – À esquerda e ao centro: participantes e grupo de discussão posterior à vivência da oficina Designers da Alegria em Vitória/ES; à direita: participantes da oficina em Brasília/DF.

Assim, com estudos teóricos e práticos na área da Ilustração, bem como das Artes Cênicas, me volto ao Livro de Imagem e Palhaço Mímico, percebendo a proximidade que ambos possuíam no que tange à ausência de texto oral ou escrito na construção da narrativa; e, assim, realizo experimentação prática e reflexiva proporcionada pela oficina no ano de 2006, base para uma busca por aprofundamento que resultou, em parte, neste trabalho. O que pretende este capítulo é, portanto, visualizar os dois campos mencionados, procurando ora na trajetória histórica, ora na especificidade técnica e criativa de ambos, pontes e características comuns ou destoantes e questões que provocassem uma reflexão mais abrangente da construção de narrativas na ausência do texto escrito ou oral.

3.1 Marginalização

Uma primeira característica comum entre os dois campos abordados foi a carência de material teórico e crítico. Uma contextualização histórica de ambas as áreas nos permitirá visualizar essa questão com maior clareza e perceber nela certa marginalização.

Inserção no mercado

Podemos perceber que ambos os profissionais (ilustrador e palhaço) deparam com certa marginalização quando são vistos dentro do âmbito comercial. E através de uma perspectiva histórica, poderemos dar visibilidade a essa marginalização relativa e que, sob a ótica do trabalho, aponta já para uma primeira manifestação de ausência.

O breve relato do surgimento do Livro de Imagem feito por Rosângela Ferraro (2001) destaca o cenário europeu dos anos 1930, posteriormente no Brasil no final da década de 1960 e principalmente no chamado Boom dos anos 1970 da

Literatura Infantil Brasileira. Antes disso, eram raros os livros dedicados ao público infantil com as características que encontramos comumente hoje: “ricamente ilustrado, leve, pouco volumoso, adaptado ao porte físico e aos interesses da criança pequena”. (Ferraro, 2001 p. 31)

Segundo Nelly Novaes Coelho (Coelho, 2000), na Europa, nas décadas de 1920 e 1930 tal mudança deveu-se ao impulso dado pelas “inovações propostas pela Escola Nova” (Coelho, 2000 p.186), fundamentadas pelas pesquisas da psicanálise, ligadas à pedagogia, que apontam e asseguram as imagens como os “mediadores mais eficazes para estabelecer relações de prazer, de descoberta ou de conhecimento”. E aponta Paul Faucher como o protagonista desse desenvolvimento, principalmente pela idealização dos *Albums du Père Castor*, resultado de suas atividades oficiais como educador e pedagogo no controle e seleção de livros didáticos. (Coelho, 2000)

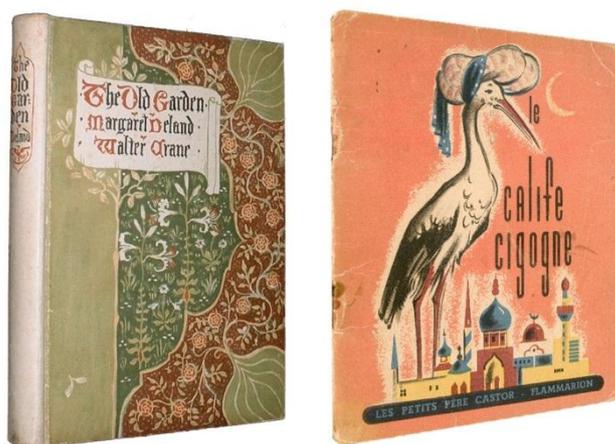


Figura 2 – Diferença dos livros produzidos antes e depois das inovações da Escola Nova: *The Old Garden*, 1894, à esquerda, e *Le Calife Cigogne - Albums du Père Castor*, 1948.

No Brasil, o reflexo dessas mudanças europeias só vai ser percebido no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Impulsionada pelas propostas educacionais trazidas pela Escola Nova e principalmente pelo incentivo governamental, os livros infantis passaram a ter grande visibilidade no cenário brasileiro. A partir do interesse comercial de editoras brasileiras com o incentivo, estas passam a exigir mão de obra especializada – não só de escritores, mas principalmente de ilustradores e designers.

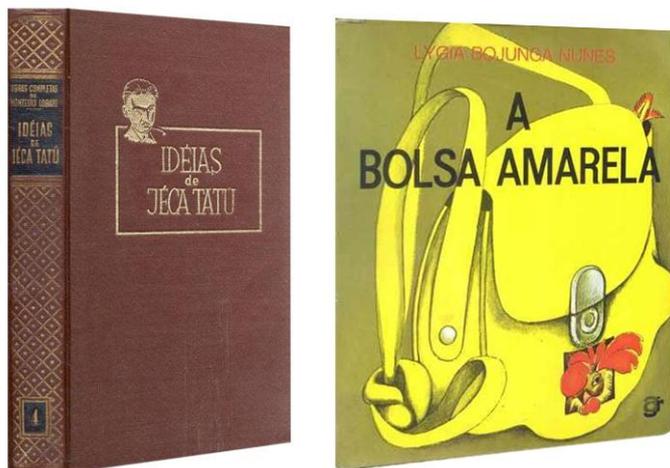


Figura 3 – Influências das inovações propostas pela Escola Nova no Brasil: À esquerda, exemplar de Monteiro Lobato *Idéias de Jéca Tatu*, de 1948. À direita, *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga, 1976.

Com o visível crescimento da qualidade dos livros infantis, destacando aqui a parte visual – design gráfico, diagramação e ilustrações –, a teoria e a crítica literária infantil é obrigada a formular categorias e reformulá-las constantemente para darem conta de classificar e estudar os inúmeros tipos de livros que se desenvolveram nessa época: livros jogos, livros brinquedos, formatos diferentes, com texturas, coloridos etc. Verifica-se, nesse sentido, um descompasso de aprofundamento teórico e crítico que desse conta de acompanhar o desenvolvimento, principalmente com relação à imagem e sua contribuição ao campo da literatura.

Consequências dessa lacuna podem ser percebidas em diversas situações. A primeira delas é que a partir do momento em que o ilustrador passa a ter uma participação importante e reconhecida nos livros – e na narrativa –, não há tempo de reflexão e, portanto, de estudos teóricos voltados para a linguagem visual dentro da Literatura. Esse descompasso gera, conseqüentemente, uma marginalização da atividade também nas reflexões teóricas da área.

No palhaço também podemos perceber certa marginalização quando Bakhtin (1993) se debruça sobre a cultura cômica popular da Idade Média para constatar alguns aspectos relacionados não só a essa personagem, mas à área das Artes Cênicas em geral. Segundo ele, o grande acontecimento dessa época, que contemplaria esses personagens e serviria como reflexão para o contexto em questão, era o Carnaval. Sua riqueza de festas públicas, ritos e cultos, e personagens como anões, bufões, palhaços irão contribuir para o riso

carnavalesco. Este último, que contagiava rapidamente a população independentemente de classe ou posição social, tinha como característica mais forte justamente o rompimento com as relações hierárquicas. Igualando pessoas de diferentes classes sociais, propunha uma “segunda vida” – termo utilizado pelo autor para conceituar um momento em que as relações sociais marcadas pelo regime feudal eram desestruturadas e ignoradas –, que “era contrária a toda perpetuação, a toda idéia de acabamento e perfeição, mostrando a relatividade das verdades e autoridades no poder”. (Burnier, 2009 p. 206)

O Carnaval apresentado como fenômeno social para a manifestação do cômico é apresentado como uma possibilidade de contraposição à ordem vigente. Uma alternativa ao oficial (Igreja e Estado), ao estabelecido, ao cotidiano. Seguindo essa perspectiva o cômico apresenta-se assim como a possibilidade do oposto ao sério, ao culto, ao protocolo. Cabe destacar que Bakhtin não considera o Carnaval uma manifestação puramente teatral, artística. Para ele o Carnaval situa-se na fronteira entre a arte e a vida. Assim, personagens e espectadores se encontravam indistinguíveis. Não existia a separação entre o público e o palco. Aliás, não existia o público. “Os espectadores não assistem ao Carnaval, eles o vivem.” Durante o Carnaval, segundo Bakhtin, não se pode fugir, pois este é ilimitado espacialmente, e as leis que reinam durante a festa são as leis da Liberdade. E é na ânsia pela liberdade, na fuga ao oficial, à vida cotidiana ordinária, que o povo está imerso nessa “segunda vida”, mesmo que efêmera. Aqui, prazer e necessidade humanos se misturam. Simbolismo até hoje mantido pela tradição de “passagem das chaves” do prefeito para o Rei Momo – representante do Carnaval, numa simbólica transferência de autoridade.

...triumfo de uma espécie de liberação temporária da narrativa dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (...) Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (Bakhtin, 1993 p. 8-9)

Aqui, pontualmente, percebemos novamente a questão da ausência, mais especificamente a *lacuna como expressão e subversão*, mas também embutido um *silêncio da expectativa social, da censura, da polidez e do bom convívio social*, pois o Carnaval, visto como alternativa à ordem e à vida social cotidiana, se estabelece como uma fuga. A busca por uma alternativa, mesmo que temporária,

se inscreve nas Artes Cênicas e especificamente no Palhaço, de maneira fundamental. Inclusive, alguns de seus personagens mantinham-se na sociedade como permanentemente representantes do princípio carnavalesco dentro da vida cotidiana. Como entidades que mantinham acesa a possibilidade de uma outra forma de vida, da liberdade. Dentre eles, Bobos, Bufões. E sendo assim, localizados numa “esfera indeterminada”, numa zona ausente de classificações:

Não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera indeterminada), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos. (Bakhtin, 1993 p. 7)

Na França do século XVII, por razões políticas, a *Commedie Française* recebe o privilégio de ser a única companhia dentro da França a ter permissão do Rei para representar no idioma francês. Em todas as outras encenações foram proibidos atos e diálogos, numa resposta aos teatros populares de feira e aos artistas de rua pelas suas encenações quase sempre críticas da política dominante – *silêncio pela censura*. Retrucando às proibições, os artistas de rua criam as peças curtas nas quais não existiam os atos. Desenvolveram monólogos, evitando assim o uso de diálogos, e imaginaram uma série de alternativas para continuarem encenando suas peças: dentre elas cabe destacar principalmente a mímica – narrativas contadas sem o uso de diálogo ou palavras –, mímica como *lacuna subversiva e expressiva*.

Sobre essa questão Jacques Lecoq (2010) traz uma leitura bastante significativa para a perspectiva da ausência. O autor, ao classificar a linguagem gestual em categorias, aponta a primeira delas como a *Pantomima*. Para Lecoq, trata-se da “técnica-limite – os gestos substituem as palavras”. Assim, na ausência da palavra adota-se um gesto que comunique o que a palavra deveria dizer. Mas principalmente, destaca o autor, que essa linguagem tem origem no teatro das feiras por dois motivos: “fazer-se compreender num *ambiente muito barulhento*, mas sobretudo devido à *interdição* de falar, imposta à sociedade dos atores italianos. (...) A pantomima nasceu de uma *restrição*, como a existente nas *prisões*, onde os detentos se comunicam por meio de gestos; ou, ainda, como se faz na Bolsa de Valores nos dias atuais”. (Lecoq, 2010 p. 157-8) Aqui podemos perceber as três categorias da ausência: o vácuo do indizível, quando a opção pela

mímica dava-se devido à *limitação* – impositação de voz em ambiente barulhento como feiras, Bolsa de Valores, ou uso da linguagem gestual nos presídios; o silêncio do que não deve ser dito, quando a mímica se coloca como *resistência* e *subversão* a interdições; e por fim a lacuna do não dito quando a técnica, usada por Lecoq, se coloca à disposição do ator como *expressão*, como um *desafio* de comunicar-se no palco sem o uso de palavras.

Numa abordagem bem interessante, Mario Fernando Bolognesi (2003) nos mostra que a construção do circo, como conhecemos hoje, vai sendo feita em pequenas entradas de figuras e artistas oriundos de contextos marginais à alta aristocracia (inicialmente quem apreciava e frequentava os circo destinados a acrobacias e exibições equestres). Num primeiro momento, oriundo das feiras (proibidas ou falidas) os artistas saltimbancos, malabaristas e palhaços, que tinham nela sua fonte de renda, passaram a fazer parte dos espetáculos circenses, participando principalmente de números associados à má performance e cômicos. Tentativas frustradas de reproduzir as acrobacias equestres. Percebe-se que mesmo absorvendo o contingente das feiras, para os espetáculos até então consagrados e admirados pela aristocracia, esses artistas ainda permaneciam na marginalidade, fazendo exibições cômicas, demonstrando sua inabilidade para aquele tipo de atividade. Em contrapartida, esses artistas vieram quebrar a monotonia e o tédio, gerados pelas apresentações com cavalos, o que sem dúvida sustentou e manteve o interesse sobre o espetáculo circense. Pontuamos novamente as categorias do *Indizível pela limitação técnica, como exclusão pela prática cultural*, mas também, dentro da lacuna do não dito, novamente como *expressão e subversão* à ordem. E imerso nessas ausências nasce o palhaço tradicionalmente de circo.

