

José Salmo Dansa de Alencar

Estudo das dimensões do livro ágrafo

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE ARTE E DESIGN

Programa de Pós-Graduação em Design

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018



José Salmo Dansa de Alencar

Estudo das dimensões do livro ágrafo

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design.

Orientador: Prof. Luiz Antonio Luzio Coelho

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018



José Salmo Dansa de Alencar

Estudo das dimensões do livro ágrafo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz Antonio Luzio Coelho

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Nilton Gamba Jr.

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profa. Cristine Nogueira Nunes

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Graça Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Profa. Annateresa Fabris

Universidade de São Paulo - USP

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

José Salmo Dansa de Alencar

Bacharel em Comunicação Visual pela Faculdade da Cidade (1991) e Mestre em Design pela PUC-Rio (2004). Já atuou como designer nas áreas de publicidade e educação a distância. Foi ilustrador e designer da Fundação Cecierj nas áreas de material didático e na revista *Educação Pública*. Foi professor substituto do curso de Comunicação Visual – Design da Escola de Belas Artes EBA – UFRJ (2012-2014). Desde 1992, é autor e ilustrador de literatura infantil e juvenil. Seu trabalho tomou parte em exposições no Brasil, Alemanha, Colômbia, Eslováquia, Rússia e Itália. Em 2008 ganhou a bolsa de pesquisador residente da *International Youth Library - IJB e*, em 2017, a bolsa Capes - PDSE para doutorado sanduíche no *Weserburg - Museum of Modern Art*, ambos na Alemanha. Seus temas de pesquisa abrangem o Desenho, a Narrativa visual, o livro ilustrado e o Design gráfico editorial.

Ficha Catalográfica

Alencar, José Salmo Dansa de
Estudo das dimensões do livro ágrafo / José Salmo Dansa de Alencar ; orientador: Luiz Antonio Luzio Coelho. – 2018. 200 f. : il. ; 30 cm
Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2018. Inclui bibliografia
1. Artes e Design – Teses. 2. Livro ágrafo. 3. Design gráfico. 4. Imagem. 5. Estética. 6. Narrativa visual. I. Coelho, Luiz Antonio L. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Agradecimentos

À minha família, por sempre ter me apoiado em tudo que faço, especialmente, minha mãe Lectícia Dansa de Oliveira, meu pai José de Oliveira Alencar (*In memoriam*), minha irmã Marilvia Dansa de Alencar e meu filho, Patrick Dansa Matosinho de Alencar.

À minha companheira Gioconda Rosales, pela compreensão e apoio durante o período de isolamento em meus próprios pensamentos e escolhas.

Ao meu orientador, Prof. Luiz Antonio Coelho, pelo acolhimento e confiança, pelas conversas e discussões enriquecedoras, indicações de caminhos e leituras e, sobretudo, pelas oportunidades e críticas sempre construtivas, fundamentais na construção deste trabalho e do meu próprio crescimento como artista e professor.

À Capes e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter acontecido.

Aos colegas de turma e professores do PPG da PUC-Rio, que ajudaram diretamente ou indiretamente com a proposição de questões e expansão de horizontes: Alberto Cipiniuk, Denise Portinari, Eliana Yunes (Letras), Irina Aragão, Jackeline Farbiarz, Marília Cardoso (Letras), Rita Couto, Nilton Gamba Jr, Rejane Spitz e Gustavo Amarante Bomfim (*In memoriam*).

Aos amigos da Cátedra Unesco de Leitura e do iiLer: Alessandro Rocha, Gilda Carvalho, Eliana Yunes, Nanci Nóbrega, Francisco Camêlo, Érico Braga, Maria Clara Cavalcanti, Maria Helena Ribeiro, Lucia Penteado, Viviane Moreira, Nádia Barbosa, Samuel da Silveira.

Aos amigos da *International Youth Library*, de Munique: Jochen Weber, Petra Woerschling, Christiane Raabe, Regina Cayres-Kreisel e à pesquisadora iraniana Taraneh Matloob.

Aos amigos do *Weserburg Museum of Modern Art*, de Bremen; minhas orientadoras Bettina Brach e Anne Thurmann-Jajes e minha amiga doutoranda Sarah Rothe.

Aos professores da EBA–UFRJ, que encorajaram minha candidatura ao doutorado: Andre Ramos, Elizabeth Jacob, Celso Pereira Guimaraes, Almir Mirabeau, Marcelo Ribeiro, Marcus Dohmann e o grande mestre da ilustração brasileira, Rui de Oliveira.

A todos os amigos que colaboraram na proposição deste estudo, especialmente, Charles Watson, Katia Canton, Carolina Matta Machado, Giovania Costa e Luiza Mara Martins.

Resumo

Alencar, José Salmo Dansa de. Coelho, Luiz Antonio Luzio. **Estudo das dimensões do livro ágrafo**. Rio de Janeiro, 2018. 200p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa tem como objetivo compor uma análise estética comparativa abrangendo o desenho, a imagem, o objeto e a narrativa visual, em busca de afinidades e contrastes entre tipos de livros ágrafos publicados a partir de 1980. Esse propósito leva em conta o caráter interdisciplinar do Design para mediar o diálogo entre artefatos com predominância de semelhanças morfológicas e diferenças ideológicas. A análise de três acervos traz a campo as principais relações entre forma e conteúdo nesses livros a partir de uma perspectiva histórico-ontológica até a contemporaneidade nos campos da Literatura Infantil e Artes Visuais. A hipótese propõe a existência de estruturas estéticas e narrativas específicas, das quais decorrem formas de leitura e que vão além das imagens e narrativas, contemplando as quatro dimensões de espaço/tempo (linha, plano, objeto e narrativa).

Palavras-chave

Livro ágrafo; Design gráfico; Imagem; Estética, Narrativa visual.

Abstract

Alencar, José Salmo Dansa de. Coelho, Luiz Antonio Luzio (Advisor). **Study of the Textless Book Dimensions.** Rio de Janeiro, 2018. 200p. Tese de doutorado - Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research aims at presenting a comparative aesthetic analysis that encompasses the drawing, the image, the object; and the visual narrative, searching for the affinities and contrasts among types of textless books published after 1980. The goal is to take the interdisciplinary character of Design to mediate the dialogue among artifacts with predominance of morphological similarity and ideological differences. Furthermore, the analysis of three collections brought out the main form and content relationships in these books in a historical-ontological perspective until the contemporary reality in the field of Children's Literature and Visual Arts. The hypothesis states that there are specific narratives and aesthetic structures, from which comes specific reading forms beyond the images and narratives, contemplating the four dimensions of space and time (line, plane, object and narrative).

Keywords

Textless book; Graphic Design; Drawing; Aesthetic; Visual narrative.

Sumário

1. Introdução	10
2. Metodologia de pesquisa	18
2.1. Critérios e fundamentos metodológicos	19
2.2. O pensamento ecossistêmico e o ambiente bibliográfico	25
2.2.1. O acervo IJB de livros de imagem	26
2.2.2. O acervo BLLIJ de livros de imagem	27
2.2.3. O acervo Weserburg de livros de artista	30
2.3. A fenomenologia de Gaston Bachelard	32
2.4. Considerações preliminares	33
3. Vetores do livro ágrafo e suas origens	36
3.1. A forma do livro antigo e medieval	37
3.1.1. A matéria escrita e as técnicas da iluminura	40
3.1.2. A ilustração impressa	43
3.2. O livro ágrafo para crianças e jovens	51
3.3. Considerações preliminares	71
4. A imagem bibliográfica e a ilustração brasileira	74
4.1. As origens do livro ágrafo brasileiro	75
4.1.1. O Modernismo e a ilustração brasileira	78
4.1.2. A imagem massiva e a formação do mercado	81
4.1.3. Concretismo e a imagem bibliográfica	88
4.2. Livros de imagem brasileiros	96
4.3. Considerações preliminares	113

5. Classificação e leitura do livro ágrafo	117
5.1. O livro ágrafo e o pensamento sistêmico	118
5.2. Classificações do livro infantil	123
5.3. Classificações do livro de artista	128
5.4. O livro ágrafo e a leitura	133
5.5. Considerações preliminares	139
6. Análise das dimensões do livro ágrafo	143
6.1. A leitura como forma especular à produção da imagem	144
6.2. A fenomenologia da imagem linear	147
6.3. A fenomenologia da imagem bibliográfica	155
6.4. A fenomenologia do artefato livro	162
6.5. A fenomenologia da narrativa visual	170
6.6. Considerações preliminares	176
7. Conclusão	181
8. Referências bibliográficas	190
9. Glossário	196

A leitura do mundo precede a leitura da palavra.
Paulo Freire, 1981

1. Introdução

Muito se tem falado das desigualdades em nossa sociedade, seja como decorrência dos modelos de educação, seja como reprodutoras desses modelos, na contramão do que Paulo Freire (1967) chamou “Educação como prática da liberdade”. Reproduzimos modelos da era industrial que renegam a singularidade do indivíduo em favor da massificação do conhecimento, mantendo práticas quase exclusivamente verbais em um tempo de flagrante avanço do imaginário. Uma decorrência desse modelo é a imposição, no ambiente escolar, de regras e códigos sociais sobre as práticas de desenho, “favorecendo o aspecto linguístico e comunicativo da imagem e a perda da singularidade em favor da generalização” (Alencar, in: Silva, 2006, p. 95-112).

Uma das mudanças de atitude capazes de resgatar a singularidade do sujeito para o fortalecimento de um mundo mais democrático deve ir contra essa educação generalizante para resgate da pluralidade de experiências. Para Freire, a educação teria de ser, acima de tudo, uma tentativa constante de mudança de atitude, uma vez que “à nossa cultura fixada na palavra corresponde a nossa inexperiência do diálogo, da investigação, da pesquisa, que, por sua vez, estão intimamente ligados à criticidade, nota fundamental da mentalidade democrática” (Freire, 1967, p. 96).

Em um momento de avanço da informatização, em que a comunicação opera sobre as novas plataformas digitais, uma transformação verdadeira e socialmente responsável deve ampliar as possibilidades de letramento para contemplar diferentes realidades socioeconômicas. Os índices atuais do analfabetismo em escala global mostram, por exemplo, que “no mundo existem 758 milhões de adultos que não sabem ler ou escrever uma frase simples, dois terços dos quais são mulheres, sendo este um dos maiores gargalos para o desenvolvimento na África” (Unescopress, 2016).

Partimos dessa realidade para conceber uma metodologia baseada nas quatro dimensões do espaço/tempo (detalhadas nos subitens 2.1 e 2.2.2) e contemplar um conceito ampliado do letramento que compreende as imagens de dois modos: por um lado, como manifestações de textualidades (Favero & Koch, 1983), em seus aspectos simbólicos e narrativos; por outro, como dimensão estética, capaz de promover/instrumentalizar a diminuição nas distâncias culturais, ampliando as margens de contato entre diferentes extratos culturais, compartilhando aspectos da Educação, da Literatura e das Artes Visuais.

Este trabalho se propõe a averiguar a pertinência de conceitos da Literatura aos livros de artista e a pertinência de conceitos da estética visual aos livros de imagem, como uma investigação de semelhanças e diferenças entre tipos de livros ágrafos.¹ Desse modo, esta pesquisa alinha-se ao conceito de hibridização cultural, de Nestor Canclini, no qual “o contato intercultural entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas faz parte dos processos de hibridação presentes em manifestações culturais” (Canclini, 2011, p. XXVII).

Uma característica do estudo sobre livros ágrafos por um designer de livros é que o objeto e seus conteúdos permeiam o próprio campo de conhecimento para o qual se produz, gerando um pensamento indutivo, baseado primordialmente no fazer. Não obstante, os estudos anteriores engendrados por pesquisadores de diversas áreas, minhas motivações, interesses e interseções com a minha práxis na trajetória que antecede este estudo são apresentados aqui como parte das justificativas de relevância desta pesquisa em discurso narrativo.