Com a entrada de novos artistas, principalmente os palhaços, Bolognesi descreve uma necessidade de rever a nomenclatura, já que grande parte do espetáculo nesse momento não mais eram números com cavalos. As cenas giravam mais em torno do teatro. Nessa época, algumas restrições políticas ainda proibiam as exibições intituladas de Teatro, dando concessão somente a algumas companhias e óperas da época. “Ao teatro das feiras, prioritariamente gestual, restou a busca de outros termos, tais como ‘*pièce muttes*’, ‘*à écriteaux*’ etc.” (Bolognesi, 2003 p.37) Apesar disso, ainda hoje pode-se perceber certo distanciamento entre o Circo e o Teatro. Aparentemente o que se percebe é que

culturalmente ao Circo está ligada a ideia de virtuosismo técnico, enquanto ao Teatro está associada a noção de dramaturgia, narrativa e representação.

No final do século XVIII, apesar de uma breve suspensão, é retomada a censura e o controle do funcionamento dos teatros. Todos os outros espetáculos tiveram que adotar nomes variados. Assim, unem-se em espetáculos artistas de rua, saltimbancos, palhaços e militares, todos desempregados. Aqui, pontua-se uma constante ao longo da história do teatro, a exclusão de espetáculos que não tinham autorização para serem encenados. E mais ainda, não considerados, não contemplados nem legitimados pela aristocracia e, posteriormente, como consequência, pela história oficial do teatro. É constante a percepção de que esses artistas encontram-se comumente em situação de *exclusão por prática cultural*.

Sobre essa questão podemos retomar o problema da Legitimação apresentado por Lyotard (2006), em que, segundo o autor, na consequência da falência das metanarrativas há o risco do mercado se apropriar dessa Legitimação. O que podemos perceber tanto nas Artes Cênicas como na Literatura é uma certa marginalização decorrente tanto de aspectos sociais, políticos e culturais, mas principalmente de aspectos ligados ao mercado. O Palhaço tem no seu contexto histórico censuras oficiais instauradas como repressão política. As apresentações na rua, em praças, feiras e circos apontam para uma exclusão das casas de espetáculos oficiais, o que os posiciona numa categoria malvista, em relação aos espetáculos que eram legitimados como dignos de apresentarem naqueles espaços.

Na Literatura, a submissão do trabalho do ilustrador à narrativa textual aponta para uma legitimação de autoria da obra pelo texto, o que impacta diretamente na sua posição dentro do mercado editorial e de seu reconhecimento profissional e social.

Nomenclatura

Outra marca que podemos identificar na trajetória de ambas as áreas que reflete sua marginalização no mercado e na teoria e crítica é na problemática encontrada na nomenclatura. Divergências de termos não apontam necessariamente para uma diversidade crítica com relação à área, mas, como veremos, a uma lacuna na herança de reflexão teórica.

Nas Artes Cênicas: Clown, Clown Branco, Augusto, Bufão, Bobo, Palhaço são alguns nomes que povoam esta área. É claro que no campo da arte, procurar

delimitações que definam alguma atividade é sempre incômodo e ineficiente, mas neste caso percebe-se que o problema pode se fundamentar na pouca atenção dispensada à atividade.

Para constatar essa inconsistência do termo, trazemos como exemplo o não aparecimento da palavra ‘Palhaço’ no Dicionário de Teatro escrito por Luiz Paulo Vasconcellos. (Vasconcellos, 2009) Apesar disso, encontraremos no mesmo dicionário alguns verbetes que trarão definições muito próximas do que popularmente conhecemos como palhaço. Uma delas seria o “Bufão”:

Personagem burlesco de comédia cuja raiz remonta à comedia grega e à Fábula Arellana. Caracteriza-se pela mímica exagerada, pela utilização de recursos corporais circenses e pelas deformações físicas do que resulta um humor espalhafatoso e grotesco. Muito embora o teor das críticas feitas seja sério, a linguagem utilizada mostra-se vulgar, resultando num saudável confronto entre a paródia da forma e a crítica do discurso. Veja também *Clown* e *Fool* (Vasconcellos, 2009 p. 44)

Curiosamente, apesar de não termos o verbete palhaço, encontramos o termo Clown, que seria em inglês a tradução de Palhaço. No verbete Clown vemos:

Personagem de comédia encontrado em algumas dramaturgias, especialmente no Teatro Elisabetano. Ingênuo e irreverente, o *clown* tem humor, simplicidade e sabedoria popular, com o que alimenta uma situação cômica geralmente construída de acasos, coincidências e repetições. Shakespeare (1564-1616) escreveu alguns bons papéis de *clown*, como *Bottom*, de *Sonho de uma noite de verão* (1595-1596). Os antecessores do *clown* podem ser encontrados na comédia greco-romana e na *Commedia Dell'Arte*. Modernamente, o *clown* inspirou grandes comediantes do cinema – Charles Chaplin, Buster Keaton, os Irmãos Marx, Jacques Tati –, servindo de base para uma série de estudos teóricos e de formação de atores no século XX – Jacques Lecoq, Thomas Leabhart e Philippe Gaulier, entre outros. Veja também Bufão e *Fool*. (Vasconcellos, 2009)

Como veremos adiante, provavelmente esta separação dá-se pela divergência entre estudos voltados para o Teatro e o Circo, que apesar de semelhanças e proximidades históricas, mantêm-se em separado estudos voltados para cada área específica, evitando sobreposições. Salvo, é claro, alguns casos excepcionais. Por conta dessa divisão, preferiu-se adotar o termo Artes Cênicas.

Similar a este último, no livro *O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral*, de Jacques Lecoq (2010), também não encontramos a palavra *Clown* traduzida para o português, “Palhaço”. Alguns outros autores parecem tratar a questão criando uma diferenciação entre o termo Palhaço e o termo *Clown*, mas sem aprofundar a questão. É o caso, por exemplo, de Dario Fo (2004), no seu *Manual Mínimo do Ator*, no qual comenta sobre o personagem

Clown, diferenciando-o do *Pagliaccio* (palhaço) pela forma da maquiagem ou tipo de personagem: “Já vimos que o Arlecchino, em sua origem, usava uma maquiagem de *clown*, mas também de *Pagliaccio* (Palhaço)” (Fo, 2004 p. 305).



Figura 4 – À esquerda, Arlecchino, e à direita, Pierrot (Pagliaccio ou Clown). Ilustrações de Maurice Sand para seu próprio livro *Masques et Buffons – comédie italienne* (1862).

Mário Fernando Bolognesi, por sua vez, parece tratar os termos palhaço e *clown* com certa distinção, mas sem detalhamento. Isso fica claro quando comenta sobre os primeiros artistas cômicos do Circo:

Nos momentos iniciais, entretanto, não se tratavam de palhaços, tais como os de hoje. Esses primeiros cômicos restringiam-se a reproduzir, às avessas, um determinado número circense, principalmente os de montaria. Haveria necessidade de outras ingerências para a formação do clown. Dentre essas, destacaram-se a pantomima inglesa e a *commedia dell'arte*. (Bolognesi 2006 p. 62)

Mais à frente, ele traz a origem inglesa do termo *clown*, que era o cômico principal na pantomima inglesa do século XVI, e afirma que no universo do circo o termo é utilizado para um artista cômico que em cena busca explorar sua excentricidade e tolice. Mas talvez a informação mais relevante seja que, segundo Bolognesi, o *clown* moderno teria sua origem no encontro da tradicional pantomima inglesa com os cômicos da *Commedia dell'Arte* italiana, ressaltando que a fusão “se deu a partir da caracterização externa (indumentária e maquiagem, principalmente) e do estilo de interpretação dos atores”. (Bolognesi, 2003 p. 63) E assim, parece se aproximar da união entre *clown* e *pagliaccio* descrita também por

Dario Fo, em que o *clown* seria referente ao artista cômico da pantomima inglesa e o *pagliaccio* ao personagem da *Commedia dell'Arte* italiana. Percebe-se então uma origem mista do palhaço moderno, o que justificaria a confusão dos termos.

Porém, Renato Ferracini (2003) traz, citando dois outros autores – Roberto Ruiz e Luis Otávio Burnier –, outra perspectiva na diferenciação dos termos:

Outra característica de clown é que ele nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos o conceito de clown e não de palhaço. Palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa deste cômico era feita de mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro 'colchão' ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas (Ruiz, 1987, p.12). Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias; ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (Burnier, 1994, *apud* Ferracini, 2003 p. 218)

Luiz Otávio Burnier, em seu livro *A Arte do Ator* (2009), dedica boa parte de sua reflexão ao tema dos palhaços. No oitavo capítulo, “O clown e a improvisação codificada”, de forma até contraditória ilustra a confusão de definir ou denominar a atividade dos palhaços, ao ressalta que os termos “palhaço” e “clown” são “termos distintos para designar a mesma coisa”, apesar de que “Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho”. (Burnier, 2009 p. 205) Mais adiante Burnier apresenta as duas linhas principais de trabalho que acusou como diferentes: uma corrente (segundo ele principalmente encontrada nos Estados Unidos) que dá valor ao número, ao que o clown vai fazer; enquanto a outra se preocupa por como será feito, não importando exatamente o quê. Este último, segundo ele, exige a valorização de uma “lógica individual”, um estudo da sua personalidade, tendendo para um trabalho mais pessoal (encontrado com mais facilidade entre os *clowns* europeus).

Novamente esbarramos na questão da Linguagem. Tentar perceber diferenciações sutis entre atividades tão próximas, para cair no *Indizível*. Porém, independentemente da definição, os autores parecem admitir que existe, dentro da forma de atuação, uma divisão em duas categorias de palhaços: Clown Branco e Augusto.

O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem o rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. Mais modernamente ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado de cabaretier. No Brasil, é conhecido como escada.

O Augusto (no Brasil, tony, ou tony-excêntrico) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. (Burnier, 2009 p.206)



Figura 5 – À esquerda Billy Vaughn (Augusto) and Mike Snider (Branco), EUA.
Figura 6 – À direita Teotônio (Augusto) e Carolino (Branco) – LUME Campinas/SP

O que se percebe, também, é que o surgimento dessa divisão nasce na própria prática. O encontro com o outro profissional, parceiro de cena, possibilita uma construção conjunta, numa tarefa de ajuda mútua. Sendo representantes de polos opostos (racional e irracional), tanto Augusto quanto Branco se complementam e se fortalecem.

“Palhaço e *clown*” vão interessar a este estudo, principalmente porque trazem consigo aspectos complementares entre si no que se refere à maneira de atuar ou características históricas, culturais e sociais que veremos a seguir. Ambos irão contribuir para a construção do universo do palhaço popularmente conhecido hoje. Para facilitar a nossa leitura e explanação, procurei ao longo do trabalho utilizar somente o termo “Palhaço”, exceto quando houver alguma necessidade específica de diferenciação.

Em paralelo também percebemos uma dificuldade no que compete à nomenclatura do Livro Ilustrado. O que normalmente encontramos nos autores é uma proposta de classificação que prioriza a relação entre o texto e as imagens.

Perry Nodelman (1988), em seu livro *Words about Pictures – The Narrative Art of Children’s Picture Books*, esclarece que o que ele vai chamar de *picture books* são “livros para o público infantil que comunicam informações ou contam

histórias através de uma série de imagens combinadas com relativamente pouco ou nenhum texto”. (Nodelman, 1988 p. vii – tradução livre) A princípio, portanto, parece não diferenciar os livros com pouco texto verbal daqueles cujo conteúdo não possui texto verbal nenhum. Porém, mais adiante, refinando sua nomenclatura ele já utiliza o termo *wordless books* (Nodelman, 1988 p. 45) sem, contudo, definir se nestes ainda possuem texto escrito. Ainda na mesma obra, parece esclarecer que o que chama de *picture-book* é o tipo de livro cujo conteúdo mescla-se entre texto e imagem de tal maneira a tornar-se indissociável para a leitura. Termo que iremos rever em outros autores adiante. (Nodelman, 1988 p. 193)

Vale destacar aqui que, embora apresente três termos distintos: *picture book*, *picture-book* e *wordless books*, cada um vai procurar reconhecer uma característica específica no livro, principalmente no que concerne a relação texto-imagem. Aqui percebemos uma coerência entre os autores de nomear *picture book* os livros que contêm texto e ilustração, traduzidos como “livros com ilustrações”². Quando procura-se especificar a relação entre o texto e a imagem – seja de predominância, quantidade, volume de informação ou importância narrativa – surgem diferentes termos. Sem, contudo, verificarmos um consenso entre os autores.