Minha trajetória pessoal, assim como meu percurso de atuação profissional, foram fundamentais nas aproximações, percepções e escolhas que propiciam este trabalho. Desde a infância, o imaginário das fábulas de Esopo e contos dos Irmãos Grimm despertaram meu interesse pelas imagens dos livros, estimulando em mim o hábito de desenhar, muitas vezes copiando imagens de livros que ainda hoje me acompanham. Depois de cursar a graduação em Comunicação Visual na Faculdade da Cidade, em 1991, estudei desenho e pintura na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage e a essa prática somou-se uma vivência de mais de dez anos como publicitário. Essa combinação entre Literatura, Comunicação, Arte e Design em minha trajetória resultou em meu interesse pela diversidade das imagens e a intensa produção de livros ilustrados para crianças e jovens.

A pesquisa de mestrado, “O começo é o fim pelo avesso. A transposição da narrativa oral para o desenho infantil”, realizada na PUC-Rio em 2004, trouxe-me subsídios metodológicos para ampliar fronteiras de meu trabalho, e uma delas foi a pesquisa sobre os livros de imagem, realizada mediante uma bolsa do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha para pesquisa na International Youth Library – IJB [Biblioteca Internacional da Juventude], de Munique, em 2008.

¹ O termo *livro ágrafo* surge da tese de doutorado de Paulo Silveira, tratando-se, naquele contexto, de uma qualidade do livro-obra. Silveira especula sobre um hipotético *leporello* “livro-obra ágrafo”, questionando se haveria “um possível grau zero da leitura e, portanto, narrativa” (Silveira, 2008, p. 37).

A proposição da presente pesquisa resulta diretamente da combinação desses estudos anteriores na PUC-Rio e na IJB. O primeiro está relacionado ao *desenho* como fruto de uma transposição e seus aspectos criativos, narrativos e mnemônicos; o segundo, à ilustração dos livros de imagem, seus aspectos históricos e a presença dos contos de fadas nesse tipo de livro. Neste momento, a tridimensionalidade do objeto e as outras modalidades de livros ágrafos são tomadas como novos pontos de interesse da pesquisa.

A esta nova dimensão da pesquisa, portanto, somaram-se outras percepções que justificam este estudo, algumas delas intimamente relacionadas à Arte e ao Design. A primeira vem da percepção, com base nas pesquisas anteriores, da carência de análises dos livros ágrafos por uma fundamentação da estética visual do livro. Essa carência está ligada à tradição dos estudos dos livros ilustrados por especialistas da Literatura Infantil e Pedagogia, campos nos quais as imagens são estudadas em sua relação com as palavras. Acreditamos que o conceito de leitura das imagens e o entendimento das formas narrativas podem ser ampliados por uma mudança de ponto de vista que contemple o livro ágrafo como objeto predominantemente visual e multidimensional².

A segunda percepção procede da complexidade das imagens dos livros, a partir da noção de Lucien Febvre, que considera a ilustração impressa, sobretudo a posterior ao século XVI, como uma arte a ser “estudada em função das grandes correntes artísticas, intelectuais e sociais de cada época”. Esse aspecto da imagem ganha complexidade quando o autor aponta o livro ilustrado como herdeiro e sucessor da xilografia, tendo “o mesmo objetivo e clientela”. Em sintonia com o historiador britânico John Harthan (1981), Febvre evidencia, em seguida, as raízes do uso do livro ilustrado na alfabetização, afirmando que este vai servir para “criar um vasto público que frequentemente mal sabe ler, explicar o texto por meio de imagens, tornar concretos e perceptíveis os diversos episódios da vida” (Febvre & Martin, 1992, p. 151).

As relações históricas e ontológicas entre autores e obras presentes neste estudo apontam também a existência de um trânsito entre artistas que ilustraram livros infantis, mas também livros ilustrados aos quais, tempos depois, se imputou certa aura artística, indicando o caráter dialético desta pesquisa. Nesse sentido, podemos estabelecer uma analogia na qual o livro ágrafo, no contexto da Literatura, se apresenta como a tradição primeira dos livros de imagem (tese), enquanto, no contexto das Artes Visuais, ele é apresentado como tipologia

² Esses estudos pecam por condicionar o conteúdo imagético à sua relação com a semiologia da palavra. Por outro lado, autores das Artes Visuais permanecem distantes do livro infantil. Esse vazio teórico-conceitual reflete, de certo modo, a posição do ilustrador no mercado editorial, visto mais como prestador de serviço do que como autor.

capaz de problematizar esse *status* do objeto (antítese). Este estudo procura estabelecer um diálogo em que o Design vai atuar como mediador entre objetos com semelhanças morfológicas e diferenças ideológicas (síntese), vistas aqui como parte do que Nestor Garcia Canclini nomeia como “processos de hibridação presente em manifestações culturais” (Canclini, 2011, p. XXVII).

Essas relações provenientes da Ontologia e da História do objeto vão ao encontro de questões específicas da sua forma e conteúdo, levando em conta o desenho, as imagens, a materialidade e as narrativas visuais. Neste estudo, essas questões dizem respeito às dimensões estéticas do objeto e etapas metodológicas de onde averiguamos inter-relações entre as tipologias de artefatos, considerando o seguinte problema da pesquisa: as análises da Literatura e Pedagogia não contemplam plenamente o potencial estético e narrativo dos livros ágrafos.

Nos anos 1970, Ulisses Carrión já desvinculava o livro dos textos, abrindo caminhos para o uso desse artefato como meio para expressão artística. Acreditamos que essa autonomia em relação à palavra faz com que o livro ágrafo possa transitar entre gêneros, transformar-se e inserir-se nas relações entre tradição e modernismo cultural e na história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens. Nesse sentido, concordamos com esse autor quando considerou “o livro como uma realidade autônoma que pode conter qualquer linguagem [...], não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos” (Carrion, 2011, p. 13).

Algumas publicações desde 2008 têm fertilizado a produção acadêmica na área de publicações de artista, sobretudo em aspectos como a fruição e a narratividade desses livros, como a dissertação de mestrado de Marcia de Souza, *O livro de artista como lugar tátil* (2009) e a tese de doutorado de Paulo Silveira, *As existências da narrativa no livro de artista* (2008). A ampliação desses estudos se faz ver na diversidade de artigos reunidos no livro de Edith Derdyk, *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas* (2013) e na abrangência da tese de doutorado de Amir Brito Cadôr, *Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da enciclopédia visual* (2012). Esse aporte teórico inicial foi consolidado pelo estágio de doutorado sanduíche no qual aprofundamos o estudo teórico e a análise de livros do Research Center of Artists' Publications – Weserburg [Centro de Estudos para Publicações de Artistas], de Bremen³.

³ Esta parte da pesquisa foi realizada mediante bolsa Capes - PDSE 2016/2017, no Centro de Estudos, sob a orientação da professora Dra. Anne Thurmann-Jajes, diretora do Centro de Estudos, e da curadora Ma. Bettina Brach. <http://www.weserburg.de/index.php?id=323&L=1>.

Nossa proposição leva em conta esses estudos anteriores e nossa pesquisa na Biblioteca de Munique sobre livros de imagem, que nos permitem delinear aspectos específicos da estética dos livros ágrafos, na seguinte hipótese: o livro ágrafo tem estética específica, que vai além das imagens e narrativas, devendo ser estudado com base em um sistema que contemple suas quatro dimensões de espaço/tempo.

O objetivo geral desta pesquisa é contribuir para a formação de uma metodologia de análise do livro ágrafo por um ponto de vista das Artes Visuais e do Design. Nossos objetivos específicos são, inicialmente: (1) contextualizar esta pesquisa por meio de um estudo da História e Ontologia dos livros ágrafos; (2) aproximar essa contextualização à análise estética em um estudo classificatório dos gêneros e espécies em que se encontram; (3) descrever e discutir aspectos da genealogia, morfologia, materialidade e narratividade dos livros mediante análises do objeto, demonstrando assim o potencial de mediação interdisciplinar do Design.

A metodologia é o centro deste estudo e é apresentada em detalhes em nosso segundo capítulo. Portanto, nosso ponto focal são as análises fenomenológica e dialógica dos grupos de livros ágrafos considerados objeto deste estudo. Seguimos três procedimentos metodológicos: 1 – levantamento dos objetos que compõem o *corpus* da pesquisa; 2 – pesquisa bibliográfica, para fundamentação teórico-conceitual; 3 – análise descritiva do objeto e sistematização dos resultados.

Para a formação do *corpus* da pesquisa, trabalhamos com as seguintes fontes: para os livros de imagem, os acervos da IJB, de Munique, e BLLIJ, do Instituto Interdisciplinar de Leitura – iiLer, da PUC-Rio; para os livros de artista, o acervo do Weserburg. Essas fontes são vistas aqui como ambientes onde as espécies de livros são observadas em suas inter-relações e relações com o ambiente.

Delimitamos como objeto de pesquisa livros ágrafos, múltiplos, produzidos em série por processo industrial ou semi-industrial, buscando assim ampliar as margens de contato e possibilidades de diálogo entre livros publicados prioritariamente a partir da década de 1980. Desse modo, pretendemos discernir entre eles as afinidades e divergências históricas, ontológicas, ideológicas (terceiro e quarto capítulos) e genealógicas, poéticas, morfológicas e narrativas (quinto e sexto capítulos). O ponto de convergência entre os objetos da pesquisa é o livro como meio estético e narrativo e as diferenças e semelhanças implicadas na produção, circulação e consumo das obras.

Os livros ágrafos são o centro de nossa pesquisa de natureza básica, aos quais submetemos abordagens qualitativas. Para distinguir objeto de pesquisa e livros de fundamentação teórica, designamos nosso objeto de pesquisa como bibliografia primária e os

livros de fundamentação teórica como bibliografia secundária. O termo livro ágrafo abrange os livros de imagem; espécie que tem características industriais, maior extensão histórica e numérica, havendo publicações também destinadas ao público adulto, ainda que o maior volume e fluxo de publicações venham da Literatura Infantil. No entanto, este termo surge para identificar livros de artista de conteúdo exclusivamente imagético na tese de Paulo Silveira (2008).

Descrevemos a partir daqui um roteiro de pesquisa com a proposição inicial dos capítulos e os desdobramentos em subitens na seguinte ordem: após esta introdução, no segundo capítulo, apresentamos nossa “Metodologia da pesquisa”, partindo da contextualização dos objetos para descrever as escolhas iniciais que resultaram na formação do *corpus* de pesquisa e a formulação sobre as dimensões espaço-temporais por meio de estudos relacionados à imagem e ao objeto (Kandinsky, 1996; Carrión, 2011; Flusser, 2005) e distinções sobre processos e metodologias, referindo-se à divisão do trabalho em etapas (Coelho, 1999).

Nosso objeto de pesquisa pode ser observado pelas incidências em duas categorias principais: os livros de artista, pertencentes às Artes Visuais, e os livros de imagem pertencentes à Literatura Infantil. Nesse sentido, as contribuições dos estudos preexistentes a respeito do enciclopedismo em livros de artista (Cadôr, 2012b) e das narrativas em livros de artista (Silveira, 2008) foram determinantes do nosso recorte temático e abordagens. Esses estudos viabilizaram, no primeiro caso, relações com pensamento sistêmico (Capra, 1997; Moraes, 2004) como forma de perceber o ambiente e as classificações dos objetos descritos no segundo bloco. No segundo caso, o fundamento teórico relaciona-se à ideia de oposição e complementaridade aplicada aos objetos da pesquisa, (Bachelard, 1978; 2008a; 2009; Durand, 2011) que apresentamos no terceiro bloco.

No terceiro capítulo, intitulado “Vetores do livro ágrafo e suas origens”, apresentamos inicialmente uma contextualização que consiste em uma narrativa fundamentada na historiografia sobre a forma do livro antigo e medieval desde os rolos de papiro, passando ao códice de pergaminho e às iluminuras, até o início do livro impresso sobre papel (Febvre & Martin, 1992; Chartier, 1998; Cavallo, 2008). No segundo bloco, abordamos o livro ágrafo para crianças e jovens, apresentados em uma linha cronológica do seu desenvolvimento nos dois últimos séculos, com base nos registros fotográficos e resenhas resultantes da pesquisa no acervo de livros históricos da IJB.

No quarto capítulo, “A imagem bibliográfica e a ilustração brasileira”, trazemos uma abordagem do desenvolvimento do livro ágrafo no Brasil a partir dos dois principais

movimentos artísticos da Arte do século XX, direcionados pelos registros fotográficos e resenhas resultantes da pesquisa no acervo de livros ilustrados do BLLIJ do iiLer. A formação do livro agrafo brasileiro é tematizada no primeiro subcapítulo, que abrange a Literatura de Cordel, os semanários de humor e o Modernismo do início do século passado como principais bases para a produção de livros ilustrados e, conseqüentemente, livros de imagem a partir dos anos 1970 (Oliveira, 2013). O tema é decomposto em três subitens: o primeiro trata do Modernismo na ilustração brasileira (Canclini, 2011; Sandroni, 2013); o segundo versa sobre a imagem massiva e a formação do mercado de livros no Brasil (Castro, 2012; Melo, 2008); e o terceiro é sobre o Concretismo e as imagens dos livros (Leon, 2014; Campos; Campos & Pignatari, 1975; Donguy, 2012). Nesta etapa, apresentamos o caráter hibridizado e as interseções entre as imagens dos livros de artista e livros de imagem, tendo como base livros dos acervos Weserburg e BLLIJ. Em seguida, apresentamos um grupo de livros de imagem brasileiros, apontando os principais pontos de influência em sua formação (Destrée, 2010; Oliveira, 2011), como um panorama atual dessa tipologia no Brasil.

No quinto capítulo, intitulado “Classificação e leitura do livro ágrafo”, partimos de um breve panorama do pensamento sistêmico, discutindo o livro ágrafo como parte de processos criativos, educativos e estéticos (Moraes, 2004; Capra, 1997). No subitem seguinte, apresentamos uma taxonomia do livro infantil, a influência dos gêneros literários, semelhanças e distinções em relação ao livro de artista e à influência de outros meios sobre suas formas de narrativa (Rosenfeld, 1983; 1995; Sagae, 2008; McCloud, 2005). Em seguida apresentamos a taxonomia do livro de artista em relação às publicações de artista, como as relações entre forma e conteúdo, a atual influência da tecnologia nos processos de impressão, processos criativos e de categorização presentes também nas curadorias (Thurmann-Jajes & Schade, 2009; Thurmann-Jajes & Vögtle, 2010; Ludovico, 2015a). No terceiro subitem abordamos a leitura dos livros ágrafos, comparando imagens e grafias e a influência da palavra escrita, em uma análise dos processos criação e fruição estética (Krüger, 1993).

No sexto capítulo, “Análise das dimensões do livro ágrafo”, apresentamos análises de uma série de livros de artista que consistem na exemplificação da espécie e da aplicação de nossa metodologia de análise. O primeiro subitem é uma elaboração sobre a leitura e a relação entre autor e leitor (Flusser, 2012); intitula-se “A leitura como forma especular à produção da imagem” e trata da gênese da imagem. O segundo subitem traz exemplos de livros baseados no desenho e, de certo modo, alinha-se conceitualmente ao terceiro subitem, que trata da complexidade das imagens bibliográficas, sua relação com a imaginação e a sofisticação da imagem fotográfica (Japiassú, 1977; Hessen, 2012; Bachelard, 1978; 1983; 2008a); o terceiro

subitem trata do espaço, da morfologia e dos sistemas de parentesco para discorrer sobre o livro na teoria dos objetos (Kant, 1997; Santos, 2006; Moles, 1981); por fim, no quarto subitem descrevemos como certas tipologias de livros e analogias visuais à narrativa verbal colaboram na formação de tipos de narrativas por imagens (Kant, 1997, Silveira, 2008; Eisner, 2010).

Os seis capítulos a seguir têm como subitem final o que chamamos de considerações preliminares, que consistem em pontos de destaque que viabilizaram criar ou perceber relações específicas daquele tema. Esses subitens funcionam como resumos de cada trecho do trabalho, deixando à mostra o processo de constituição dessas etapas, indicando um sentido cronológico, que toma parte na formação de nossa metodologia de análise. Essas considerações servem ainda para apontar os resultados conclusivos para as questões levantadas e que serão discutidas no último capítulo.

A parte central, compreendida entre o terceiro e sexto capítulos, são a essência deste trabalho, por trazerem as abordagens diretas do problema e a averiguação da hipótese, contando cerca de oitenta imagens de livros. Desse grupo de obras selecionamos 48 livros, dezesseis de cada acervo – exemplificando cada uma das dimensões – para integrar nosso *corpus* da pesquisa, mantendo o conceito de estudo do livro ágrafo pelas quatro dimensões de espaço/tempo. Deste modo, esses livros tornaram-se uma espécie de linha mestra de onde partem todas as análises e o próprio trabalho de pesquisa em si mesmo, sendo organizados em espaços equivalentes entre si, denotando igual importância a todos.

A apresentação dos livros que compõem o *corpus* de pesquisa expõe três faces de cada obra: capa e uma página dupla do miolo, possibilitando, assim, visualizar a identidade externa e a interna de cada obra. Para equalizar diferentes formatos, tomamos a largura da coluna de texto em função de dois formatos extremos: os plenamente verticais e os plenamente horizontais. Desta segunda forma, limitamos as obras às três referidas faces, enquanto as verticais têm, eventualmente, a possibilidade de apresentação de uma quarta face, como a folha de rosto, por exemplo. Por fim, os formatos quadrados foram posicionados na média entre os dois referidos formatos.

Esses procedimentos e relações, no encadeamento de etapas aqui configuradas como capítulos, fazem-nos acreditar que o estudo das dimensões do livro ágrafo pode trazer noções esclarecedoras sobre as manifestações estéticas e narrativas no Design Gráfico. O presente trabalho não esgota o assunto, mas busca apresentar uma contribuição específica em significados e valores potenciais inerentes ao objeto para os diversos campos de conhecimento que o estudam.

2.

Metodologia de pesquisa

O estudo do livro, como objeto, meio e sistema, é um estudo milenar, de inúmeras camadas e dimensões; nesse sentido, uma proposição para esse tema pode tomar proporções ilimitadas. Por essa razão, o percurso entre a formulação e a composição deste projeto de pesquisa foi pautado mais pela busca de uma estrutura subjacente ao objeto estudado do que por uma questão teórica inicial suscetível de hipóteses. A percepção dessa estrutura não se deu *a priori*, determinando a totalidade da forma do projeto de pesquisa; emergiu *a posteriori*, sendo incorporada à pesquisa durante o próprio processo.

Nesse sentido, torna-se fundamental apresentar os conceitos e critérios utilizados nas escolhas do *corpus* de pesquisa e dos respectivos procedimentos de análise, demarcando os critérios antecedentes, os emergentes do processo e as mudanças incorporadas nesse percurso. A estrutura final adotada para o trabalho tem como centro os procedimentos de análise da imagem e a busca por estendê-los ao artefato livro como um todo. Nosso ponto de partida foi a formulação sobre as dimensões do espaço/tempo e distinções sobre processos e metodologias, referindo-se à divisão do trabalho em etapas.

Nosso objeto de pesquisa pode ser observado pelas incidências em duas categorias principais: os livros de artista, pertencentes às Artes Visuais, e os *livros de imagem*, pertencentes à Literatura Infantil. As contribuições dos estudos preexistentes, como as teses de doutorado dos professores Amir Brito Cadôr (2012) e Paulo Silveira (2008), foram determinantes em nosso recorte temático e abordagens. Esses estudos viabilizaram, no primeiro caso, relações com o pensamento sistêmico como forma de perceber o ambiente e as classificações dos objetos, enquanto, no segundo caso, apontaram a importância da dimensão narrativa e evocou a ideia de oposição e complementaridade aplicada aos objetos da pesquisa.

O pensamento sistêmico foi fundamental na percepção de que cada categoria encontrasse em um ambiente específico e tem peculiaridades em seu processo de análise. Do mesmo modo, esses ambientes têm sua influência na formação do *corpus* e nas respectivas etapas da metodologia de pesquisa, ocorridas em três instituições distintas, consideradas aqui como macroetapas. O contato com esses acervos propiciou o vislumbre de diferentes faces do objeto a partir da relação com seus ambientes, apresentados em três subitens.

A pesquisa realizada na IJB, nosso ponto de partida na pesquisa sobre o livro ágrafo, teve duração de três meses; as etapas visavam localizar livros de imagem e descrevê-los com fotografias e resenhas contendo informações de sua morfologia. Esse trabalho, descrito no

primeiro subitem deste capítulo, resultou na organização cronológica do grupo de livros de imagem do acervo do IJB e a publicação de um artigo⁴.

O trabalho realizado no acervo da BLLIJ do Instituto Interdisciplinar de Leitura – iiLer é o centro da pesquisa de doutorado realizada no Departamento de Arte e Design da PUC-Rio e é apresentado no segundo subitem. Essa etapa consiste na depuração metodológica dos procedimentos de análise da etapa anterior e na fundamentação teórica resultante do estudo orientado no processo de doutoramento. Desse modo, a pesquisa conduzida no iiLer engloba os outros dois estágios, assimilando partes dos estudos teóricos ali elaborados e as análises como resultado de pesquisas de campo.

A terceira etapa, apresentada no terceiro subitem, é baseada na pesquisa sobre livros de artista realizada no Research Center of Artists' Publications / Weserburg, em 2017, sob a orientação da curadora Bettina Brach, e da professora Dra. Anne Thurmann-Jajes. Esse contato viabilizou o acesso a informações a respeito do ambiente museológico no âmbito das publicações de artista. Nesta etapa seguimos procedimentos de análise das obras semelhantes à etapa anterior.

O terceiro bloco deste capítulo apresenta um estudo da fenomenologia de Gaston Bachelard, base epistemológica das análises dos livros dos acervos da BLLIJ e do Weserburg. Sob essa fundamentação, os livros ágrafos constantes no sexto capítulo são analisados individualmente e apresentados em quatro seções relativas às dimensões do espaço/tempo, de forma a exemplificar a predominância de cada dimensão de acordo com o livro em questão.

2.1

Crítérios e fundamentos metodológicos

Há correlação entre a cronologia das *macroetapas* supracitadas com a ordem dos capítulos desta pesquisa, determinando aspectos das origens, classificações e análises dos livros ágrafos, buscando critérios estéticos das Artes Visuais e avaliando a influência da Literatura nesses processos. Essa busca por uma análise específica da Estética Visual resulta, ainda, da entrada de um fundamento metodológico inexistente na pesquisa realizada na IJB, em que relacionamos quatro etapas de análise do livro, cada uma correspondendo a uma das dimensões do espaço/tempo, representadas da seguinte forma: linha, plano, objeto e narrativa.

⁴ <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0022.html>.

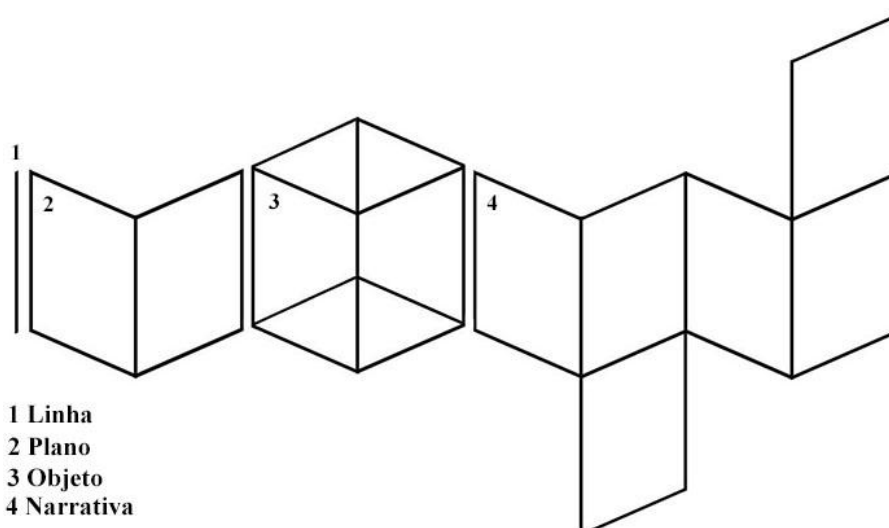


Figura 1 - Gráfico das dimensões espaço-temporais do livro ágrafo, elaborado com base nesta metodologia.