No Brasil, um dos primeiros autores que destacaram este tipo de livro foi Luis Camargo (1995) em *Ilustração do Livro Infantil*, que abre um capítulo comentando sobre o Livro de Imagem e definindo-o como “livros sem texto. As imagens é que contam a história”. (Camargo, 1995 p. 66) Apesar de apresentar com bastante simplicidade a definição acima, logo em seguida acrescenta a problemática que gira em torno do tema: “A expressão livro de imagem não é de uso generalizado (...) várias outras expressões têm sido usadas: álbum de figuras, álbum ilustrado, história muda, história sem palavras, livro de estampas, livro de figuras, livro mudo, livro sem texto, texto visual, etc.” Alguns desses termos destacam uma narrativa contada por imagens ou contada sem o uso do texto verbal: história muda, história sem palavras; outras consideram que apesar da ausência do verbo, ainda permanece o texto – texto visual; outras provavelmente

² Ao longo do trabalho seguiremos a tradução dos termos feita pela editora Cosac Naify, para os livros *Crítica, teoria e literatura infantil* de Peter Hunt (2010), e *Livro ilustrado: palavras e imagens* de Maria Nikolajeva e Carle Scott (2011), pela data recente de publicação, por terem o mesmo tradutor (Cid Knipel) e por serem parte integrante da bibliografia deste trabalho, prezando assim pela coerência e atualidade.

foram buscar no cinema uma nomenclatura que desse conta dessa especificidade, encontrando no Cinema Mudo uma similaridade – Livro mudo, história muda; outras procuram destacar o suporte ou qualificando pela especificidade do conteúdo (ausência do conteúdo naturalmente esperado – texto verbal) – livro de estampas, livro de figuras, livro sem texto. Mas, mesmo apresentando essa gama de nomenclaturas, ele prefere utilizar Livro de Imagem para os livros que narram histórias unicamente por imagens – entretanto, sem procurar especificar o porquê da sua opção.

Como comentado anteriormente, a tradução usada para *picture book* e *picture-book* foi a da editora Cosac Naify, que no ano de 2010 para o texto de Peter Hunt – *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010) traduz como Livro-Ilustrado o termo “*picture books*, tipo de livro no qual texto e ilustração combinam-se de tal maneira que a relação entre eles torna-se essencial para a compreensão da narrativa. (...) Opõem-se ao livro com ilustração, quando a informação da imagem é meramente decorativa ou redundante ao texto.” (Hunt, 2010 p. 39 - nota do editor)

No capítulo 10 – A Crítica e o Livro-Ilustrado –, o autor reforça a diferença entre o Livro-Ilustrado e o Livro com Ilustrações, pois os “livros-ilustrados lidam na realidade com dois argumentos, o visual e o verbal; (...) Eles têm um grande potencial semiótico/semântico; decididamente não são simples coleções de imagens”. E vai ao extremo de comentar a respeito do que chamou de livro-ilustrado “puro” e que os editores compreenderam e traduziram como livro-imagem “cuja narrativa é construída apenas com ilustrações, sem a presença do texto” (Hunt, 2010 p. 248 nota do editor)

De forma semelhante a Luis Camargo, Nelly Novaes Coelho em *Literatura Infantil* (Coelho, 2000) deflagra também a gama de opções para se denominar o Livro de Imagem: “Desde os anos 20 (...) surgem os álbuns de figuras (livros de estampas, livros de imagens ou como quer que os rotulem)”. (Coelho, 2000 p. 186)

Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), assinando a obra *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*, procuram através de uma análise de diversos autores mapear uma nomenclatura que caracteriza os diferentes tipos de livros segundo níveis de relação entre texto e imagem.

Os editores salientam ainda que, como essa nomenclatura no Brasil é “controversa”, apresentam as seguintes alternativas para tradução dos termos: *picturebook* – livro ilustrado; *illustrated book*, *picture book* e *book with pictures* – livro com ilustração. Sendo essas três últimas denominações dadas às obras em que “não apresenta inter-relação explícita entre palavra e imagem”. Além disso, destacam que as autoras deste livro distinguem *picturebook* de *picture book*, diferindo de outros autores – o que também mostra controvérsia não só no Brasil, como em outros países.

Ainda acompanhando o texto de Nikolajeva e Scott, pode-se perceber que ao realizarem uma sucinta revisão bibliográfica em que buscaram, principalmente, a relação entre texto e imagem, surgem pontos interessantes para a questão terminológica. Neste levantamento surgem categorias bastante interessantes, embora somente algumas das tentativas levaram em consideração e, principalmente, destacaram o Livro de Imagem como uma categoria à parte. Dentre os que fizeram essa diferenciação, encontram-se: Kristin Hallberg, Joseph Schwarcz e Joanne M. Golden. Apesar de trazerem categorias e noções interessantes, eles parecem sempre se importar com a presença do texto verbal; Ulla Rhedin, segundo as autoras, parece criar categorias muito gerais, dificultando a classificação de exemplos específicos, como o Livro de Imagem. Somente o já citado Perry Nodelman e o autor Torben Gregersen, que propõe, dentre outras, a categoria de “narrativa pictórica: sem ou com pouquíssimas palavras”, parecem criar uma categoria específica para livros que não possuem uma narrativa com linguagem textual.

Para finalizar, as duas autoras também fazem a sua proposta de tipologia, baseada na relação entre texto e imagem (como veremos adiante). Estas, porém, criam duas categorias para descrever os livros em que o texto verbal não é presente: “narrativa de imagens sem palavras (sequencial)” e “livro-imagem ou livro de imagem”. Apesar do esquema bastante interessante e detalhado de classificação segundo a importância do texto e da imagem, não definem exatamente o porquê da criação dessas duas categorias, que aparentemente não têm diferenças.

Outra autora que contribui com uma classificação dos livros ilustrados é Sophie Van der Linden – *Para ler o livro ilustrado* (2011):

O que é o livro ilustrado?

Designação pouco conhecida do grande público, não há em muitos países um termo fixo para definir o livro ilustrado infantil. Conforme o contexto, em francês recebe o nome de album ou livre d'images, em Portugal álbum ilustrado, em espanhol álbun e em língua inglesa picturebook, picture book e picture-book. (Linden, 2011 p. 22-3)

Sophie Van der Linden vai priorizar em suas classificações os livros ilustrados quanto a sua organização interna, ou seja, a organização dos elementos textuais e imagéticos dentro do objeto livro. A primeira classificação que a autora estabelece é:

- **livros com ilustração**
- **primeiras leituras**
- **livro ilustrado**
- **história em quadrinhos**
- **livros pop-up**
- **livros-brinquedo**
- **livro interativo**
- **imaginativos**

A autora reconhece a dificuldade, ou impossibilidade, de se criar categorias para dar conta da diversidade de tipos de livro, mas o esforço não é em vão. (Linden, 2011 pag. 23-4)

Para finalizarmos, a maioria dos autores até então parece concordar em chamar *picture book* – Livro com ilustração – a gama diversa de livros que contêm ilustração (Nodelman, Linden, Nikolajeva e Scott, Gregersen, Hallberg, Golden). Para diversos outros autores, quando o livro possui uma inter-relação entre texto e imagem, o denominam *picture-book* – Livro Ilustrado – (Nodelman, Hunt, Linden, Nikolajeva e Scott). Por fim, os brasileiros chamam Livro de Imagem (ou livro-imagem como tradução feita pela Cosac Naify para *picturebook*) e parecem concordar tanto Nelly Novaes Coelho quanto Luis Camargo e Rosângela Ferraro. É importante ressaltar que para a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil³ esta é a nomenclatura utilizada, inclusive tendo um prêmio específico previsto para esse tipo de livro.

³ Instituição brasileira voltada para o Livro Infantil e Juvenil, representante nacional do *International Board on Books for Young People* – IBBY.

Como mencionado anteriormente, a confusão na nomenclatura não diz respeito somente ao Brasil, mas aos estudos gerais da Literatura Infantil. Muitas das categorizações que vimos aqui valem-se da quantidade de informação visual/verbal, ou mesmo da área preenchida na página pelo texto, ou pela imagem, e por fim, a importância, o peso de cada linguagem para a narrativa geral do livro. Isso ilustra de forma bastante contundente a dificuldade de categorizar esse gênero literário. E é nessa diversidade de olhares e análises que reside a tentativa de compreender o campo estudado, onde cada categoria criada tem a sua importância dentro da análise geral. Portanto, nos diz respeito exatamente perceber as diversas características interessantes encontradas nos critérios propostos pelos autores em suas análises. Além, é claro, de perceber que a dificuldade nessa organização está contida na falta de uma dedicação ao estudo da ilustração e da imagem nos livros, como temos com relação ao texto. Essa defasagem, esse descompasso que gera a dificuldade de compreender os livros ilustrados é que apontamos como uma ausência.

Fica claro, assim, que o que se pretende com esse olhar sobre as nomenclaturas tanto do Palhaço como do Livro de Imagem não é a busca de um nome que dê conta de definir os objetos aos quais nos referimos. O problema da linguagem e de sua característica afirmativa é a necessidade de definição e de nomenclaturas que em si mesmas já provocam exclusões e marginalizações. O importante é perceber que em parte o problema de classificação nesse caso não está só na impossibilidade da linguagem de categorizar de maneira definitiva os objetos. Fato que esbarraria no Vácuo do Indizível, por não encontrar um termo que dê conta de todas as nuances e sobreposições de linguagens que esses objetos podem conter. Mas não podemos ignorar que uma parcela da dificuldade em pensar nomenclaturas para os objetos em questão parte da lacuna de pesquisas e reflexões acerca dos temas que fundamentem uma classificação.

Existe, no entanto, uma ideia de liberdade autoral, concedida aos profissionais que encontram nessa marginalização um terreno fértil para sua manifestação – Lacuna do Não Dito.

No Livro de Imagem, no qual a provocação maior é a retirada do elemento textual e o desafio de ainda sim narrar, é justamente na ideia de explorar novas maneiras, novos modos de narrar, que se potencializa a liberdade do ilustrador. Diante da possibilidade de desenvolver um livro somente com a linguagem que

ele está mais habituado a trabalhar, surge uma amplitude de possibilidades que concede-lhe certa autonomia, e com ela a liberdade.

Quanto ao palhaço, será interessante a abordagem sobre os propósitos do chiste, em que Freud (2006) vai refletir sobre características de hostilidade ou de desnudamento. Ambos podem ser encontrados em situações de agressão, repressão ou ainda de rebaixamento. Quanto à característica hostil, o autor relata que esta é também reprimida (assim como a repressão sexual) e que encontra por meio do chiste uma maneira de substituir a agressão física. “Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o prazer de vencê-lo.” (Freud, 2006 p. 103)

Esse propósito nos remete à característica de libertação bem como à ideia de ausência. Liberdade de “agredir”, como no exemplo acima, e de revelar algo que não se poderia dizer abertamente, utilizando das técnicas de “alusão” ou “omissão”, se protegendo na possibilidade de multileituras – Silêncio do que não deve ser dito e Lacuna do não dito. “Um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente.” (Freud, 2006 p.103) E ainda “trazer os que riem para o nosso lado”. Essa liberdade vai estar presente a todo momento no palhaço. Seja a liberdade de poder transgredir a ordem e as normas, ou encenar uma rebelião, uma fuga da autoridade (da sociedade, mas representada figurativamente no Dono do Circo ou no Clown Branco, por exemplo). A essa liberdade também são abordados outras situações na sociedade, que muito frequentemente são ligados à imagem do palhaço: o bêbado (sua liberdade de “espírito”, seu descompromisso) e a loucura (libertação de normas sociais).

Portanto, encontraremos na ausência do “não dito” (omissão do texto no livro e alusão e duplo sentido na situação cômica) uma liberdade concedida ao Ilustrador e ao Palhaço. E tanto a marginalização quanto a liberdade são também visíveis na análise dos gêneros popular, cômico e infantil, proposta a seguir.

3.2 Gênero e Exclusão

Há na categorização em gêneros um aspecto que envolve o contexto sociocultural de recepção. Bem como a interação autor/leitor e o que pressupõe

uma competência de leitura. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) apresentam essa questão no âmbito da Narrativa. Assim, aspectos relativos ao sujeito leitor (predições, competência de leitura, condição econômica, classe social etc.) estão diretamente ligados à categorização de gêneros. Segundo os autores o romance, por exemplo, “é o gênero que sobretudo se justifica quando um público burguês e cada vez mais ocioso tem acesso à cultura como preenchimento do lazer”. O conto, por sua vez, corresponde “pela sua característica de brevidade e de relato oralizado, a certas circunstâncias de comunicação e de público (narrativa que se consoma numa única narração, receptor infantil ou culturalmente menos exigente etc.)”. (Reis & Lopes, 1988 p. 48)

Os autores apontam ainda para a perspectiva histórica e a diversidade de “imposições” reveladas nos gêneros narrativos, apontando alguns “mecanismos coercivos mais ou menos discretos (academia, poética etc.)” e em outras situações crises de um gênero, por exemplo, que o subdivide ou o modifica. Assim, os gêneros não são fixos, são dependentes do contexto sociocultural e de consumo.

Se por um lado os Palhaços não foram incorporados ao discurso oficial do teatro (censura, desqualificação ou exclusão), por outro os livros com ilustração são normalmente classificados como de gênero infantil. O que temos em comum entre essas duas situações é uma espécie de desqualificação de conteúdo. Os palhaços foram excluídos dos teatros por apresentarem conteúdos de cunho menor, imoral, superficial etc. ou estarem presentes em outros contextos: na rua, no circo, nas feiras. Os livros ilustrados, por sua vez, tratados como infantis por uma suposta ingenuidade de conteúdo, volume de texto pequeno e ilustrações. O que ambos têm em comum é uma desqualificação de conteúdo por supor um público com competência e/ou exigência de leitura limitada.

Além disso, a imagem está também historicamente associada a um “facilitador” de leitura. Na Idade Média os vitrais das igrejas eram imagens que traduziam visualmente parte da história de Cristo, para que mesmo os analfabetos pudessem acompanhar a narrativa. A ideia de livro voltado para crianças, analfabetos e/ou com pouca facilidade de leitura também é um bom exemplo dessa questão. Entende-se assim que a Literatura Infantil está associada à educação das crianças, logo, um público menos familiarizado com a linguagem textual e, portanto, com exigência menor.

Sobre esse aspecto Nelly Novaes Coelho (2000) traz uma importante contribuição ao esclarecer-nos sobre a natureza da Literatura dirigida às crianças. Claro que o que entenderemos como Literatura hoje é uma leitura presente do que essa área representa socialmente. Portanto, sempre teremos uma ideia de Literatura localizada social e historicamente, e inevitavelmente atravessada por uma opção ideológica, política etc. Apesar disso, não impede compreender de que maneira se construiu o que hoje chamamos de Literatura Infantil, e que tipo de especificidade ela traz, que nos auxiliará na compreensão do que envolve o gênero infantil.

Nelly destaca que o que vai diferenciar a Literatura Infantil da Literatura Adulta são as características do receptor. Numa visão mais superficial e imediata, a ideia de Literatura Infantil está ligada a livros coloridos, finos e voltados à distração e prazer das crianças. Por conta dessa associação mais vulgar, a Literatura Infantil acabou sendo “minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor”. (Coelho, 2000 p. 29)

O entendimento de infância como uma fase do desenvolvimento humano relativa a uma faixa etária específica e com características distintas dos adultos é recente. Tem suas origens com o surgimento da burguesia, com ela a escola, e principalmente de um público consumidor com demandas peculiares. Anteriormente, crianças eram vistas como “adultos em miniatura”, não tendo nenhum tratamento diferenciado. Por conta disso, os primeiros textos literários destinados ao público infantil eram na verdade adaptações de textos adultos. Como nos aponta Nelly:

E como a criança era vista como um “adulto em miniatura”, os primeiros textos infantis resultaram da adaptação (ou da *minimização*) de textos escritos para adultos. *Expurgadas* as *dificuldades de linguagem*, as digressões ou reflexões que estariam acima da compreensão infantil; *retirada* as situações ou os conflitos *não-exemplares* e realçando principalmente as ações ou peripécias de caráter aventureesco ou exemplar... as obras literárias eram *reduzidas* em seu valor intrínseco, mas atingiam o novo objetivo: atrair o pequeno leitor/ouvinte e levá-lo a participar das diferentes experiências que a vida pode proporcionar, no campo do real ou do maravilhoso. (Coelho, 2000 p. 29-0)

O que os grifos destacam é exemplar para ilustrar o que chamamos de “ausência”. Seja a ideia de Vácuo do Indizível, quando aponta a dificuldade de linguagens, digressões e reflexões que estariam acima da compreensão infantil; ou a do Silêncio, em conjunturas como “retiradas as situações ou os conflitos não-exemplares”; e mais ainda no que entendemos, no geral, pela “redução” das obras

literárias para adultos, como a forma de adaptação para o público infantil. O que tudo apresenta em comum é a supressão, a ausência de determinadas passagens, conteúdos etc.

Portanto, segundo a autora, até pouco tempo atrás a literatura infantil foi concebida pela crítica como um gênero secundário, e visto pela ótica do adulto como pueril, simplificada, nivelada ao brinquedo, ou útil, com a ideia de aprendizagem, ou moralizante.

No século XX, surge a redescoberta da Literatura Infantil, apoiada principalmente sobre as ideias da psicologia e a nova noção de infância. Com ela, formas inovadoras de se produzir literatura direcionada às especificidades do público infantil.

Essas mudanças serão visíveis nos textos literários voltados para as crianças, e principalmente no olhar crítico e teórico sobre eles. Mas o mesmo não podemos afirmar com tanta certeza sobre as imagens. Na própria obra de Nelly Novaes Coelho, a ideia de ilustrações e imagens no livro parece ainda seguir a ótica de um auxílio ao aprendizado infantil. O que nos indica sua classificação entre tipos de leitores e nos permite perceber a redução das imagens à medida que a idade do leitor avança e seu domínio pela leitura se sedimenta. E culmina quando, aos 10/11 anos, o leitor é considerado fluente, e a essa fluência está associada a noção de que “as imagens já não são indispensáveis; o texto começa a valer por si. Entretanto, uma ou outra ilustração adequada ainda é elemento de atração”. (Coelho, 2000 p. 38) Em seguida, quando o leitor já possui domínio sobre a linguagem textual (“leitor crítico”), as imagens já nem mais são previstas pela autora. O que parece estabelecer um vínculo da imagem como “auxiliadora” da aprendizagem da leitura escrita – tarefa destinada culturalmente à educação infantil. Aqui destacamos que à imagem estaria vinculada a ideia de um complemento ao não domínio da linguagem textual (Vácuo do Indizível).

Outra questão que explica a relação entre a imagem e o gênero infantil apontada por Nelly é o vínculo deste gênero com o popular. Questão também percebida no contexto do Palhaço. Segundo a autora, no percurso histórico pode-se perceber que muitas das narrativas adultas adaptadas ao público infantil têm sua origem no gênero popular.

Dentre os fatores que podem ser apontados como *comuns* às obras adultas que falaram (ou falam) às crianças, estão os da *popularidade* e da *exemplaridade*. Todas as que se haviam transformado em *clássicos* da literatura infantil nasceram no meio popular. (...) Em todas elas havia a intenção de passar determinados *valores* e *padrões* a serem respeitados pela comunidade ou incorporados pelo indivíduo em seu comportamento. (Coelho, 2000 p. 41)

A autora destaca que o vínculo estabelecido entre o popular e o infantil é oriundo da ideia de uma similaridade no público receptor. O que de maneira geral levaria a dizer que, tanto no povo como na criança, o “conhecimento da realidade se dá através do *sensível*, do *emotivo*, da *intuição*... e não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece na mente adulta e culta”. (Coelho, 2000 p. 41) A ideia, portanto, também está vinculada a uma noção de ausência de domínio da linguagem e de seus mecanismos mais sofisticados.

Ampliando a discussão, Nelly afirma que o que caracteriza esse vínculo entre o popular e o infantil é a relação entre a noção de história e natureza. A primeira, segundo O. Spengler (1952 *apud* Coelho, 2000 p. 42) está vinculada à vida culta e a segunda à vida instintiva. O que defende o autor é que o desconhecimento da linguagem pelo homem primitivo impossibilita “estruturar seus conhecimentos de forma histórica e racional”. E baseada nisso, Nelly conclui dizendo que

o homem rudimentar como a criança manifestam uma *consciência a-histórica* da realidade em que estão situados, pois não compreendem a vida senão no presente. Como diz Spengler, “existe uma grande diferença entre *viver* uma coisa e *conhecer* uma coisa, entre a *certeza imediata*, proporcionada pelas várias classes de *intuição* e o *conhecimento* que resulta da *experiência intelectual* da *técnica experimental*. Para comunicar a primeira, servem a *comparação*, a *imagem*, o *símbolo*; para as últimas servem as fórmulas, leis, conceitos, esquemas”. (Coelho, 2000 p. 42-3)

No caso dos Livros de Imagens e do Palhaço Mímico essas questões ainda se intensificam. Em conjunto com uma linguagem que constrói uma narrativa a partir de imagens e gestos, sem uso da palavra falada ou escrita, a problemática se reforça.

Verificamos nas últimas décadas do século XX certa tendência à valorização do contexto da recepção, e por conseguinte ao ato de fruição. O que essa valorização traz em si, e que veremos com maior clareza no próximo tópico, é uma valorização do intérprete, que consigo trará importantes contribuições para o desenvolvimento da experiência narrativa tanto do Palhaço Mímico quanto no Livro de Imagem.

Veremos que tanto a ideia de uma comunicação não verbal, de uma apreensão “imediate” da realidade e, portanto, de presença, quanto a marginalização estão vinculadas ao gênero cômico.

O palhaço traz na sua performance a ideia de jogo com o público. Jogo que permite uma interação mais próxima e com ela a construção da narrativa e do riso, como veremos a seguir. Para construir o jogo é necessário que o palhaço encontre no público em geral, ou em algum espectador específico, a pessoa que vai apontar para o próprio ridículo do palhaço, ou seja, o público torna-se cúmplice e, pela interação direta esbarra na espontaneidade. É nesse ponto de apoio que o palhaço encontra a base para a próxima ação e nessa dinâmica se estabelece o jogo. Uma espécie de jogo no limiar entre a arte (na representação) e a vida (pela experiência se sustentar num jogo presente e contar com elementos imprevistos e espontâneos)⁴.

Essa cumplicidade por certo é o ponto de onde o público cria a empatia com o palhaço e também onde o público acredita tratar-se não de uma representação, mas de um momento real em que o palhaço não atua, mas vive. E sobre isso, nos fala Burnier: “o *clown* é como uma criança que, quando brinca, acredita integralmente em sua brincadeira: a criança não *faz de conta* que é o Super-Homem *durante a brincadeira*. Depois da brincadeira, ela sabe que aquilo tudo foi um jogo.” (Burnier, 2009 p. 217)

Outro autor que contribui para a discussão de gênero e exclusão é Henri Bergson (2007). E justamente onde ele e Freud se encontram, acredito estar o mais proveitoso de ambas as análises. Os dois autores relacionam o espontâneo à infância, à espontaneidade da infância, também ao desamparo infantil em uma situação de “embaraço”, e à ingenuidade, que Freud vai analisar a partir de “jogos infantis com palavras e pensamentos, que tenham sido frustrados pela crítica racional” (Freud, 2006 p. 207). E, portanto:

Se se pudesse generalizar, seria muito atraente colocar a característica específica do cômico como o ‘último riso da infância’ restabelecido. Podia-se então dizer: “Rio-me da diferença da despesa entre uma outra pessoa e eu próprio cada vez que redescubro a criança nela”. (Freud, 2006 p. 209)

⁴ Relação estabelecida por Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2003).

Bergson (2007) vai se aprofundar em questões relativas ao que chamou de “procedimentos de formatação” do riso também situando o tema no limite entre a Vida e a Arte. Inicia seu primeiro artigo⁵ destacando três pontos por onde a comicidade deve ser procurada. O primeiro revela que a comicidade é própria do humano. E que se rirmos de algo que não seja da esfera do humano – animal, objeto etc. – é porque nele encontramos ou percebemos uma atitude própria do ser humano, e nessa surpresa é que mora o risível. Coloca-se também uma condição, para que se desenvolva o cômico, a ausência de emoção, afeição etc. “Calar a piedade” e se dedicar ao insensível, ao intelecto, são condições básicas para se dar o cômico.

Ao colocar como condição que o espectador se afaste da vida, assistindo-a de fora, percebemos uma proximidade por Bakhtin (2003) diferenciar interpretação e representação. O riso se dá à medida que estamos cientes do contexto, conhecemos o ambiente e comungamos da situação. Sem contudo ser sujeito dela, sem pertencer a ela sendo “vítima” dos acontecimentos, com o risco de reverter em trágico.

Mas, mesmo afastados da situação e das emoções que ela fomenta, para os participantes, o “nosso riso é sempre o riso de um grupo”. (Bergson, 2007 p.5) O riso necessita de muito mais do que um eco, ele necessita de uma compreensão, de um compartilhamento, uma cumplicidade.

Na Literatura Infantil, Nikolajeva & Scott discutem uma questão, à qual deram o nome de dupla audiência, que aponta para uma especificidade relacionada tanto com o gênero cômico como o infantil. À dupla audiência acredita-se também pertencer a ideia de uma cumplicidade na leitura. Mostram as autoras que muitos livros, mesmo com as características que o fariam comumente ser classificado de infantil, apresentam níveis de leituras que atendem também a um público adulto, possibilitando níveis de leituras diferenciados.

Os adultos estão completamente embebidos nas convenções do livro e são experientes em decodificar texto de forma tradicional, seguindo o esperado desenrolar temporal de acontecimentos e leitura da esquerda para a direita. Mas os intrincados iconotextos de Thompson, com ilustrações abrangendo uma multiplicidade de minicenas e eventos pictóricos tangenciais, são perfeitamente adequados ao olhar menos exercitado, porém, perspicaz, da criança. (Nikolajeva & Scott, 2011)

⁵ O livro citado *O Riso – ensaio sobre a significação da comicidade* é a reunião de três artigos publicados na *Revue de Paris*, 1º. e 15 de fevereiro, 1º. de março de 1899.

Interessante observar que pelo apontamento das autoras, de um lado temos o leitor adulto, experiente, que compreende o código e o processo de leitura, e que já está familiarizado com o mecanismo, mas é surpreendido por um livro que não apresenta o texto. Por outro lado, aponta que o olhar “menos exercitado” da criança, ou “certa ingenuidade” dela, permitem uma leitura mais fluida por ainda não estar acostumada aos padrões de leitura culturalmente compartilhados.