Essas etapas/dimensões são a base desta metodologia e, nesse sentido, o principal fundamento de nossas análises, ocupando assim papel determinante em nossa proposição de uma metodologia específica para análise dos livros ágrafos e o *status* de hipótese da pesquisa. Essa formulação tem como antecedentes principais a obra de Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano* (1996); a concepção de Ulises Carrión (2011), em que o “livro é uma sequência de espaço/tempo”; e a concepção de imagem como “resultado do esforço de se abstraírem duas das quatro dimensões de espaço/tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (Flusser, 2005, p. 7).

Luiz Antonio Coelho estabelece, em seu artigo “Percebendo o método”, a divisão do trabalho em etapas como principal ponto em comum entre o processo e a metodologia e destaca a reincidência de um diálogo entre microssistemas e macrossistemas existentes em outros contextos, assim como no desenvolvimento da uma pesquisa:

Processo encerra a noção de evolução dentro de um sistema, através da passagem por etapas sucessivas, que correspondem a mudanças, estados no sistema. Já o método compreende a ideia de caminho para um determinado fim ou resultado, sem que esse caminho seja fixado *a priori* ou de maneira deliberada.

Em contraste a etapas de um processo, métodos constituem o conjunto de procedimentos específicos que adotamos em cada etapa do nosso trabalho, seja ele pesquisa pura ou aplicada de qualquer espécie. Traduzem-se na maneira particularizada de se conduzir a pesquisa. Representam uma combinação de processos e recursos de várias naturezas (traduzidos em técnicas) adotados para a consecução de objetivos explicitados.

Como no processo, a metodologia de um trabalho aparece também seccionada por etapas. Essa recorrência a etapas em níveis diferentes é um dos exemplos do diálogo que geralmente existe entre o micro e o macro que podemos observar em outros contextos (Coelho, in: Couto & Oliveira, 1999, p. 45).

Portanto, a reincidência da divisão em etapas e cronologias vai ao encontro do conceito que rege essa metodologia, no qual o livro é visto como um sistema pluridimensional estudado

aqui em face do encadeamento de suas dimensões espaço-temporais. O percurso do trabalho resultou também do contato com pesquisas e as diferentes abordagens preexistentes no âmbito da Literatura e das Artes Visuais, sobretudo os citados trabalhos de Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira.

O primeiro traz, na própria forma da tese, um manual de construção de uma enciclopédia visual. Utilizando a descrição como metodologia de trabalho, o autor analisa livros de artista que pertencem ao acervo da EBA-UFMG. O estudo aborda as diversas poéticas bibliográficas, convertendo esses temas em capítulos da tese, além de apresentar extensa taxonomia dos elementos bibliográficos e das formas de produção e transmissão do conhecimento pelas imagens e suas representações gráficas.

O segundo consiste em verificar o intervalo formativo entre a existência e a ausência das estratégias de narração nos livros de artista múltiplos, se a narrativa visual é capaz de determinar sua bibliogênese e averiguar de que modos isto ocorre. A convergência entre o tema de sua tese, *As existências da narrativa no livro de artista*, e nossos interesses nos estudos da narrativa visual fez com que vários elementos dos estudos sobre o livro de imagem e o livro de artista também convergissem no sentido de uma melhor percepção sobre o espaço/tempo do livro, nesta formulação.

São reconhecidas as contribuições desses autores no âmbito dos livros de artista e, da mesma forma, foram fundamentais na formulação desta metodologia. Suas pesquisas têm trazido extenso inventário de livros de artista, com ampla exemplificação de autores, conceitos, artistas e obras em âmbito nacional e internacional, onde se encontra terminologia específica para o estudo do artefato livro.

Algumas distinções acerca dos livros de artista citadas por esses autores, como o gráfico de Clive Phillpot sobre tipologias de livros (1980) e o diagrama de Dick Higgins sobre a intermídia (1997), são fundamentais para compreendermos nosso objeto. Esses dois exemplos serão tomados como pontos de vista para indicar abordagens epistemológicas do nosso objeto, como veremos a seguir.

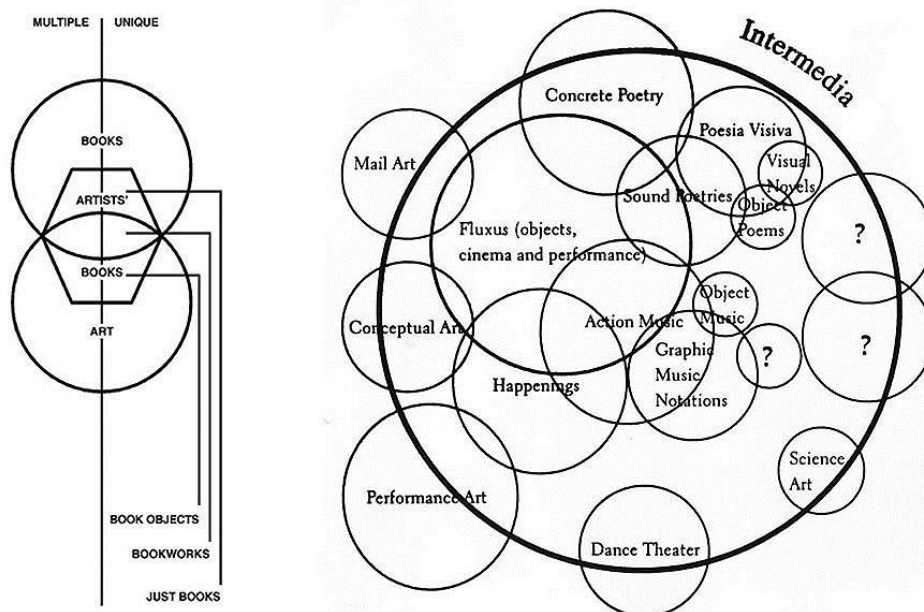


Figura 2 - (a) Gráfico de Clive Phillpot sobre tipologias de livros (in: Silveira, 2002) e (b) gráfico de Dick Higgins sobre a intermídia (in: Silveira, 2008).

Esses dois gráficos servem para compreender tipos de categorização recorrentes a respeito do livro nas Artes Visuais, em suas distinções e em suas *relações*. No entanto, diferentemente desses exemplos, neste estudo o termo livro ágrafo engloba os livros de imagem, que é uma tipologia incidente nas duas categorias. Em outras palavras, aqui os livros infantis e os livros de artista seguem classificações taxonômicas distintas, ainda que tenham, em sua forma ágrafa, maiores semelhanças morfológicas. Essa relação de semelhança e contraste é explicada por Annateresa Fabris ao apontar duas tendências principais em livros de artista: uma mais restritiva, que só considera as produções típicas da geração minimalista-conceitual, e outra “mais abarcadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados” (Fabris & Costa, 1986, p. 3).

As categorizações presentes no gráfico de Phillpot estabelecem distinção entre livros-objeto e livros múltiplos e a interseção entre três instâncias: livros, livros de artista e a arte, com suas decorrentes variações entre o livro comum, o livro obra e as obras de arte que remetem à forma do livro.

Além de ter sido integrante do grupo *Fluxus*, Higgins trouxe a campo o termo *intermídia*. Ele descreve, em seu diagrama, o ambiente que envolve o livro de artista e suas inter-relações com outras formas de arte, fazendo-nos constatar a presença de “agentes que geram e fazem circular bens simbólicos, mercado e espaço de trânsito interdisciplinar artístico, teórico e comunicacional” (Silveira, 2002, p. 81).

Esses dois gráficos ganham pertinência ao representar a diversidade de espécies e populações do sistema onde o livro ágrafo está inserido. Essa analogia com o pensamento sistêmico é uma representação esquemática por meio da qual nos propomos a observar relações entre livros. Nesse esquema, propomo-nos tanto a ocupar espaços vazios no gráfico de Dick Higgins como a discutir o lugar dos livros infantis no gráfico de Clive Phillpot para averiguar a interação, o diálogo e a interdependência entre espécies e destas com seus ambientes.

No mesmo sentido, o gráfico de Phillpot pode ser visto como representação da inevitável complementaridade entre opostos, presente no binômio convenção/invenção. Em seu livro *A invenção da cultura*, Roy Wagner alinha-se a Gilbert Durand, quando se refere ao ato interpretativo, demonstrando, por exemplos da Antropologia, que se torna “impossível objetificar, inventar algo sem ‘contrainventar’ seu oposto”. Para Wagner, o ambiente também pode ser chamado de contexto, ou seja, “um contexto é uma parte da experiência – e também algo que nossa experiência constrói; é um ambiente no interior do qual elementos simbólicos se relacionam entre si e é formado pelo ato de relacioná-los” (Wagner, 2010, p. 112).

Nos ambientes de produção e leitura de livros de artista e livros infantis, há uma convergência de relações entre autores e obras, confirmando uma parcela híbrida nos dois grupos e um contexto onde essas relações acontecem. Os indivíduos posicionados nessa interseção tornam-se também evidências em potencial dessa oposição e representam o aspecto imponderável da Estética, tornando-se por isso uma parte essencial do sistema. Gilbert Durand refere-se assim a esse aspecto ambíguo da oposição:

Não apenas todo “objeto” imaginário é constitutivamente “dilemático” (Claude Lévi-Strauss) ou “anfibiológico” (isto é, “ambíguo” ao compartilhar com seu oposto uma qualidade comum), mas é a Física Contemporânea que, pelos seus conceitos de “complementaridade”, antagonismo e “contraditarietà”, introduziu o status científico de anfíbio (Durand, 2011, p. 84).

Em seu livro *O imaginário*, Durand refere-se a Gaston Bachelard como defensor da ambiguidade na epistemologia, conceito proveniente das teorias da *relatividade* e *incerteza* que emergiram no início do século XX. Essas ideias são expostas a seguir, em função da duplicidade de objetos nesse estudo, como forma de entendermos as oposições constantes nas análises e posteriormente contextualizarmos o ambiente dessas relações.

Nesse sentido, cabe ressaltar uma questão própria da escolha dos dois grupos de obras que compõem o *corpus* da pesquisa: artefatos aparentemente semelhantes que têm essências ideológicas bastante distintas. A destinação, sublinhada como um rótulo, traz a reboque uma questão pendular entre a imprecisão na classificação dessas obras e a distorção resultante do

direcionamento imposto ao sujeito (autor/leitor) de cada ambiente por questões de segmentação de mercado.

A palavra *sujeição*, a partir de sua etimologia no latim, significa “o que está por baixo”. Daí, toda *sujeição* é efeito do poder; assim, *sujeição* está em oposição ao sentido do conceito atual de *sujeito*. A *subjetividade* existe como ilusão e determinação de ocupar “um lugar preparado para mim”. O indivíduo está interpelado, pela *subjetividade*, a agir e ser como *sujeito*. O *sujeito*, pela metafísica moderna, é uma invenção social, ideológica e perversa; no caso desta pesquisa, as consequências incidem mais claramente sobre a criança e o livro a ela destinado.