Por outro lado, Linden ressalta que originalmente sendo o livro ilustrado um objeto destinado à criança, traz consigo a característica de atingir esse público através de mediadores que além de comprar os livros, muitas vezes fazem a leitura em voz alta, ou seja, participam da leitura. Diversos autores, já conscientes disso, produzem seus livros dando margem à multiplicidade de leituras que dependem não só da idade, mas de experiência de vida, do reconhecimento de códigos (habilidade e conhecimento prévio da linguagem e suas convenções) etc. Seja por questões pragmáticas de mercado (compreendendo os mediadores como consumidores dos livros), seja por status (jurados e curadores que premiam livros, indicam para compras governamentais ou para mostras internacionais, professores e pedagogos, pesquisadores e teóricos), o fato é que o livro ilustrado já não é mais produzido somente para o público infantil. Cada vez mais prevê uma diversidade de público e de leituras. Com isso, críticos norte-americanos foram levados a cunhar o termo *duas address* (destinatário duplo). (Linden, 2011 p. 29)

Talvez a característica mais marcante apresentada por Linden é o fato de a mediação ser feita em voz alta, ou seja, a leitura do livro (texto verbal) é realizada oralmente, gerando uma experiência multissensorial para a criança. O pequeno leitor apreende a narrativa verbal por intermédio da audição – com todas as possibilidades de nuances, pausas dramáticas, entonações etc. presentes numa interpretação feita pelo mediador –, enquanto acompanha a narrativa visual nas ilustrações. A experiência sonora e visual a que é submetida a criança gera, segundo a autora, “um modo de recepção próximo ao do espetáculo”. (Linden, 2011 p. 119) O que aponta para a aproximação com o Cinema, mas principalmente com as Artes Cênicas, pois ao mesmo tempo fortalece a ideia de uma narrativa que está se acompanhando presencialmente.

Sobre outra ótica, Bergson vai explorar qual o ponto em particular que desperta o riso. E este vai nos propor uma análise bastante apropriada para a discussão: importância da presença cênica do Palhaço. Partindo de alguns

exemplos práticos, ele vai se aproximando do que vê como “rigidez”, involuntariedade, nos movimentos, principalmente. Uma figura que remeta a essa involuntariedade é o distraído. O ato de fazer, agir involuntariamente, mesmo quando se está a pensar em outra coisa, com a atenção voltada para outro assunto, o estado de ação involuntária acaba por desencadear o riso. “Mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja história poderemos reconstituir.” (Bergson, 2007 p.9) E poderíamos dizer, em outras palavras: “mais risível será a distração, se esta for presencial”.

A partir de então, percebe-se uma divisão no ser humano, no que concerne à mecanicidade, ao que chamou de “vício”. Quando se trata de um vício associado à alma, ao espírito, e este é exposto em uma peça, estamos diante de um vício trágico. Porém, quando este pertence ao corpo, ao carnal, material, se transforma em cômico.

O vício se manifesta como um automatismo corporal, um “automatismo muito próximo de uma simples distração”. (Bergson, 2007 p.12) Para Bergson, assim como para Burnier, a comicidade se aloca no corpo. Ela encontra sua forma de registrar-se na corporeidade.

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente, é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos a ela. (Bergson, 2007 p.13)

É como se o corpo se equipasse de movimentos mecânicos, hábitos repetidos e involuntários, que provocam o riso pela percepção de algo “não humano” preenchido por uma alma humana.

Preocupados em dar conta de tanta exigência, acaba-se por mecanizar, automatizar certos aspectos e/ou movimentos, e daí surgem o desvio à regra, a fuga ao comum, ao normal e inevitavelmente constata-se sua posição de excentricidade. E essa ameaça, esse desvio de padrão, que a sociedade teme por necessitar de ordem para progredir, e diante do temível, ela a reprime. Reprime de que maneira? Através do riso. Portanto, aqui o riso também é entendido como censura, e o Silêncio do que não deve ser dito, como *censura, polidez, conduta ou bom convívio social*.

Bergson traz outra relação quanto à imagem, que nos será interessante. A relação que revela o “corpo que sobrepuja a alma” é comparável à “forma querendo se impor ao fundo”. E assim no cômico “os meios substituem os fins” (Bergson, 2007 p.39). Não seria coincidência que, ao analisarmos diversas performances de palhaços, percebemos que o motivo pelo qual aparentemente ele surge em cena – seja para tocar um instrumento, demonstrar alguma habilidade etc. – torna-se o menos importante para o espetáculo, reservando ao público o momento de maior comicidade justamente os meios pelos quais ele tentará atingir o fim, que seria realizar a ação destinada com êxito.

Levando a extremos, verificamos que se o corpo mecanizado for sendo exagerado, chegaremos ao ponto de identificar o que Bergson chamou de “uma pessoa que nos dá a impressão de coisa”. É quando percebemos a vida, a humanidade em algo que nos parece um objeto inanimado. Uma mágica parecida, mas inversa, acontece na animação, na qual objetos a princípios “não vivos” são representados “animados”, com alma. Essa relação de “maravilhamento” que nos aparece na animação, quando invertida nos detona o riso.

Retornaremos a Freud, no estudo sobre o chiste, que destaca um aspecto interessante, o da condensação – capacidade de reunir na mesma fala ato, gesto, palavra, múltiplas possibilidades de leitura. O que ele vai chamar também de economia, que procurará enxugar o volume de informação, ou ocultar, que potencializa uma leitura mais ampliada. Quando, na formação do chiste, o seu elaborador consegue reunir ou fazer alusão a outras questões na mesma palavra ou citação. O que poderia ser visto num espetáculo de palhaço em suas ações, gestos, movimentos que trazem não só o necessário à execução de uma tarefa, mas a possibilidade de traçar outros caminhos possíveis de leitura e compreensão da mesma cena. O fato de não usar palavras e de não ter elementos cênicos nem cenário proporciona uma economia de informação que segundo Freud e Benjamin expande as possibilidades de leitura. Este é o caso do Palhaço Mímico, por exemplo, que muitas vezes está presente no palco só com sua indumentária. Sem cenários, elementos de cena, objetos, nada. E nessa “economia máxima” constrói a narrativa.

Uma questão interessante sobre a expansão das possibilidades de leitura é o fato de que em algumas ocasiões utiliza-se da lacuna do não dito como subterfúgio a censuras e regras implícitas (Silêncio do que não deve ser dito), com

a alternância de linguagens. O que poderia soar desrespeitoso, ou até proibido numa linguagem, é traduzido e dito de outra maneira. Assim, não só pontuamos uma possibilidade de expansão de leitura como também uma expansão da escrita. Tanto no ato da produção como no consumo, verificamos essa possibilidade de abertura de leituras.

Por último, ainda analisando as técnicas de construção de chistes, temos a característica da “espontaneidade”, por Freud apontada como “automatismo psíquico”, relacionado ao cômico, ou “respostas prontas”, “estabelecer uma inesperada unidade entre ataque e contra-ataque”. Ou ainda na característica involuntária destacada por Freud para o acontecimento do chiste. (Freud, 2006 p.72) Dentro desta, ainda encontraremos a característica de surpresa, do inesperado, que implica numa impossibilidade de repetição com o mesmo êxito. Esta característica também será percebida por Bergson, como veremos mais adiante, e ambos teriam origem num momento presente necessário ao inesperado, ao espontâneo. Como se só pudéssemos assistir, participar ou sermos atingidos pelo riso, se estamos diante do fenômeno que ocorre no exato momento, sem a possibilidade de uma repetição, ou pelo menos que obtenha o mesmo êxito. E isso se verifica tanto para a surpresa de quem recebe o chiste quanto de quem o envia. No contexto do palhaço, seria a resposta à participação necessária do público, no espetáculo, que se aproxima da relação cotidiana, da vida, pelo desconhecimento de sua aparição. O palhaço deve estar pronto à resposta imediata, o corpo deve estar preparado para esta resposta.

Ou seja, não se pode ensaiar um número de palhaço inteiramente, com todas as marcas, sem dar margem ao improviso e às respostas do público. O palhaço vai trabalhar justamente na resposta à resposta dada pelo público. Ele pode, sim, preparar o palhaço, trazer algumas cenas prontas, preparar seu corpo, sua voz e outras características próprias do personagem, ou seja, se “preparar” para o jogo que irá se estabelecer no palco. Mas nunca encerrar a questão fora do palco e trazê-la ao público pronta, encerrada, acabada.

Claro que o teatro também depende da encenação e do público, mas as marcas e rubricas já estão previamente ensaiadas. Se isso não fosse verdade, não existiriam termos como “cacos” próprios de inserções de improvisação, feitas pelo ator no momento da cena. Mas por outro lado, torna a se aproximar do teatro, na medida em que o texto literário, a peça escrita, só faz sentido quando lhe é dado o

acabamento estético e a junção de tudo: texto, figurino, cenário, personagens etc., no palco. Porém, este depende menos de um público participativo. Já o palhaço necessita essencialmente.

Ainda sobre o tema repetição, podemos trazer como importante contribuição o texto *A repetição na cultura* de Luiz Antônio L. Coelho, publicado no livro *Mosaico: imagens do conhecimento* organizado por Solange Jobim e Souza (Souza, 2000). Para o autor, temos uma relação contraditória com a repetição. Se por um lado nos dá prazer, por outro nos repudia. Ora à repetição estão associados valores negativos, pejorativos (estereótipos, clichês, lugar comum etc.), ora valores positivos (ritual, controle social etc.). Desdobrando principalmente os valores positivos, Coelho vai apontar que o que diverge os valores associados às repetições são outros elementos criativos que acompanham essas recorrências. Diferenciando assim as “repetições criativas” das “repetições estéreis”. De maneira geral, ele aponta para a repetição presente na Natureza e também na Religião, mas é quando aborda a repetição na Cultura que mais traz elementos importantes para a discussão deste trabalho.

Em primeiro lugar, pontuamos a repetição na linguagem como processo de reconhecimento e aí nos reportamos imediatamente ao já citado Barthes. Posteriormente o autor aponta também para a repetição no Teatro. A repetição que gera prazer na expectativa por reconhecer momentos específicos numa encenação do Kabuki e também o reconhecimento na cenografia padrão do teatro Noh – ambos manifestações específicas do teatro japonês. Lembra-nos também a já comentada repetição na remontagem de peças teatrais. O prazer de reconhecimento ao observar as alterações feitas ao modelo.

Traz ainda com objetivo de ênfase a repetição da mensagem. Como veremos mais adiante em algumas das categorias, a repetição está vinculada assim à ideia de reforço, de ênfase em determinada cena ou elemento. Bem como na repetição no riso, e aí retornamos a Freud, como o prazer na economia de energia e a ideia de condensação. (Coelho in: Souza, 2000)

Aqui vale ressaltar que quando comentamos as categorias, elas não foram exatamente citadas por Freud como técnica, mas foram reunidas livremente, no decorrer da leitura, ao perceber-se certa unidade funcional entre elas. Isso justifica uma divisão mais ampla, abarcando algumas categorias pelo autor mencionadas.

Temos assim uma noção mais aprofundada dos gêneros Infantil, Cômico e Popular, e suas respectivas ausências – indizível, silenciado ou não dito. Bem como os reflexos da marginalização apontada anteriormente e vista sob a ótica da inserção no mercado e da dificuldade de nomenclatura (também analisadas como ausência). Consciente da estrutura na qual estão inseridos os objetos desta pesquisa, partiremos para uma análise da ausência na relação entre imagem e texto.

3.3 Imagem e texto

A ausência do elemento textual, num suporte onde ele é culturalmente esperado, conduz a uma ideia de uma lacuna de informação que seria necessária à compreensão. Nesta ausência se coloca o desafio da compreensão com “menos” informação. Uma sensação de falta, que dificultaria a compreensão cognitiva e fruição estética – *ausência ou limitação do código*. Para isso trabalharemos a noção de que tanto o Livro de Imagem quanto o Palhaço Mímico lidam com um volume de informação condensada, que possibilita múltiplas leituras.

Algumas incursões mais voltadas para a forma trarão certas questões próprias à construção do livro e à maneira de enquadrar as imagens. O que conduz a uma reflexão sobre sua proximidade com o espetáculo e assim entender de que maneira essas duas questões se envolvem com o narrar.

Mais adiante, teremos uma reflexão sobre a maneira como se estabelece um jogo de interação público/leitor (no Palhaço e no Livro de Imagem) de maneira a pensar como uma experiência visual, na presença física do espectador na cena narrada. A partir de então, como estabelecemos também as competências de leitura e o que elas exigem do leitor/espectador, partindo da ideia de uma cumplicidade entre o leitor e o livro, bem como espectador e palhaço. Dessa maneira, dentro do jogo, verificarmos que questões estão envolvidas nessa situação que permitem um olhar diferenciado à narrativa.

A partir disso se provoca a rediscussão da tensão entre texto e imagem, num primeiro momento. E, posteriormente, a reflexão já apontada dentro do campo de estudo da Narrativa, da discussão entre os gêneros Realidade e Ficção. A proposta

é refletir sobre a natureza da prova em que pese o uso de diferentes linguagens e de suas diferenças de leituras no contexto cultural.

Como característica da obra de Linden, a análise dos aspectos formais do livro nos traz questões interessantes a esse respeito. A autora faz um estudo específico sobre a moldura. A característica fundamental encontrada nesse estudo aponta para a moldura como uma forma de recorte ou delimitação do que está sendo mostrado.

Por outro lado, as imagens que são trazidas ao livro e reproduzidas em página inteira, ou, como o termo técnico “sangram” a página, geram, segundo Linden, uma espécie de espetacularização. “A imagem tende então a anular o suporte.” (Linden, 2011 p. 73) E mais, quando essas imagens são dispostas dessa maneira e sequenciais, se assemelham a uma tela. Dessa forma as imagens sangradas, diferentemente das molduras, criam uma sensação de que aquela é só parte da realidade possível de ser vista daquele ângulo. Estamos assim diante de um artifício formal que cria o efeito cinético (tela) e, portanto, provoca uma sensação de presença na narrativa. Logo, a moldura seria uma espécie de recorte da realidade narrada, “anulando” outros elementos dessa história, enquanto a sangria seria a possibilidade “máxima” de perspectiva da cena.