Nesse sentido, a imersão em dois ambientes distintos do livro ágrafo – Literatura e Artes Visuais – problematizando aspectos mais visuais do livro de artista e do livro infantil, pressupõe publicações que já nascem destinadas à circulação restrita a determinadas áreas, de públicos à parte. Essa distinção faz emergir uma questão subjacente ao “livro para crianças e jovens” que, desde o termo que o nomeia, segrega uma reserva de conhecimento e cognição destinada a um grupo, como se não servisse aos outros grupos e como se a Literatura não fosse uma só, devendo ser destinada ao público que se interessa por ela. Biagio D’Angelo, nas conclusões de seu artigo, “Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto”, aborda essa questão da seguinte forma:

As interseções, os entrecruzamentos, as inter-relações, que são o material vital para a teoria da literatura e para a teoria do livro, são, também, os sinais, os traços, as marcas daquele ritual da “hospitalidade” – retomando aqui uma bela expressão de Jacques Derrida – que é a literatura. Uma “literatura sem adjetivos”, gostaríamos de dizer. Uma literatura que não será mais “comparada”, ou “infantil”, ou “policial” etc., mas uma literatura, cuja proposta será considerar como “nova” (apesar de não sê-lo) e que precisará de uma “educação” específica e, ao mesmo tempo, apta à divulgação (D’Angelo, 2013, p. 42).

Para D’Angelo, a questão passa pela conscientização sobre a riqueza do fenômeno literário, num momento em que “as humanidades são desprezadas e deixadas num canto, inativas”. Por exemplo, as transversalidades, temas que poderiam ampliar possibilidades, contemplando pontos de interdisciplinaridade, tornaram-se muitas vezes assuntos temerários que acabam por suscitar o pior caminho simplesmente por ser mais fácil. Como consequência, a Literatura Infantil está sendo sistematicamente cerceada por temas “politicamente corretos” para encaixar-se nesse segmento que limita tanto o sujeito ao artefato a ele destinado quanto o próprio artefato, circunscrito ao destinatário dessa rotulação.

Essa delimitação não é característica exclusiva dos livros de imagem, tendo peso maior do lado das instituições ligadas a cada gênero do que dos agentes mais próximos de cada expressão artística, sejam eles artistas, como criadores, ou crianças, como leitoras. Normalmente, crianças e artistas tendem ao cultivo da expressão e contemplação estética, e

esses aspectos em comum aos dois grupos trazem à tona pontos de interseção, tendo como contrapartida as instituições, representadas aqui como ambientes.

2.2

O pensamento ecossistêmico e o ambiente bibliográfico

Este estudo contempla duas formas de abordagem, complementares entre si. O aspecto subjetivo é o mais polarizado, trazendo consigo a diferença entre mercados, as diferentes relações de cada espécie com as palavras, enfatizando, também, o binômio criação/fruição. Por outro lado, a classificação dos objetos pelo ponto de vista do ambiente, representada no pensamento sistêmico pela rede, permite uma visão abrangente, contemplando diferenças, semelhanças e as conseqüentes relações que tomam parte no processo classificatório. Esse modelo tem sido aplicado tanto em microescala, “vendo organismos como redes de órgãos e células, quanto em macroescala, onde essas redes de organismos individuais compõem um ecossistema” (Capra, 1997).

Tomando os dois principais estudos sobre livros de artista, a proposição de Silveira é vista aqui como mais polarizada, questionando as existências [ou não] das narrativas em livros de artista, caracterizando um tipo de investigação mais vertical. A pesquisa de Cadôr, por sua vez, abrange a diversidade de elementos, tipos, sistemas de informação, caracterizando um tipo de pesquisa mais horizontal. Ademais, o primeiro aborda o aspecto narrativo do livro de artista, enquanto o segundo aborda os diversos aspectos do sistema enciclopédico e suas decorrências nos livros de artista. Essa forma de organização sistêmica é descrita por Cadôr da seguinte forma:

O sistema pressupõe que existe uma ordem que rege todo o conhecimento e o divide em disciplinas segundo certo critério. A maneira mais comum de pensar tal divisão é a *Arbor Scientiae*, ou árvore do conhecimento, segundo a qual todo conhecimento converge para uma raiz comum. Tal concepção se baseia na ideia de uma mesma origem: tudo que existe no mundo parte de uma mesma raiz, ou de um tronco comum, incluindo todas as ciências e as artes (Cadôr, 2012, p. 2).

Este aspecto da pesquisa de Cadôr nos interessa como forma de expor aspectos da relação entre os livros ágrafos de categorias distintas. Do mesmo modo que há distinções entre as categorias que provocam contrastes, para que façamos comparações entre os objetos, há também semelhanças que permitem aproximá-los em um sistema e assim compreendê-los em relação ao todo. Essas duas abordagens são análogas ao trânsito entre a visão aproximada, específica, microscópica e a visão panorâmica, generalista, telescópica, que existe entre o microssistema e o macrossistema.

Esse ponto de nossa metodologia busca viabilizar o estabelecimento das relações entre os principais acervos de livros de artista e livros ilustrados utilizados na pesquisa, para apresentarmos os respectivos contextos, características e os métodos empregados. Esses acervos são tomados como ambientes ao mesmo tempo distintos e semelhantes entre si, espaços nos quais vários diálogos e relações significativas poderão ser percebidos e, nesse sentido, é parte inextrincável de nossas análises sob o ponto de vista do pensamento sistêmico.

2.2.1

O acervo IJB de livros de imagem

Acervos nascem da consciência de valor dos objetos e do agrupamento em coleções acompanhados de pensamento crítico; nesse sentido, pensar os objetos e compreendê-los nos contextos em que foram pensados, elaborados, usados e valorados demanda questionamento, demanda saber, por exemplo: o que são esses objetos? Que valores e circunstâncias moldaram sentidos para esses objetos? Quem os determinou e por quê? O que podem representar ou significar? As interações entre os ambientes desta pesquisa evidenciam que: “estes objetos, como parte da cultura material organizada num dado contexto, nos oferecem a possibilidade de compreender como as relações em sociedade foram costuradas intencionalmente ou aleatoriamente pelo seu uso” (Santos, 2012, p. 3).

A pesquisa na IJB, intitulada *Visual narratives in children textless books* [Narrativas visuais em livros ágrafos para crianças], teve como precedente a pesquisa de mestrado realizada entre 2002 e 2004 pela PUC-Rio, que resultou na publicação do trabalho intitulado *O começo é o fim pelo avesso: crianças ilustrando narrativas* (in: Silva, 2006). As imagens dos dois estudos têm como ponto em comum a criança, seja como autora no caso dos desenhos, seja como público no caso das ilustrações. Além do aspecto subjetivo, essa pesquisa trouxe-nos a dimensão histórica como uma noção de que esses livros são objetos “resultantes da complexa tessitura de relações formada pela existência e experimentação humana ao longo do tempo” (Silva, 2006, p. 5).

O projeto dessa pesquisa tinha como objetivo primeiro a busca por livros de imagem tematizados por contos de fadas e, por conseguinte, a análise descritiva por meio de fotografias e resenhas comparativas entre as histórias visuais e as originais escritas. O segundo objetivo era apontar o desenvolvimento estético e narrativo de livros de imagem, abordando o acervo de duas maneiras: uma pesquisa de campo, com a análise fenomenológica dos objetos, e uma pesquisa bibliográfica de informação historiográfica.

Em nossa metodologia, o primeiro passo foi listar os livros de imagem pelo sistema Online Public Access Catalogue – OPAC⁵, usando o seguinte item da interface: “*basic search*” [pesquisa básica] e preenchendo o espaço de busca com “*textloses buch*” [livro sem texto]. A partir desse *input*, o sistema deu 613 itens, até 1999. Por conseguinte, estabelecemos uma ordem cronológica, acrescentando informações disponíveis no sistema, como: autor, cidade, editora, ano da publicação, número de páginas, idioma.

O segundo passo foi escrever resenhas dos livros, optando por não utilizar a produção nacional e títulos repetidos, como traduções e reedições. O resultado foram resenhas e fotos descrevendo os 35 livros de imagem do acervo histórico (1823-1950) e uma listagem total de cerca de 500 livros publicados até 1995. Desse total selecionamos doze livros e as respectivas análises, que incluem as descrições em resenha e fotografias da capa e de trecho interno da obra.

Essas resenhas resultaram da abordagem fenomenológica dos objetos e apontavam, inicialmente, o tipo de livro: imagiários, alfabetos, livros brinquedo, incluindo livros para pintar, *pop-ups*, *peep-show books*. As análises consistem em descrições da morfologia, formato, sentido horizontal/vertical, tipo de encadernação, materiais e informações constantes na configuração da capa, papel, tipo de impressão, argumento e forma da narrativa. A ordem cronológica possibilitou visualizar as mudanças na forma, conteúdos e as inovações a respeito da narrativa visual.

O terceiro passo consistiu na descrição de estruturas narrativas visuais em contos de fadas publicados como livros de imagem, em comparação com suas respectivas versões escritas, buscando correspondências e distinções entre as duas formas. Surpreendentemente, a incidência desses contos nos livros de imagem até 1999 se reduzia a apenas quinze títulos. Este estudo evidenciou características específicas da narrativa nos livros de imagem, tendendo mais à criação de novas estruturas narrativas do que a referir-se às narrativas verbais preexistentes.

2.2.2

O acervo BLLIJ de livros de imagem

Em sua *Teoria dos objetos*, Moles afirma que o papel primordial do objeto é “resolver ou modificar uma situação por meio de um ato [...] como mediador entre o homem e o mundo” (Moles, 1981, p. 11). Essa mediação ganha sentido quando esse objeto é o livro e esse ato é a leitura em sua acepção mais ampla. O conceito que rege o acervo do projeto

⁵ <http://www.ijb.de/online-kataloge.html>.

BLLIJ digital propõe “ampliar as formas de ver e as maneiras de ler a produção literária para crianças e jovens”. Esse projeto foi subvencionado pela Faperj entre 2012 e 2014, sob a coordenação da professora Dra. Eliana Yunes.

Esse acervo segue a ideia de uma coleção de livros que, a princípio, toda criança tem o direito de conhecer. Nesse sentido, os objetivos do projeto são a seleção, análise e disponibilização do acervo, de forma presencial e *online*. Esse material tem sido reunido a partir da indicação de especialistas e seguindo a missão do iiLer de formar leitores. O resultado é o desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa e resenha de livros que privilegia as inter-relações entre texto e imagem.

A linguagem visual pode ampliar as possibilidades da leitura e minimizar diferenças culturais, como a língua do país em que uma obra literária ágrafa foi originalmente publicada. Essa característica é evidenciada por livros de imagem estrangeiros no acervo BLLIJ, inclusive títulos publicados posteriormente no Brasil, como o livro *Meu leão* (Figura 3), editado pela Escala Educacional em 2009. Os livros de imagem apontam aspectos específicos das relações entre texto e imagem, tendo em conta a ideia de que uma sequência de imagens também pode ser considerada manifestação de uma textualidade (Favero & Kock, 1983).



Figura 3 - Capa e trecho interno do livro *Il mio leone*, de Mandana Sadat. Milano: Terre di mezzo, 2011. Fonte: iiLer.

Modelo de análise:

O livro *Il mio leone*, de Mandana Sadat (Figura 3), tem formato horizontal, 26,0 X 15,0 cm, colorido, encadernação colada, tipo brochura, com orelhas que prolongam a cor predominante nas capas. A capa traz ilustração semelhante às do miolo e informações como: título, autor e editor.

O miolo traz folhas pré-textuais em papel cartonado de alta gramatura e 32 páginas com imagens figurativas, com grandes áreas de cor que incluem o branco do papel como elemento cromático e formal e áreas de cor cheia, sem contornos, com aspecto semelhante à serigrafia. A relação entre o tema e o tipo de composição traz contrastes formais e cromáticos e referem, de certo modo, à pintura *naïf* e iconografia primitiva. As cores colaboram com o efeito emocional das cenas, como o momento do confronto entre dois leões em cores complementares e cromaticamente opostas. Há, ainda, cenários e ambientações eventuais, pontuando dois momentos do desenvolvimento da narrativa, primeiro nas páginas 12-13 e depois no final da história. O desenho é projetual e a cor predomina sobre a forma.

A narrativa é causal – página a página – nos diálogos entre pares de páginas, com mais

variações de enquadramentos do que na escala dos elementos. As figuras têm pouca expressão facial, compensada pelo contraste entre formas, cores e tamanho das figuras.