Porém, o que ambas tem em comum, mesmo com a diferença, é a não representação de toda a realidade. Mesmo o recorte da moldura ou o corte da sangria ainda excluem certos dados da realidade, podendo inclusive aproveitar-se dessa ausência como recurso – *lacuna como expressão*.

A esse respeito, novamente retornaremos à mímica e a Jacques Lecoq (2010). Dessa vez pontua-se duas categorias de linguagens em que percebemos certa proximidade com a questão: a representação física e espacial na “figuração mímica” e a dinâmica interna das imagens nos “quadros mímicos”. A primeira, “figuração mímica”, consiste em representar pelo corpo não mais o texto escrito, palavras, mas sim espaços e objetos. Esses espaços só são visualizados à medida que o ator mímico os representa fisicamente em seu corpo com gestos etc. O que não está sendo representado pelo ator, pelos gestos, não é visível na cena como cenário, espaço físico ou objeto. Assim, a ausência dos elementos e dos espaços é invertida pela representação gestual do mímico. Uma parede que antes não era visível, a partir de alguns gestos do mímico passa a ter uma presença física na cena, mesmo que invisível.

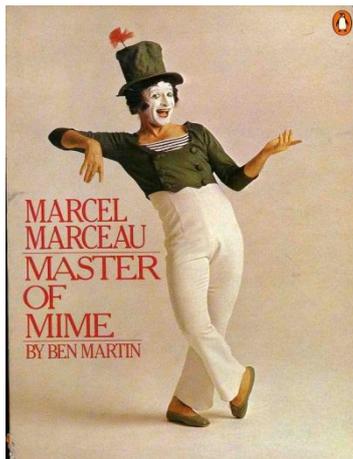


Figura 7 – Fotografia do mímico Marcel Marceau simulando apoio com o braço. MARTIN, Ben. *Marcel Marceau – Master of Mime*. Ed. Penguin, 1978.

Portanto, à medida que cada elemento vai sendo representado, assim como no Livro de Imagem, ele passa a ser percebido pelo espectador, ele “entra em cena”. Já os “quadros mímicos”, no fluxo dessa dinâmica, acrescentam o fator tempo e deslocamento espacial. Numa sequência de “quadros” (referência à pintura ou ao cinema), demonstra o deslocamento do personagem por ambientes e cenários diferentes, compreendendo “planos”, “*travellings*”, ritmos, closes. Muito próxima dos Livros de Imagem, essa categoria apresenta para nós a ideia de uma sequência de imagens, de cenas encadeadas que, no conjunto, no jogo silencioso, proporcionam uma experiência narrativa. Porém, o que diverge as duas linguagens é o movimento: possível na encenação mímica, mas só sugerido na ilustração.



Figura 8 – Exemplo de sequência de imagens e códigos convencionais – linhas e borrões, como tentativa de representação do movimento pela imagem. Fonte: King, Stephen Michael. *Folha*. São Paulo: Brinque-Book, 2008.

É claro que não é só a moldura que será responsável por essa questão. O ponto de vista, o ângulo de visão e outros aspectos formais como técnica e efeitos visuais também trarão contribuições para provocar uma sensação de presença dentro da realidade narrada ou um distanciamento. Essa presença poderia ser lida pela ótica da especificidade da linguagem cinematográfica trazida por Pasolini, na qual os elementos, objetos e atos com os quais se trabalha o cinema, são pertencentes à realidade e não representações. Sem, contudo, pretender uma equivalência da representação fotográfica do cinema com a linguagem do desenho na ilustração, a ideia é perceber uma aproximação da linguagem da ilustração nos livros de imagem como visualização de uma narrativa próxima da tela de cinema e da linguagem cinematográfica ou teatral.

Outro aspecto importante para a discussão sobre a relação entre texto e imagem é a produção discursiva – tanto na linguagem textual quanto imagética. A sequência de imagens no Livro de Imagens e da performance cênica do Palhaço Mímico, apesar da ausência do texto falado ou escrito, não impede a produção discursiva na linguagem textual. Assim, a produção textual por ser resultado da narrativa visual. Como se nesse processo de leitura das imagens estivessem presentes as ideias de Benjamin no que diz respeito a evitar dar explicações⁶ e assim permitir o máximo de pluralidade de leituras possíveis. E por outro lado a ideia de uma leitura sempre fresca e nova, a narrativa “se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.” (Benjamin, 1987 p. 204)

E nisso, esbarramos novamente nos estudos voltados ao livro ilustrado, pois alguns autores consideram justamente essa dupla produção pressuposto para categorizações diversas.

Categorizações comparativas entre texto e imagem

Sophie Van der Linden estabelece uma categorização que leva em conta aspectos organizacionais do texto e da imagem. Numa primeira classificação Linden se debruça sobre o “status da imagem” para perceber essa relação dentro do livro. O resultado foi organizado da seguinte maneira:

⁶ Crítica que Benjamin faz à Imprensa e à natureza da informação – “Metade da arte narrativa está em evitar explicações.” (O Narrador, in: BENJAMIN, 1987)

- **imagens isoladas:** imagens isoladas do ponto de vista da expressão e da narrativa. Esse isolamento é marcado pela organização da imagem na página (diagramação).

- **imagens sequenciais:** imagens justapostas e articuladas.

- **imagens associadas:** são as imagens que possuem uma autonomia e ao mesmo tempo uma dependência. Nesse movimento contraditório, se estabelece um trecho entre as imagens isoladas e as sequenciais onde se localizam as imagens que não são nem totalmente isoladas, nem solidárias. (Linden, 2011 p. 44-5)

Outra forma de categorização encontrada por Linden se refere ao tipo de diagramação:

- **Dissociação:** alternância de leitura do texto e da imagem separadamente – ritmo vagaroso de leitura.

- **Associação:** associação espacial entre o texto e a imagem – leitura mais dinâmica.

- **Compartimentação:** imagem e texto associados, mas em compartimentos (molduras).

- **Conjunção:** texto e imagens não se encontram em espaços reservados, mas se confundem na página.

As três classificações apresentadas pela autora até agora, apesar de trabalharem com aspectos diferentes, se fundamentam na questão espacial, na distribuição de texto e imagem ao longo das páginas do livro. Parece, portanto, que a perspectiva de Linden sobre os livros ilustrados atravessa principalmente a quantidade (ou volume) e a organização espacial entre as duas linguagens. Esses tipos de classificações buscam pelo aspecto espacial dar conta da diversidade de organizações (diagramação) presentes na complexidade que se estabelece nesse hibridismo. Apesar do objeto em estudo não trabalhar com a linguagem textual e, portanto, não ser necessário uma análise sobre a sua organização espacial em conjunto com as imagens, uma interessante abordagem poderia ser feita a partir da proposta da autora: levando-se em conta que a imagem conduz no leitor uma produção de sentido e também uma construção narrativa, é comum que este traduza essa narrativa verbalmente. A questão que se coloca é qual o volume de

texto produzido por uma imagem específica? Ou ainda, é possível analisarmos imagens que proporcionem a produção de uma quantidade maior de texto do que outra? Que características devem ter essas imagens para que isso ocorra? Ou seja, seria uma organização que poderíamos pensar entre o texto e a imagem, mesmo quando o texto não está presente no livro de forma escrita. E na área do Palhaço, poderíamos também pensar na quantidade, no volume de texto que determinada performance produziria? E seria realmente possível uma “tradução” na íntegra entre linguagens? Claro que há impossibilidade de tradução literal, mas será que é possível alguma construção narrativa por imagens que não teria palavras para traduzi-la? E de que maneira então poderia ser lida? E mais ainda, é possível uma reconstrução visual das sugestões de imagens (cenários, elementos e objetos de cena) feitas pelo Palhaço Mímico?

Aqui retornamos a Jaques Lecoq (2010) para trazer mais uma categoria de sua classificação: a de “Linguagens do Gesto”, que será útil para percebermos essas questões no Palhaço Mímico. A chamada *pantomima branca* (termo cunhado pelo autor) é traduzida por Lecoq como a pantomima que se limita a traduzir palavras em gestos. Para o autor, essa tradução de linguagens “impõe, inevitavelmente, uma sintaxe diferente daquela da linguagem falada”. Destacando uma construção diferente da linguagem textual, como no exemplo: “Você é bonita, venha comigo, vamos nadar” para “você e eu”, “você bonita”, “ir juntos”, “nadar ali”. Para Lecoq, isso implica numa economia (condensação), numa precisão (na escolha do termo a ser traduzido) e num tempo também diferente. (Lecoq, 2010 p. 158)

Encontraremos na Literatura algumas classificações que buscam abordar o livro justamente na relação entre o texto e a imagem. Não necessariamente como tradução de linguagem, mas como complemento, colaboração.

Linden traz uma categorização levando em conta principalmente os aspectos narrativos de ambos:

- **relação de redundância:** a autora define como o “grau zero” da relação entre texto e imagem onde os conteúdos narrativos em ambas as linguagens se encontram total ou parcialmente sobrepostos. (Não ignorando a impossibilidade de se terem conteúdos “idênticos” em linguagens diferentes.)

- **relação de colaboração:** construção conjunta entre texto e imagem, de forma articulada, gerando a noção de complementariedade.

- **relação de disjunção:** texto e imagens não necessariamente se contradizem, mas não apresentam pontos de convergência, podendo assumir inclusive a característica de “narrativas paralelas”.

Aprofundando essa última categoria, Linden apresenta a necessidade de mostrar também uma classificação de como os elementos textuais e imagéticos se relacionam, ou seja, “de que maneira interagem um com o outro”.

- **função de repetição**
- **função de seleção**
- **função de revelação**
- **função completiva**
- **função de contraponto**
- **função de amplificação**

De forma diferente, encontramos as tentativas de tipologias dos livros ilustrados apontadas por Nikolajeva & Scott. Nelas as autoras têm um esforço significativo em procurar descrever a gama de possibilidades de interação entre o texto e a imagem, no que se refere à dependência das duas linguagens para a produção de sentido na narrativa. Inclusive com algumas propostas de termos para nomear este tipo de relação: “Iconotexto” (Hallberg); “dueto”, “polissistemia” (Lawrence R. Spice); “sinergia”, “imagem-texto” (W.J.T. Mitchell). (Nikolajeva & Scott, 2011 p. 23) Na maior parte dos casos analisados, as tipologias geram uma espécie de gradação que vai desde a independência completa do texto, em relação à imagem (a ilustração não é necessária à compreensão da narrativa) até o seu inverso. Apesar de muitos autores trazerem categorias bastante interessantes e levarem em consideração, em alguns casos, os livros que não possuem texto verbal, estes últimos quase não são abordados de forma mais aprofundada. Sustentando ainda a presença do texto dentro do livro.

Ao analisar os tipos de livros em que a narrativa é contada unicamente pelas imagens, Nikolajeva & Scott também não aprofundam nem apontam qualquer característica específica dos livros, exceto a necessidade de verbalização da narrativa. Ou seja, ainda nos livros de imagem o texto torna-se “necessário”, mesmo que ausente, e a quantidade de lacunas presentes nas histórias permitem

uma contribuição do leitor, estimulando sua imaginação com mais amplitude – apesar dessa característica não ser exclusiva desse tipo de livro.

O interessante na classificação proposta pelas autoras, no entanto, é a gradação em que divide os livros segundo “a dinâmica palavra-imagem”, colocando como extremos um texto sem imagens e um livro-imagem. A primeira divisão proposta é entre livros narrativos e não narrativos. Para este trabalho, como o objetivo apoia-se na narrativa, propôs-se trabalhar unicamente com a classificação de livros narrativos.

TEXTO

- **texto narrativo**
- **texto narrativo com poucas ilustrações**
- **texto narrativo com pelo menos uma imagem por página dupla** (não é dependente da imagem)
 - **livro ilustrado simétrico** (duas narrativas mutuamente redundantes)
 - **livro ilustrado complementar** (palavra e imagem preenchem uma a lacuna da outra)
 - **livro ilustrado expansivo ou reforçador** (a narrativa visual apoia a verbal, a narrativa verbal dependa da visual)
 - **livro ilustrado de contraponto** (duas narrativas mutuamente dependentes)
 - **livro ilustrado siléptico**
 - **narrativa de imagem com palavras** (sequencial)
 - **narrativa de imagem sem palavras** (sequencial)
 - **livro de imagem ou livro-imagem**

IMAGEM

Apesar de a classificação ser interessante justamente por trazer como perspectiva a dinâmica imagem e texto em relação à narrativa, percebe-se uma dificuldade de compreender a diferença entre duas categorias específicas. Por exemplo, as autoras não deixam claro a diferença entre as duas últimas categorias: “narrativa de imagem sem palavras (sequencial)” e “livro de imagem”. O que teríamos de diferença entre uma narrativa de imagem sem palavras e um Livro de Imagem? Seria a narrativa – está ou não presente nos Livros de Imagem? Uma

tirinha de jornal, um filme, uma sequência de imagens se enquadraria na categoria narrativa de imagem sem palavras, e um livro cujo conteúdo se desenrolasse numa narrativa somente por imagens seria qualificado como um Livro de Imagem? Seria uma linguagem específica que o Livro de Imagem possui que o qualifica separadamente?

Por outro lado, o Livro de Imagem também não carrega o termo “ilustrado”, como nas categorias anteriores. Será então que o Livro de Imagem não é considerado “ilustrado”? Segundo a tradução de ilustração subentende-se uma imagem que possa esclarecer um texto, iluminá-lo. O termo ilustrado não se enquadraria então no Livro de Imagem justamente pela ausência do texto verbal? Ou seja, em livros desprovidos do texto verbal não é possível ter ilustrações?

Do esquema proposto no livro, temos as seguintes categorias que foram abordadas com mais detalhamento e exemplos:

- **Livros Ilustrados Simétricos:** caráter mutuamente redundante na interação texto-imagem – “as palavras nos contam exatamente a mesma história que a ‘lida’ nas ilustrações”. (Nikolajeva & Scott, 2010 p. 29) As autoras comentam que esse tipo de livro são muito “estáticos” no texto visual, utilizando ilustrações de forma apenas decorativa. E citam o distanciamento do escritor e o ilustrador como questão principal para resultar em um livro com ilustração e não livro ilustrado. Esta categoria parece ser consenso entre os teóricos – Linden (redundância), Schwarcz (congruência), Golden (simétricos) etc.

- **Livros Ilustrados Complementares:** palavras e imagens preenchem as lacunas deixadas pela outra, limitando assim o espaço para a imaginação do leitor.

- **Livros Ilustrados Contrapontos:** “palavras e imagens fornecem informações alternativas ou de algum modo se contradizem”, proporcionando uma diversidade de leitura e interpretações. Pontua ainda que neste caso os livros mais estimulantes foram produzidos por um só autor, que elaborou texto e imagem de forma conjunta. Nesse caso destacam o fator da Ironia, apontado também por Nodelman e Linden, quando o texto e a imagem se contradizem.

- **Livros Ilustrados Expansivos ou Reforçadores:** as ilustrações não fazem contraponto às palavras, as “expandem”, “reforçam” ou “elaboram”. Sendo assim, o texto é absolutamente dependente das imagens, mas estas não trazem em si a narrativa. “Palavras e imagens contam duas histórias diferentes.”

Sobre isso, poderíamos destacar mais uma categoria proposta por Lecoq ao tratar da mímica. Para ele os *contadores-mímicos* procuram trabalhar com as duas linguagens em conjunto – verbal, na narrativa oral, e gestual –, reverberando e interpretando as ações ou emoções dos personagens. Segundo Lecoq, esses contadores podem conciliar as duas linguagens numa mesma narrativa ou alterná-las, como pudemos perceber também na relação texto e imagem dos livros ilustrados. (Lecoq, 2010 p. 161)

Outro aspecto interessante, destaca Linden, é o fato de ela observar que geralmente em leituras em que texto e imagem narram histórias diferentes e principalmente contraditórias (irônicas), as imagens são lidas como verdadeiras em relação ao texto. “De acordo com minhas investigações, é sempre a imagem que parece falar ‘a verdade’.” (Linden 2011 p. 125)

Essa noção de múltipla leitura apresenta uma diferença quanto à forma de leitura, caso os fatos sejam narrados verbalmente ou visualmente. Talvez porque historicamente a imagem esteve associada à ideia de “registro” (pinturas na Idade Média, fotografia etc.) e, por conta disso, implicaria numa leitura dela condicionada a “falar sempre a verdade” e se caracterizar sempre como “prova dos fatos”. Esse grau de veracidade também é percebido nas Artes Cênicas, onde não está presente a imagem técnica como reprodução, mas sim o ator representando uma personagem. Claro que em ambos os casos, tanto no Cinema como nas Artes Cênicas, o público está ciente da representação, mas se dispõe a assistir o fato como real, utilizando-se do que Umberto Eco chamou de “suspensão das provas”. Porém, ainda que vistos como representação, existe principalmente nas Artes Cênicas uma presença do ator inegável. Para um espectador não ciente do jogo estabelecido no palco, como as crianças que por ventura desconhecem o mecanismo por trás de uma encenação, aquela presença física do personagem é vista como verdade. E não só em crianças, o público adulto, seja pela suspensão das provas, seja por uma excelente atuação, crê na presença do personagem ao visualizar o ator em cena.

A relação, portanto, entre real e fictício permanece, mas com algumas questões curiosas. Sendo a imagem portadora, digamos, de uma “veracidade maior do que o texto, nos casos em que estes se contradizem” há, pelo leitor, a compreensão de que existe uma narrativa falsa e outra “verdadeira”. E essa característica à qual está associada a imagem deve-se ao fato de ela “mostrar” em

vez de contar. Quando o que está sendo narrado textualmente não corresponder à imagem, desloca-se esta para um status de prova dos fatos. “Se está sendo visto, está acontecendo.” E se está acontecendo, eu estou presente nesse fato, sou testemunha, sou cúmplice. Novamente perceberemos a cumplicidade em jogo.

Nikolajeva & Scott, por exemplo, ao abordarem a perspectiva narrativa dentro dos livros ilustrados, trazem uma diferenciação no modo de narração do texto e da imagem.

Em narratologia, o termo ‘ponto de vista’ é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica, para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem e pelo leitor implícito (...). Há também uma distinção entre o ponto de vista literal (pelos olhos de quem os eventos são apresentados), o ponto de vista figurativo (transmitindo ideologia ou visão de mundo) e o ponto de vista transferido (como o narrador se beneficia com o relato da história). (...) Com as imagens, podemos falar de perspectiva em um sentido literal: como leitores/espectadores, vemos a ilustração de um ponto de vista fixo, que nos é imposto pelo artista. (Nikolajeva & Scott, 2011 p. 155)

Mais adiante, ainda se baseando na Narratologia, as autoras relembram uma distinção essencial entre “ponto de vista (quem vê) e voz narrativa (quem fala)”. Assim, concluem as autoras, o texto fica primordialmente com a função da voz e as imagens do ponto de vista. O que mais chama atenção nessa diferenciação é a forma como se transmite a narrativa. A veracidade presente na imagem muito mais do que no texto, apontada por Linden, está contida na presença do espectador na cena. Ou seja, mais do que espectador, é como se ele estivesse presente no momento da ação, ou vendo uma fotografia do fato. Tratando-se de uma sequência de imagens, o Livro de Imagem fica então caracterizado como um grupo de imagens que registrou um determinado momento ou diversos momentos de uma história da qual procuramos, como leitores, compreender o fio narrativo.

Esse estado de presença, como já vimos, também é verificado no Palhaço, que aponta para a mesma direção. Se ele não está exatamente atuando, então tudo que acontece aqui é real. Portanto, como na vida, as possibilidades são imprevisíveis. Não é a toa que à figura do Palhaço é comumente associada a do louco, a do bêbado. Acredita-se que esse vínculo se estabeleça pela relação de uma presença real percebida, onde se estabelece um vínculo em que as possibilidades são reais e presentes, onde não há atuação. E sendo o louco ou o bêbado “capaz de agir irracionalmente”, logo à figura do Palhaço também é associada um certo temor.

Para Michel Lahud (1993), Pasolini considera a realidade trazida também pela imagem no Cinema, quando aponta para a característica dessa linguagem como sendo um sistema “menos simbólico, arbitrário e convencional. Ela expressa a realidade com a própria realidade; que, ao invés de evocar, ou de representar, ou mesmo de copiar o real, ela simplesmente o reproduz (som e imagem)”. (Lahud, 1993 p. 41) Ou ainda:

o cinema como experiência de linguagem que recompõe a fratura entre a matéria da expressão e a realidade expressa acaba de fato se confundindo com a experiência filosófica fundamental, para Pasolini, da própria existência humana: a de uma relação direta do eu com os outros e a da presença imediata do mundo para a consciência. (Lahud, 1993 p. 41)

Parece que inevitavelmente, apesar de percorrer diferentes caminhos, iremos nos aproximar também do Cinema. Sobre esse aspecto, porém, merece ser feita uma abordagem à parte mais aprofundada. Cabe aqui destacarmos uma passagem da obra de Arlindo Machado, *Pré-cinemas e Pós-cinemas* (1997), que é bastante interessante para discussão. Segundo o autor, a característica da sala de cinema de hoje é similar ou idêntica às primeiras salas concebidas: “O cinema foi concebido, desde suas origens, como um lugar (em geral escuro) onde se pode espiar o outro.” Tal característica vem no entanto da dita “pulsão de tomar o outro como objeto”, que Arlindo Machado credits a Freud – escopofilia. (Machado, 1997 p.125) A partir daí, Arlindo Machado destaca a quantidade de filmes com temática erótica produzidos no princípio do século XX, mas sobretudo para demarcar o trajeto de preparação do espectador para uma “nova experiência do olhar, que hoje chamaríamos de subjetiva”. (Machado, 1997 p. 126) O autor esclarece-nos que alguns recursos (como vinheta simulando buracos de fechadura, lunetas e binóculos) foram utilizados muitas vezes para gerar no espectador essa presença subjetiva dentro da cena, pois na época ainda não se tinham popularizados os códigos cinematográficos conhecidos hoje.

A aproximação da câmera tem inicialmente um apelo erótico indisfarçável: trata-se de retirar o espectador da posição cômoda, mas pouco aventurosa, do cavalheiro da platéia (...) e colocá-lo ‘em contato’ com os protagonistas, como se ele fosse subir ao ‘palco’ e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela. (Machado, 1997 p. 127)

Para o autor, portanto, há uma nítida busca por uma inserção do espectador dentro da cena.

O que de certa forma todas essas questões têm em comum é algo não só restrito à área da Literatura, muito menos do Livro de Imagem. Trata-se de uma “exigência de participação do leitor”, já abordada por Bakhtin como “Inacabamento” – a noção de que uma obra de arte necessita da participação do outro – alteridade na criação – para se tornar uma obra de arte. Há assim uma ‘parte da obra’ que falta, uma lacuna só preenchida no ato da fruição. E mais do que isso, uma obra de arte, mesmo não deixando lacunas ao observador, acaba sendo complementada por ele.

A noção de “excedente de visão” – um olhar só possível pelo outro –, recoloca uma importância à recepção da obra, mas não só isso, dota o leitor de uma autoridade (alteridade prevista por Bakhtin) na narrativa. Essa autoridade, em comum acordo ao leitor, ou seja, uma construção mútua e partilhada, propõe ao “espectador-leitor” uma cumplicidade. Sobre essa característica Linden nos traz algumas observações com bastante propriedade:

A contradição entre texto e imagem faz do leitor um cúmplice. Ele restabelece a “verdade” que, aliás, como já observei, é quase sempre vinculada pela imagem... (Linden, 2011 p. 135)

Dando continuidade, Bakhtin (2003) discute a estética expressiva, que segundo ele “procura ao máximo excluir o autor como elemento essencialmente autônomo em face da personagem, restringindo-lhe as funções à mera técnica da expressividade”. (Bakhtin, 2003 p. 68) Ele vai chegar a discutir a diferença entre interpretar e representar. Principalmente nas Artes Cênicas, onde essas duas palavras podem ser confundidas como sinônimos, ele vai procurar trazer as especificidades de cada uma. O que vai nos ajudar a compreender o presencial necessário à atividade do palhaço, citada acima. Do ponto de vista do interpretador, segundo Bakhtin, não é prevista a existência de um espectador, ou seja, alguém fora do ato encenado, apreciando a cena de um ponto externo a ela. Para ilustrar, traz o exemplo interessante de um grupo de crianças que brinca de “chefe de bandidos”. A criança, nessa ocasião, assume a vida de bandido, vivencia ela, enxerga pelos olhos do bandido, seu horizonte é o horizonte do bandido. O mesmo acontece com os outros participantes que também o enxergam como

bandido e vivenciam juntos a mesma situação. Dessa maneira não se dá a experiência estética, e sim um acontecimento da vida, de interpretação da vida.

A interpretação realmente começa a aproximar-se da arte, justamente da ação dramática, quando surge um participante novo, apático – o espectador –, que começa a deliciar-se com a interpretação das crianças do ponto de vista do todo do acontecimento da vida aí representado. (Bakhtin, 2003 p.69)

E a partir daí a situação, mesmo com a presença de um espectador, pode retornar ao estado de interpretação, desde que o espectador assuma um papel dentro da brincadeira ou assuma um dos personagens já existentes. Mesmo permanecendo na cadeira onde está sentado. “Assim, não existe elemento estético imanente à própria interpretação, ele pode ser aí inserido por um espectador que observa com ativismo.” (Bakhtin, 2003 p.69)

O que a interpretação tem mesmo em comum com a arte? Apenas o elemento puramente negativo, o fato de que aqui e agora não está presente a vida real mas tão-somente a sua representação; mas nem isso pode ser afirmado, porque só na arte ela é representada, na interpretação é imaginada, como já observamos; ela só se torna representada na contemplação ativo-criadora do espectador. (Bakhtin, 2003 p.69)

Mimese

Nikolaveja & Scott tratam a questão sob outra ótica. No capítulo em que abordam o tema, as autoras fazem a distinção entre “representação mimética e não mimética”. O primeiro caso trata-se de uma representação literal e o segundo simbólico. Ou seja, uma representação por imitação direta da realidade (mimética) ou a simbólica da qual se permite uma interpretação em diferentes níveis (simbólica ou abstrata). Para os livros ilustrados, e a partir do conceito de modalidade – “conceito da linguística que abrange categorias como possibilidade, impossibilidade, contingência ou necessidade de afirmação” (Nikolajeva & Scott, 2011 p. 237) – as autoras propõem uma classificação:

- **Interpretação mimética ou modalidade indicativa** “isso aconteceu” - decodificação da informação como verdadeira.
- **Interpretação simbólica, transferida, não mimética** - estímulo à decodificação como possibilidade de uma verdade.