Nossa metodologia de análise dos livros foi aplicada, a partir de um modelo flexibilizado, aos 68 livros de imagem – 40 internacionais e 28 nacionais – inseridos indistintamente no acervo BLLIJ. Esse acervo de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil vem sendo trabalhado como um dos 21 acervos da referida Biblioteca do iiLer. Além da Literatura Infantil e Juvenil, onde constam obras ficcionais e produção literária para crianças e jovens, a proposta de acesso ao acervo abrange as versões material e virtual, às quais se somam documentos organizados em universos temáticos⁶.

Do grupo total de livros de imagem do acervo BLLIJ, dezesseis obras foram catalogadas e analisadas individualmente. A proposição dessa metodologia decorre da lapidação e fundamentação do método de análise utilizado na IJB e busca oferecer uma abordagem suplementar aos estudos da Literatura e Pedagogia, nos quais as imagens são analisadas em suas relações com as palavras. No caso do nosso objeto, livros sem palavras, percebemos que essas análises não dão conta de suas potencialidades estéticas, fazendo-se necessário um alargamento do escopo teórico conceitual por pontos de vista das Artes Visuais e Design.

Os elementos analisados na pesquisa realizada na IJB relacionavam a forma material e a narrativa dos livros de imagem; esse percurso foi fundamental para chegarmos ao conceito que rege nossa metodologia. Por esse conceito, tomamos o livro como um sistema a ser estudado em face de suas dimensões do espaço/tempo, propiciando quatro etapas de análise relacionadas, cada uma, a uma dimensão espaço-temporal do livro, da seguinte forma: primeira dimensão, relacionada à linha, incluindo desenhos, grafias, indicações do projeto; segunda dimensão, relacionada ao plano, incluindo ilustrações, cores, simulações de forma e volume; terceira dimensão, relacionada ao objeto, incluindo materiais, volumes, estrutura formal, texturas; e quarta dimensão, relacionada à narrativa, incluindo sequência de imagens/signos, formas narrativas.

Como forma de relacionar a descrição verbal das fotografias das obras, iniciamos as descrições pelo formato, encadernação e capa (terceira dimensão), elementos capazes de identificar a obra. Em seguida, tratamos das características do miolo do livro e os aspectos imagéticos (primeira e segunda dimensões); por fim, tratamos da narrativa visual (quarta dimensão). O foco principal das análises é a obra; no entanto, algumas peculiaridades dela,

⁶ www.iiler.puc-rio.br/catedra.puc-rio.br/catedra/biblioteca/acervos/. Acesso em 20 de maio de 2017.

como informações sobre o autor, são abordadas eventualmente para evidenciar determinados aspectos históricos.

As dimensões do espaço/tempo são, no livro ágrafo, aspectos tangíveis, perceptíveis pelos sentidos, assim como há nesses livros qualidades ou identidades relacionadas a dimensões imateriais. Essas dimensões não são peculiaridades de uma categoria, mas elementos que constituem o livro como meio capaz de veicular diferentes tipos de conteúdos e signos, sejam eles de caráter funcional ou estético. Então há nesse conjunto dimensões imateriais, elementos característicos dessas identidades como, por exemplo, o aspecto documental da imagem, ligado à História, o aspecto visual/material ligado à Estética ou ainda signos que enfatizam o livro como meio ligado à Comunicação.

2.2.3

O acervo Weserburg de livros de artista

O livro é um produto de relações sociais e relacionado ao seu meio de circulação através de aspectos intangíveis, como, por exemplo, a atribuição de valor afetivo ou simbólico. Nesse sentido, as instituições desempenham papel crucial, atribuindo valor às obras capazes de dialogar com os ambientes onde se encontram através dessas dimensões imateriais. O museu, por exemplo, permite a inserção do livro, como objeto de colecionismo, em um tipo de ambiente que dialoga com suas dimensões históricas e estéticas, em acervos constituídos basicamente de valor simbólico.

O Centro de Estudos para Publicações de Artista abrange vários tipos de arquivos com cerca de 80.000 obras de arte reprodutíveis, publicações e materiais de divulgação produzidos por milhares de artistas dos cinco continentes que representam as principais correntes artísticas desde a década de 1950, sendo considerado o maior e mais notável acervo de obras publicadas na Europa. Esse acervo único inclui vinte diferentes arquivos, coleções, fundos e legados, organizados também por categorias ligadas ao conceito de “circulação da arte”, rejeitando a hierarquia entre formas de arte.

O acervo Weserburg⁷ teve origem com a coleção Small Press & Communication (ASPC), iniciada em 1974 por Guy Schraenen, como decorrência de sua intensa atuação como galerista e editor. Schraenen atuou como curador convidado do Weserburg, organizando uma série exposições e catálogos até que em 1999 o Centro de Estudos para Publicações de Artistas adquiriu a coleção ASPC, ampliando seu acervo e as ações de pesquisa iniciadas pela professora Dra. Anne Thurmann-Jajes na direção da instituição. Atualmente, o acervo

⁷ As citações e referências ao acervo do Centro de Estudos para Publicações de Artistas serão feitas aqui tomando o nome da instituição que o abriga, o Weserburg.

consiste em peças desde o movimento Fluxus, Arte Digital, Land Art, Pop Art, Minimalismo e Arte Conceitual, além de obras ligadas à poesia concreta e visual.

Nesse espírito, o Centro de Estudos tem como objetivo mediar uma imagem da Arte global, bem como a cena alternativa da Arte internacional, através de três atividades sobre esse universo a partir da segunda metade do século XX: coleta, eventos e pesquisa. A diversidade de meios, própria das Publicações de Artista, é levada a uma ampla audiência por meio dessas atividades sobre artistas ou temas específicos, resultando em exposições de frequência semestral ou bimestral que permitem tanto o intercâmbio com outras coleções, museus e centros de pesquisa ao redor do mundo quanto a conexão com o universo acadêmico, representado sobretudo pela Universidade de Bremen.

Portanto, a pesquisa como terceira área de atuação do Centro de Estudos é responsável por alimentar teoricamente as ações de coleta e eventos culturais e, ao mesmo tempo, servir de campo de investigação para artistas e teóricos em Artes e Design. O centro de pesquisa vem trabalhando em temas atuais como, por exemplo, as representações multimídia e intermídia, o desenvolvimento e arquivamento da Radio Art e as relações entre livros de artista com outros gêneros e formas de arte.

Nossa abordagem desse ambiente se deu a partir da coleção *Die Bücher der Künstler* [Os livros de artistas] em busca de obras ágrafas que tomaram parte na exposição ocorrida em 1994. Nessa coleção os artistas aparecem como autores na amplitude desse termo, dividindo-se em dez grupos: *Fluxus* e *Happening*, como início dos livros do artista; em seguida, pesquisadores e colecionadores; escritores e teóricos; pintores e desenhistas; e documentaristas e copistas. Os capítulos seguintes apresentam o ponto de vista do editor pela contribuição das cinco principais editoras de livros de artista da Alemanha: Hansjörg Mayer, Hundertmark, Rainer, Waltherkönig e Wiens.

Com base nessa coleção de mais de 650 obras, foram localizadas 30 livros ágrafos, que se somaram a outras 20 obras indicadas diretamente pela curadora do museu, Bettina Brach, perfazendo um total de 50 obras analisadas. Desse total de obras, dezesseis foram analisadas individualmente com base na fenomenologia de Gaston Bachelard, tomando suas dimensões espaço-temporais e apresentadas em quatro grupos, incluindo resenhas e fotografias.

A bibliografia especializada publicada pelo Weserburg possibilitou fundamentar e desenvolver uma abordagem dos livros de artista em função do ambiente e elaborar uma categorização taxonômica dos livros ágrafos em decorrência do sistema de arquivamento e busca das obras desse acervo.

2.3

A fenomenologia de Gaston Bachelard

Gaston Bachelard trabalha sobre as polaridades do espírito humano em uma obra dividida em duas partes: os conceitos da razão e as imagens poéticas. Esta segunda parte o colocou como pioneiro da corrente literária e artística que trabalhou no âmbito das ciências do imaginário. Nesse sentido, a obra de Bachelard é tomada como referência para analogias entre as imagens gráficas dos livros e suas imagens poéticas, elaboradas em sua famosa trilogia poética.

A epistemologia histórica de Bachelard é influenciada por um momento de profundas transformações na área da Física, como a teoria da relatividade de Einstein e o princípio da incerteza de Heisenberg, fazendo com que a cronologia e a temporalidade, presentes em cada conceito, incidam sobre o todo de sua obra. Hilton Japiassú atribui a inspiração comum às duas vertentes da obra de Bachelard a um conceito de Bergson da seguinte forma: “podemos encontrar nelas uma unidade de inspiração, a partir da ideia de que o tempo só tem uma realidade: a do instante” (Japiassú, 1977, p. 68).

No artigo “O mundo como capricho e miniatura”, de 1933, o autor trata da imagem em seus aspectos físicos, mas já deixa entrever a força dos devaneios e da linguagem poética. Logo nas primeiras linhas Bachelard escreve: “O mundo é minha miniatura, porque está tão longe, tão azul, tão calmo quanto o considero onde ele está, como está no tênue desenho do meu devaneio, no limiar do meu pensamento” (Bachelard, 2008a, p. 23).

Assim, o discurso epistemológico engendrado por Bachelard é fruto de um pensamento dialético marcado por binômios de oposição e complementaridade. Essa forma comparativa vai ao encontro da característica duplicidade de nosso objeto, tornando-se referência entre dos aspectos da construção do conhecimento e do discurso científico em um diálogo dinâmico com a imaginação artística. Interessa-nos essa possibilidade de transitar por uma leitura que vai da descrição metodológica ao devaneio, na qual percebemos que, “do epistemólogo ao sonhador, do filósofo da ciência ao metafísico do imaginário, surge um arco, e não um corte; um movimento de conteúdo, e não uma dicotomia estática” (Carvalho, 2013, p. 16).

Nesse sentido a abordagem bachelardiana permite-nos tomar as dicotomias próprias deste estudo como contrastes que evidenciam as qualidades mais subjetivas das obras. Em seu livro *A Filosofia do não*, o autor procura desconstruir a forma do pensamento positivista, ao mostrar-nos que se sabe muito mais sobre aquilo que a epistemologia não é do que aquilo que ela é, como no trecho a seguir:

Aos filósofos reclamaremos o direito de nos servirmos de elementos filosóficos desligados dos sistemas onde eles nasceram. [...] Aos cientistas, reclamaremos o direito de desviar por um

instante a ciência do seu trabalho positivo, da sua vontade de objetividade, para descobrir o que permanece de subjetivo nos métodos mais severos (Bachelard, 1978, p. 7-8).

Bachelard reconhece que a Ciência tem um pensamento predominantemente empirista, enquanto a Filosofia ocupa uma posição mais racionalista. O autor postula que o pensamento científico se desenvolva entre os valores experimentais e os valores racionais, tendo em conta que essa oposição ontológica não anula o fato de que as duas vertentes estão ligadas por um laço de complementaridade.

Portanto, a obra de Bachelard tem uma raiz conciliadora entre o racionalismo e a fenomenologia na complementaridade existente entre criação e fruição, presente também na ordem entre o conceito e a experiência, fundamentos da arte e da ciência. Estes binômios tão essenciais na obra de Bachelard tornam-se referenciais inspiradores de nossas abordagens e também pilares, junto ao pensamento sistêmico, desta metodologia.

Essa metodologia pode ser percebida na relação entre o que chamamos de macroetapas, na sequência e conteúdo dos capítulos e em duas formas de abordagem. A primeira, aplicada no quinto capítulo, aborda os acervos, privilegiando a visualização do ambiente e algumas relações dos objetos com o entorno. A segunda, presente no sexto capítulo, inversamente, submete o conceito de análise descritiva a um grupo de objetos analisados individualmente, compreendidos aqui como obras referenciais para demonstrarmos as qualidades estéticas presentes nas quatro dimensões de espaço/tempo.