Curiosamente a escolha das autoras em trabalhar com o conceito de modalidade se fundamenta na possibilidade de examinar “os modos complexos pelos quais os livros ilustrados transmitem a apreensão da realidade, que sempre envolve aspectos subjetivos, sem recorrer à divisão um tanto artificial das narrativas em fantásticas e realistas. (...) a interação palavra-imagem cria uma aspecto muito mais amplo que essa binaridade”. (Nikolajeva & Scott, 2011 p. 237)

Mais adiante, procurarão demonstrar o quão complexas pode ser a modalidade através da interação entre texto e imagem. Em resumo, as autoras destacam o quão difícil é saber se o que vemos é real ou irreal, quando se trata de imagens desacompanhadas de palavras.

Esse estado de interpretação, sem contudo perder o caráter de representação artística, esse grau de “vivenciamento interno” à narrativa, essa participação do leitor diante dos fatos, essa cumplicidade, irá se desenvolver por todo o livro e será de fundamental importância para a construção narrativa. Vimos essa abordagem em Linden, quando traz a noção de cumplicidade e uma relação com uma “verdade” proposta, e muitas vezes contradita, entre texto e imagem. Vimos essa “verdade” também em Bakhtin quando ele associa a interpretação com a vida e não como representação e por fim, ao analisarmos a classificação de Nikolajeva & Scott segundo a apreensão mimética e simbólica como graus diferentes de “veracidade”, bem como em Freud e Bergson ao analisar o cômico, bem como em Pasolini ao olhar para o cinema.

A discussão aqui não se propõe a avaliar o grau de veracidade de uma imagem, nem questioná-la. O importante para o presente estudo é que a veracidade percebida por Linden nas imagens, também discutida por Bakhtin na interpretação como vivência e por Nikolajeva & Scott na complexidade de modalidades que essa verdade pode provocar a imaginação, fortalece a noção de presença.

O livro ilustrado com frequência se apresenta como uma proposta aberta (representações dissimuladas nas fronteiras do livro, percursos de leitura implícitos dentro da imagem, funcionamento interno subjacente...) em que o espírito de brincadeira e o carinho ocupam um lugar primordial.

(...)

a confissão recíproca entre o criador e o leitor irá permitir a existência do livro. (Linden, 2011 p. 158, 159)

Diante então dessas reflexões, emergem algumas questões relevantes para a continuidade do estudo e para um outro olhar diante dos Livros de Imagens, acreditando que essas questões sejam as bases para uma reflexão mais debruçada sobre certas obras, permitindo uma análise crítica que expanda o olhar sobre esse objeto.

Em primeiro lugar poderíamos apontar a ideia central, de ausência, e o que a partir dela se percebeu ao longo do texto. Passando pela noção de marginalização relativa, em que os dois objetos se colocam num contexto histórico, social e comercial, chegamos a questões que envolvem omissão, alusão e condensação, próprias do cômico, analisado por Freud. Mas também bastante oportuno para se pensar o Livro de Imagem e sua característica de redução do volume de texto em fragmentos visuais narrativos, presente no que chamamos de “entrepáginas”, ou “brancos”, “lacunas” etc. Assim, a redução, ou melhor, condensação de informações em algumas imagens sequenciais, proporcionam leituras diversas (quando pensada dupla audiência, ou multiplicidade de leitura) ou ainda experiências narrativas diversas (se imaginarmos que o adulto, acostumado com o livro, depara com outra proposta sem o texto, que o conduz a um desafio de ler e narrar só com imagens, e também a experiência da criança proporcionada por uma leitura multissensorial).

Uma outra perspectiva é a da condição de leitura, ou modo de leitura. Nesse caminho verificamos uma sensação de presença física do espectador/leitor na cena narrada, como se estivesse ele próprio diante dos fatos e deles fossem extraídos a narrativa. Dessa reflexão, pudemos perceber aspectos como cumplicidade estabelecida entre o Palhaço e o espectador, o que em paralelo percebemos numa certa “espetacularização” própria dos Livros de Imagem. Por outro lado, apresentou-se a distinção feita por Bakhtin entre Interpretação e Representação que foi útil para por em foco o ato de fruição do leitor, como sendo uma experiência no limiar entre a Arte e a Vida. Isso traz novamente a ideia de uma experiência narrativa e a sensação de testemunha dos fatos, o que provocou, no encontro com informações contraditórias, no caso de livros com texto, a revelação de uma característica diferenciada entre a linguagem visual e a textual. E no encontro com o Palhaço Mímico, questões próprias da linguagem gestual.

O desafio que percebo como ilustrador ao produzir um Livro de Imagem está na dificuldade de desenvolver integralmente uma narrativa somente com a

linguagem visual. O que de certa maneira deflagra que a linguagem verbal possui em sua ontologia características que permitem tratar determinados elementos da narrativa com maior eficiência do que a linguagem visual. O seu inverso também é válido. E é provavelmente a junção dessas duas linguagens nos livros ilustrados o que proporciona tamanha riqueza e diversidade.

Spengler (*apud* Coelho, 2000) aponta para uma característica diferente entre a criança e o adulto no que se refere à leitura, já apontada anteriormente. Segundo o autor, essa característica está ligada à diferença de domínio da linguagem – normalmente mais precário e limitado na criança do que no adulto. Enquanto a criança pratica a leitura prioritariamente pela experiência sensível, o adulto o faz também de maneira intelectual e abstrata.

O que de certa maneira atravessa essa questão é a diferença entre a característica ontológica do texto de representar simbolicamente e da imagem de representar iconicamente. Sobre isso, Pasolini nos esclarece muito bem quando diferencia a maneira de retratar um ambiente pelo literato e pelo cineasta. É claro que não se trata de características próprias a essas linguagens, nem estanques, mas apontamos como características ontológicas pela maneira como cada linguagem se apresenta – uma sob a forma de um código previamente combinado e outra pela representação por semelhança. Nikolajeva & Scott (2011) abrem sua análise dos livros ilustrados apontando também para essa diferença:

O caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal. Empregando a terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos de signos, o icônico e o convencional. (Nikolajeva e Scott, 2011 p. 13)

As autoras ainda esclarecem que por conta dessa diferença a função atribuída às figuras nos livros ilustrados é prioritariamente de mimese (mostrar). Por outro lado, a função das palavras é principalmente de diegese (contar). Isso fica claro quando aponta para a facilidade encontrada nas imagens de apresentar o cenário, a ambientação, a caracterização e os elementos de cena⁷; e nas palavras, de representar questões abstratas como emoções, descrição psicológica e diálogo. Já o movimento, apesar da linguagem textual ter maior facilidade para tratar a questão temporal, permanece um desafio para ambas as linguagens. Se na textual

⁷ Nikolajeva e Scott (2011) desdobram essa questão em diferentes capítulos: Ambientação, Caracterização de personagens, Tempo e Movimento, Mimese e Modalidade, Linguagem figurada, metaficção e intertexto.

é preciso descrever o movimento, na linguagem visual ele só é possível mediante codificações ou sugestões – por exemplo, pelos traços ou esfumado que reforçam a direção do movimento de um carro, ou ainda a sequência de imagens em diferentes posições do mesmo personagem.

Assim, em resumo, Nikolajeva & Scott nos auxiliam novamente:

Se considerarmos o que cada um, imagem e palavra, faz de melhor, é claro que a descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparência que exigiriam muitas palavras e muito tempo de leitura. Mas a descrição psicológica, embora possa ser sugerida em imagens, necessita das sutilezas das palavras para captar emoções e motivações complexas. O discurso externo e interno como meio de caracterizar personagens é, por definição, verbal (embora alguns dispositivos visuais interessantes possam ser utilizados para transmitir discurso, a exemplo do que frequentemente vemos nas histórias em quadrinhos), como o são quaisquer declarações de terceiros sobre algum personagem que esteja sendo “analisado”, enquanto os comentários dos narrados podem ser tanto verbais como visuais. E, ao contrário de filmes, os livros ilustrados não podem fornecer o movimento no mesmo tempo oferecido pelo simbolismo das palavras. (Nikolajeva e Scott, 2011 p. 113)

Para finalizar, retomamos o contraponto neste estudo, o Palhaço Mímico, que na sua construção narrativa utiliza-se da linguagem gestual prioritariamente. Nesse contexto, assim como a linguagem visual, a linguagem gestual apresenta certa dificuldade de contar, quando comparada à linguagem verbal. A *pantomima branca*, descrita por Lecoq (2010 p. 158), aponta para essa dificuldade quando o autor vê na linguagem gestual a necessidade de uma sintaxe própria para tentar reproduzir as palavras, pela impossibilidade do uso na sua integridade, da sintaxe própria da linguagem textual. O que torna também difícil, por consequência, a tarefa de representar conteúdos abstratos, psicológicos etc. Por outro lado, a linguagem gestual também não contempla a totalidade dos recursos próprios da linguagem visual, porque diferentemente dessa linguagem, não mostra os objetos, ambientes e cenários com os quais está trabalhando. Mas busca através do gesto, através do corpo, sugerir a presença de todos esses elementos – o que chamou de *figuração mímica*. (Lecoq, 2010 p. 158) Como contraponto à linguagem verbal e visual, no entanto, a linguagem gestual possui mais eficiência para representar o movimento, pela característica própria da performance. Por tratar-se de uma representação presencial, nela estão presentes especificidades dessa condição como o improviso e a espontaneidade. Assim, ilustramos no esquema abaixo três polos onde cada linguagem se coloca segundo sua maior ou menor eficiência de articulação e representação quanto à descrição icônica, abstrata e de movimento:

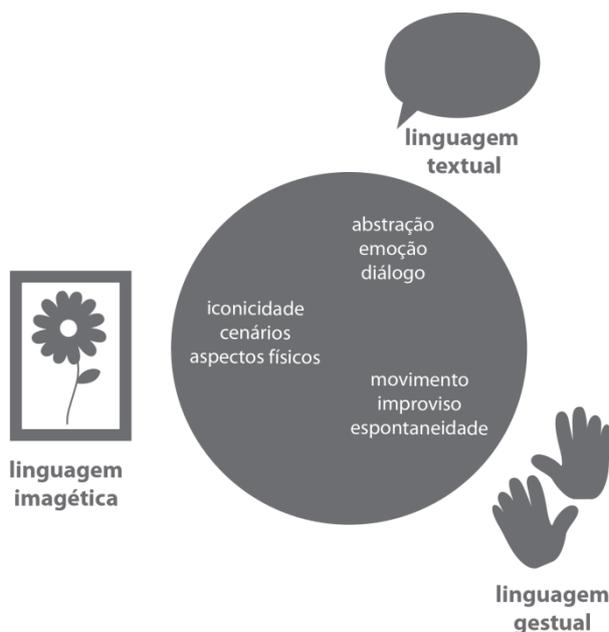


Figura 9 – Esquema ilustrativo da relação de proximidade das linguagens – Visual, Textual e Gestual; e a natureza dos signos em questão – Iconicidade, Abstração e Movimento.

Veremos, no entanto, em publicações de livros de texto, descrições que criam abstratamente uma ambientação e promovem a imaginação de cenários, elementos de cena, caracterizações e movimento que enriquecem e expandem-no textualmente. Bem como também encontraremos livros de imagem que conseguem, apenas no uso das imagens, apresentar cenas com movimento e representar sutilezas emocionais, psicológicas e abstratas. Por fim, iremos igualmente encontrar palhaços mímicos que conseguem, com o corpo, transmitir emoções e descrever cenários, elementos e objetos. Isso se dá à medida que entendemos não se tratar de características exclusivas de cada linguagem, mas lacunas, ausências que podem ser mutuamente preenchidas e complementadas ou “trapaceadas” – como nos colocou Barthes e como veremos no objeto de estudo proposto. Ou ainda na mistura, nos hibridismos possíveis entre linguagens. Neste caso, temos os livros ilustrados, os *contadores mímicos*, o cinema, a animação e tantos outros.

Como resultado deste trabalho, propõe-se uma análise fundamentada no cruzamento entre essas diferentes características das linguagens apresentadas, bem como as questões próprias a cada uma, buscando compreender, no Livro de Imagem, de que maneira as ausências percebidas na perspectiva histórica, bem como as ausências próprias da linguagem – com a qual ele se coloca o desafio de

produzir um livro sem a linguagem textual –, estão presentes e interferem na construção narrativa. E ainda, de que maneira questões históricas, da ausência e especificidades da linguagem gestual no Palhaço Mímico, colocam-se como contraponto e contribuições para essa análise. É a partir, então, do cruzamento entre os três polos e suas respectivas características, apontadas no quadro anterior, que veremos emergir as categorias de análise.