2.4

Considerações preliminares

Logo nas primeiras linhas da introdução à “Poética do devaneio”, Bachelard (2008b) faz referência a seu livro *A poética do espaço*, onde demonstra seu interesse pelo método fenomenológico, apontando o valor “subjetivo durável” que a fenomenologia moderna acrescenta às imagens. Nesse relato, Bachelard conta que houve uma tomada de consciência que o obrigava a um retorno sistemático a si mesmo, explicando que “tratava-se de trazer à plena luz a tomada de consciência de um sujeito maravilhado pelas imagens poéticas” (Bachelard, 2009, p. 1).

Esse é o aspecto mais inspirador da epistemologia de Bachelard, tornando-se ainda mais interessante para este estudo em função de sua complementaridade à primeira parte de sua obra. Esse caráter dialógico de sua obra é tomado como referência para nossas abordagens fenomenológicas, tanto pela importância das imagens na estética do nosso objeto quanto pelo caráter dialético que o constitui. Esses aspectos são descritos a seguir.

Este capítulo divide-se em três blocos principais, a partir de uma introdução que apresenta o objeto e as três instituições que consideramos aqui como ambientes dos grupos de livros que compõem o *corpus* da pesquisa. O projeto de pesquisa foi pautado mais pela busca de uma estrutura subjacente ao objeto apresentada como resultante do próprio processo e não como ideias ou conceitos preestabelecidos em função de determinada hipótese. Esse processo resultou na determinação do papel de cada tipo de livro, tanto no processo de análise quanto na sucessão das etapas da pesquisa. Essa cronologia está refletida na formação e na ordem dos capítulos na tese.

No segundo bloco, apresentamos os critérios e fundamentos metodológicos utilizados neste estudo, partindo do fundamento de Vilém Flusser (2005), em que relacionamos quatro etapas de análise, cada uma correspondendo a uma das dimensões do espaço/tempo representadas pelas dimensões: linha, plano, objeto e narrativa. Essas etapas/dimensões nomeiam também subitens do sexto capítulo. A ideia de fragmentação dos processos em etapas e a relação dessas etapas com o dimensionamento do livro se dão em função do espaço/tempo.

Em seguida, apresentamos aspectos das abordagens de dois especialistas que tiveram forte influência na formulação de nosso recorte temático e como referência para a estruturação das análises. As teses de Paulo Silveira (2008) e Amir Brito Cadôr (2012) trazem dois tipos de estrutura de observação do objeto: a primeira tem como objetivo verificar o intervalo formativo entre a existência e a ausência das estratégias de narração nos livros de artista múltiplos, se a narrativa visual é capaz de determinar sua bibliogênese e averiguar de que modos isso ocorre. A segunda aborda as diversas poéticas bibliográficas, convertendo esses temas em capítulos da tese, além de apresentar extensa taxonomia dos elementos bibliográficos e das formas de produção e transmissão do conhecimento pelas imagens e suas representações gráficas.

No penúltimo bloco apresentamos as formas de abordagem dos acervos e obras partindo da analogia aos gráficos de Clive Phillpot e Dick Higgins na obra de Silveira, apresentados como exemplos que abrem possibilidades de abordagem em duas perspectivas distintas. No primeiro caso, o fundamento da abordagem é o pensamento ecossistêmico como modo de ver os objetos em sua relação com ambiente. Esse fundamento é a base para abordagem dos três acervos considerados aqui como *ambiente* para o estudo taxonômico dos livros ágrafos.

O último bloco toma a ideia de oposição e complementaridade para análises dialéticas do objeto em função de binômios como criação/fruição, racionalismo/fenomenologia, autor/leitor, ciência/poesia. Essa complementaridade presente no binômio tradição/ inovação,

análoga aos objetos desta pesquisa, abrange tipos de imagem (lineares e pictóricas, fotográficas), estruturas (materiais, narrativas) e processos (descrição, leitura, análise), nos diferentes ambientes do livro ágrafo.

Pretendemos, com a aplicação dessa metodologia e seus desdobramentos, apontar semelhanças e diferenças fundamentais entre os objetos, averiguar até que ponto podemos considerar a antecendência do livro de imagem ou perceber o livro de artista como uma transcendência em relação ao *ele*. Essa metodologia, como centro deste estudo, está presente em todas as etapas de forma mais ou menos evidente, considerando o livro ágrafo como parte de um sistema, para analisá-lo em relação aos ambientes e às partes que o compõem.

3.

Vetores do livro ágrafo e suas origens

Livros são artefatos capazes de refletir aspectos do sistema cultural das sociedades por meio de seus conteúdos e tecnologias para proporcionar a interação entre indivíduos e instrumentalizar a transformação da realidade. Essa transformação ocorre de forma bilateral, pela própria característica interativa que concede ao livro o papel de mídia e artefato, ou seja, instrumento e produto social que tem sido designado e configurado de diferentes formas de acordo com a sociedade e o período histórico.

Nesse processo, a imagem pode assumir diferentes papéis e significações para aprimorar a compreensão do sujeito. A imagem arquetípica de Jung, o imaginário, como tratado por Gilbert Durand, ou a imagem literária de Bachelard mostram algumas das dimensões imateriais da imagem, sua complexidade relacionada à *psique* humana e sua amplitude estética quando configurada nos livros e dimensionada em “uma sequência de espaço/tempo” (Carrión, 2011, p. 12).

Este capítulo apresenta um percurso de formação e significação do livro de imagem tendo como base uma série de livros históricos e contemporâneos do acervo da Biblioteca de Munique – IJB. Por essa especificidade, este estudo tem interesse especial pelas origens das relações entre as dimensões materiais do livro ágrafo – representadas aqui pelos aspectos do desenho, da imagem, do artefato e da narrativa visual – em face das dimensões imateriais do livro, representadas pelas relações sociais envolvidas na formação e transformação desse tipo de livro. Portanto, nossa busca pelos contextos históricos torna-se aqui um instrumento para compreensão do papel das instituições e dos agentes envolvidos no processo de configuração, para evidenciar uma ontologia do livro ágrafo.

Nesse percurso, a imagem transformou a produção de livros, que estava mais centrada nos materiais e técnicas voltadas para a configuração do objeto, acompanhando movimentos artísticos e influenciando a produção estética em outros meios. Essa transformação foi, primeiramente, a passagem de uma imagem decorativa, acessória, para uma imagem de conteúdo; posteriormente, para a imagem impressa, popularizando a informação ao público iletrado e semiletrado. Talvez por isso – ou por um notório avanço da Comunicação Visual, da linguagem icônica e da sedução das imagens nos diversos setores da vida urbana –, o estudo da imagem vem sendo privilegiado em seus diferentes aspectos, ainda que sua configuração esteja tão ligada ao meio que a transmite.

O caráter estético da imagem bibliográfica traz consigo uma complexidade atrelada às formas narrativas relacionadas fundamentalmente à sequencialidade própria dessa mídia. Esta é a qualidade que relaciona o livro à passagem do tempo e faz dele tanto documento quanto objeto da História. Portanto, uma história do livro ilustrado vai apresentar uma dimensão metalinguística, uma vez que o livro traz informações sobre essas mesmas imagens e objetos que documentam sua história.

O termo imagem bibliográfica busca aqui ampliar os sentidos do termo ilustração, que, usado de forma genérica, pode limitar nossa abordagem de duas formas: entendendo-a pela raiz etimológica, que a liga diretamente às iluminuras e seu sentido funcional, que a coloca como instrumento de esclarecimento do texto verbal. Tendo em conta a especificidade do livro ágrafo, o ponto central deste trabalho são os aspectos da imagem relacionada à mídia – entendida aqui pela abrangência em diferentes campos de conhecimento e por sua importância histórica – sobretudo pela existência anterior dessa mídia e da escrita em relação a essas imagens. Por outro lado, é justamente no processo de adaptação entre as formas e conteúdos do livro que a imagem vai se afirmar, num contínuo processo de resistência e afirmação do imaginário em relação ao dispositivo⁸.

Apresentamos neste capítulo estágios da configuração do livro desde a Antiguidade até a chegada do livro impresso e o início da ilustração impressa, sua influência sobre algumas e a partir de outras manifestações estéticas, sua função na difusão da pintura e sinais da ontologia do livro ilustrado. Na segunda parte, essa ontologia é centrada no livro de imagem, partindo do século XIX, quando essa espécie tornou-se mais frequente na Europa pelos avanços socioeconômicos em tempos de Revolução Industrial. O conteúdo deste trecho é guiado e exemplificado pelas análises da amostragem de livros do acervo histórico IJB, tomando como recorte temporal as publicações ágrafas históricas e contemporâneas até o ano 2000.

3.1

A forma do livro antigo e medieval

O livro como mídia é resultado de um longo processo de transformação da sua forma material e da sua funcionalidade, instâncias de tal modo inter-relacionadas que a palavra livro ganhou, ao longo do tempo, um aspecto metonímico, podendo referir-se tanto à obra, como conteúdo, quanto ao artefato, como continente. Por isso, o aspecto estético está vinculado às dimensões do artefato e sempre em diálogo às suas relações teleológicas. Para entendermos

⁸ Jacques Aumont, em seu livro *A imagem* (São Paulo: Papirus, 1990), chama de dispositivo as determinações sociais e, em especial, os meios técnicos de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las.

essas relações será preciso tomar como pano de fundo o os contextos históricos, seguindo um percurso de formação que é aqui determinado e organizado em função da amostragem do acervo IJB.

Antes da forma códice, a mais conhecida nos dias de hoje, livros eram produzidos como rolos de papiro para a transmissão do conhecimento escrito na Antiguidade. No entanto, até que os rolos fossem adotados na Grécia, os textos eram escritos com incisões sobre tiras de couro, placas de xisto, folhas de chumbo, tabletes de cera e mesmo em *óstracos*, ou seja, pedaços de cerâmica.

Por uma questão ideológica, os primeiros rolos gregos de papiro não continham imagens, enquanto, no seu país de origem, o Egito, eles eram suporte para uma linguagem icônica baseada em imagens. Guiglielmo Cavallo, estudioso da paleografia e história da escrita, afirma que “o rolo de papiro foi utilizado do século IV a.C. até sua aurora definitiva no século IV d.C., quando passou a ser substituído pelo manuscrito em forma de códice” (Cavallo, 2008, p. 11. Tradução nossa).

Tratava-se de um rolo de desenvolvimento horizontal cuja extensão material variava em relação à extensão do texto. A escritura vinha disposta em colunas de largura variada; elas se seguiam com intervalos regulares uma ao lado da outra. Para escrever qualquer conteúdo, adotava-se a forma *scriptio continua* – inventada no mundo grego, mas adotada depois também no romano –, o que resultava em uma escrita sem subdivisões entre palavras e na qual as frases eram diferentes na leitura em voz alta, a mais usada no mundo antigo. Foi sobre esse suporte que surgiu a forma de organização de textos em colunas, para migrar depois para a forma códice, mas no primeiro momento não havia imagens.

As descrições de Cavallo sobre os livros produzidos entre os séculos IV a.C. e IV d.C. coincidem com a abordagem de Gilbert Durand em seu livro *O imaginário*, quando o autor se refere à influência das culturas islâmica, judaica e cristã na formação da cultura dos países de domínio dessas religiões, pela proibição, presente nos livros sagrados, de “criar qualquer imagem como substituto para o divino”. Durand afirma ainda que a lógica binária fundada no socratismo ganhou força especialmente a partir do século IV a.C. como proposição epistemológica em que o método da verdade, “baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: um falso e um verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se (...) o único processo eficaz para a busca da verdade” (Durand, 2011, p. 9).

A imagem, que passa a ser considerada ambígua “amante do erro e da falsidade”, já que não podia ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, só reapareceu com o naufrágio da civilização greco-romana e a ascensão do Cristianismo. Desde a Idade Média os

manuscritos católicos e suas imagens eram de acesso restrito a pequenos grupos de privilegiados, senhores, eclesiásticos e burgueses. De fato, esse *status* da imagem como exclusividade de poucos foi modificada gradativamente, sobretudo com a produção de gravuras e livros impressos de caráter religioso e popular.

A primeira mudança importante ocorreu no mundo greco-romano entre o final do século I e o século IV d.C., quando o manuscrito em formato códice se difundiu, tendo como conteúdo principal os textos bíblicos e a nova literatura cristã. Essa inovação, adotada num primeiro momento prioritariamente pela Igreja Católica, trazia facilidades no arquivamento das obras, no acesso a trechos definidos pela numeração de páginas e, com isso, o manuseio, na leitura e propagação dos textos sagrados. No entanto, segundo Cavallo, isso também ocorreu com publicações da “obra de autores como Homero, Virgílio, Cícero, Lívio e Ovídio configurados na forma de códice” (Cavallo, Op. Cit., p. 12).

Essa produção literária se relaciona ainda com o suporte, dividindo categorias de textos em termos do conteúdo – sagrado ou profano, ou seja, a substituição dos rolos pelos códices – e a progressiva prevalência do pergaminho sobre o papiro como matéria para escrita. Essa prevalência ocorreu também por uma questão ergonômica que colocou o códice como uma inovação tanto no uso como no seu arquivamento. Devido à forma de manuseio dos rolos, o autor do mundo antigo não podia escrever enquanto lia, pois deveria segurar o rolo com as duas mãos. Essa limitação, imposta pelo objeto, nos faz supor autores dessa época “ditando seus textos e dando uma importância à voz infinitamente maior que o autor de tempos posteriores, que, no retiro de seu gabinete, pode escrever ao mesmo tempo que lê, consultar e comparar as obras abertas diante de si” (Chartier, 1999, p. 24).

No entanto, Cavallo adverte que não seria o caso de estabelecer uma relação direta que coloque sempre “o rolo e o papiro de um lado e o códice e o pergaminho de outro”, mas que este último, sendo muito mais resistente que o papiro e por ser obtido da pele de animais, teria muito mais exemplares sobreviventes ao tempo. Cavallo comenta essa questão qualitativa da seguinte forma:

Pode-se constatar, pelo menos como tendência geral e com exceções, que entre o século IV e o VIII o códice papiráceo permanece usado em larga escala, sobretudo para o livro profano, escrito no mais das vezes pela escrita informal, pelo livro de resumos de trabalho, enquanto, inversamente, o pergaminho foi adotado de forma consistente para o livro sacro e quase exclusivamente para a escrita do Velho e do Novo Testamento, produzido com rigor e em escritura altamente formal (Cavallo, Op. Cit., p. 13).

O autor afirma que daí descende o corolário, talvez ligado à postura dos copistas diante de conteúdos sacros ou profanos, que fez com que o aspecto gráfico dos códices gregos de papiro

apresentasse características um tanto diversificadas, enquanto naqueles de pergaminho esse aspecto é bastante fixo nas suas características básicas. Por fim, o processo de transição entre o rolo de papiro e o códice de pergaminho envolveu questões ergonômicas e de arquivamento, como uma adequação do livro ao seu usuário e ao seu meio, fazendo com que o códice prevalecesse definitivamente sobre o papiro também no mundo greco-oriental.

3.1.1

A matéria escrita e as técnicas da iluminura

Os manuscritos requeridos para serviços da Igreja eram produzidos em folhas de pergaminho e cobertas com pesadas encadernações feitas com placas de madeira apertadas por fechos, necessárias para manter as folhas assentadas e planas. Os livros sagrados foram revestidos com placas de ouro e prata com relevos figurativos, cenas esculpidas em marfim e pedrarias. Dessa forma, a riqueza dos ornamentos utilizados nesses tesouros da encadernação pretendia ser um ato de piedade ou devoção mais que de decoração e, em geral, era limitada aos evangeliários e livros de trabalho litúrgico para que fossem expostos no altar com relicários, pratos ou outros tesouros monásticos.

A escrita sobre papiros ou sobre pergaminhos, na Idade Antiga, era feita com o cálamo, uma haste feita de pedaço de cana talhado obliquamente ou afinado na extremidade, embebida em tinta. O cálamo foi utilizado como instrumento da escrita por toda a Idade Bizantina no Oriente, enquanto no Ocidente, em torno do século IV, foi gradativamente substituído pela pena. Durante todo o medievo se costumava reutilizar o papiro ou pergaminho já escrito, raspando ou lavando a tinta da escritura anterior em favor de um novo texto: trata-se do chamado *palimpsesto*. Essa prática de reutilização sinaliza a crença de que, comparativamente, o custo era uma questão maior no caso dos materiais usados como suporte do que a escrita propriamente dita.

Esse procedimento de reutilização era predominantemente restrito às obras de conteúdo escrito, sobretudo de caráter efêmero, como documentos e registros de informação circunstancial. Os livros religiosos, que impulsionaram e tornaram-se base para que o códice superasse os rolos como inovação, demonstram grande interação entre artefato e usuário. Essa interação está presente nos diferentes estados de conservação de alguns livros, como as marcas do manuseio nas bordas ou partes da imagem com tinta descascada, apresentando, assim, diferentes intensidades de desgaste pelo uso. Por essas marcas do tempo, parte do processo de *ilustração* das páginas de livros antigos pode ser deduzido.

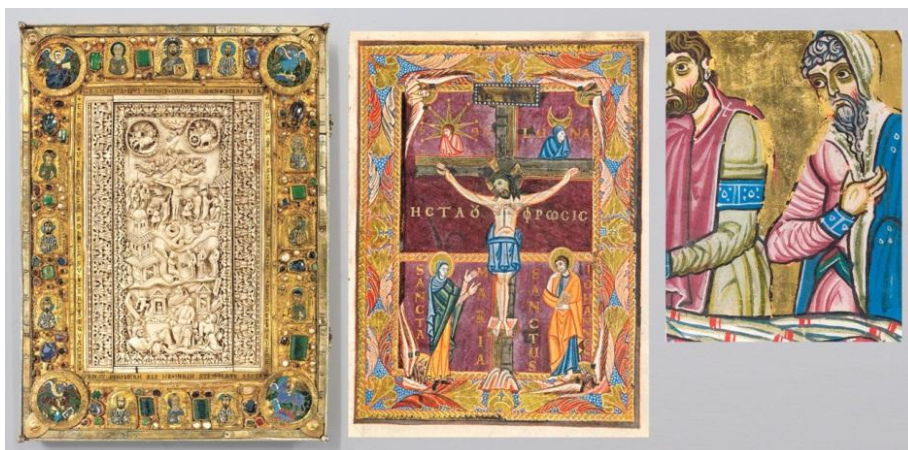


Figura 4 - Capa, ilustração interna e detalhe de um evangeliário de 1150. Fonte: Klemm, E. *Pracht auf Pergament. Schätze der buchmalerei von 780 bis 1180*. München: Hirmer, 2012. Catálogo.

Por exemplo: no detalhe do evangeliário da Figura 4, as figuras eram pintadas sobre grandes áreas de cor dourada. Então, além da preparação, que incluía secagem, raspagem, lixamento com pedras pomes e o clareamento com claras de ovos, podemos deduzir que, onde há descascamentos, a primeira camada de cor era uma fina folha de ouro fixada ao pergaminho, geralmente em formato retangular proporcional à página, sobre a qual toda a pintura era realizada.

Além de longa preparação, a configuração do manuscrito membranáceo previa várias fases. Ele era constituído de certo número de fascículos encadernados, formados, por sua vez, com folhas dobradas, seja de pergaminho, seja – na época mais antiga – de papiro ou ainda, desde a Idade Média e Renascimento, de papel. Somente nas origens pode-se encontrar códices de papiro formados por um único e grosso fascículo. As folhas dobradas, chamadas *bifogli* (páginas duplas), eram inseridas umas nas outras em número variado, formando fascículos “geralmente de quatro páginas duplas (*quaternioni*), mas se encontram também de duas (*binione*), de três (*ternione*), de cinco (*quinione*), de seis (*senione*)” (Cavallo, 2008, p. 14).

Antes do trabalho de cópia e ilustração, procedia-se ao *traçado* (rigatura), ou seja, traçar sobre a folha uma série de linhas que tinham a função de guiar a escritura ou de delimitar o espaço entre o texto e o comentário. O alinhamento, o mais das vezes, era realizado produzindo um sulco com a ponta seca de uma haste de madeira ou instrumento metálico que assim deixava uma marca sobre a primeira e algumas folhas ajustadas abaixo dela; essa marcação também poderia ser feita com chumbo ou tinta. O traçado das linhas era, por sua vez, guiado por uma série de pequenos furos deixados na folha, quase sempre nas margens, a uma distância regular e com uma espécie de roda dentada, mas também, em alguns casos, com um instrumento especial, a *tabula ad rigandum*.

O conhecimento de configuração de livros na forma de códice encontrou, ainda nesse período, um novo material da escrita que passou a ser usado paralelamente aos pergaminhos por um longo período de transição, até sua plena substituição: o papel. Inventado na China no século I d.C., obtido a partir de trapos de origem vegetal, como o cânhamo e o linho, macerados. Conhecido no mundo árabe no século VIII, o papel foi introduzido primeiro em Bizâncio e mais tarde no Ocidente, via Espanha. Febvre e Martin afirmam a importância do aparecimento do papel para a indústria que iria se desenvolver a partir da imprensa de Gutenberg:

O que chamamos “a indústria tipográfica” – com uma expressão que justifica para nós a mecanização da imprensa a partir do século XIX – era, desde seu nascimento sob forma de artesanato, tributário de uma matéria-prima sem a qual nada seria possível no seu domínio: queremos dizer o papel (Febvre & Martin, 1992, p. 44).

Cavallo reafirma a importância de uma distinção qualitativa que surgiu no início da fabricação de papel, que distinguia o material de fabricação italiana com filigrana daqueles produzidos no Oriente, desprovidos dessa característica. Segundo o autor, utilizava-se um motivo alfabético ou, como era mais usado, um padrão inserido na tela de fabricação das folhas, ficando marcado na superfície do papel. A filigrana também é chamada de marca d'água e por ela se podia distinguir uma boa fabricação pela origem e data. Febvre e Martin exemplificam essa especificidade da fabricação e do mercado papelero no século XV lembrando que, por essa característica, se poderia identificar “em 1362 e 1386 a presença de um papel em filigrana tipo *aigle nimbé* não somente na Itália, mas também na Espanha, na França e mesmo na Holanda e na Bélgica” (idem, p. 47).

Nos manuscritos gregos, o papel apareceu desde os séculos VIII e IX, e seu uso passou a ser mais frequente do fim do XI em diante, enquanto nos latinos só se difundiu mais amplamente a partir do século XIII. Lucien Febvre e Henry-Jean Martin falam sobre a diferença da qualidade material dos livros anteriores ao século XIX lembrando que “as encadernações que recobrem os livros de trabalho mais comuns parecem muito resistentes e de qualidade infinitamente superior à das encadernações correspondentes de nossa época”. Essa valoração dos códices medievais e renascentistas se deve ao fato de serem destinados a uma elite letrada; por serem “considerados mercadorias raras e caras, mereciam realmente ser protegidos e ornados” (idem, p. 163).

Nos rolos do mundo antigo já era usado interromper as colunas de escrita para inserir pequenas imagens relativas ao texto, mas foi a partir do códice da Idade Média que a ilustração pôde expandir-se até ocupar a página inteira com um único ‘quadro’, dispor de mais figuras sobre a mancha de texto e, ainda, assumir sua própria colocação em relação ao texto.

Consequentemente, a imagem, quando sobre o rolo, se adaptava perfeitamente em função do texto, encaixando-se entre as linhas da escritura. Quando se trata do códice, ela tende a tornar-se autônoma e, por isso, a produzir um discurso visual não sempre ou não tão especular ao discurso verbal, mas alternativo ou de valor diferente: Cavallo refere-se ao discurso visual do livro antigo nos seguintes termos:

O discurso visual ou texto icônico toca a memória e orienta a leitura, interpreta o conteúdo do texto e produz comentários, enfatiza aquilo que o texto limita-se a sugerir, resume compondo em um único contexto mais episódios, reverbera uma tradição oral interferindo com o discurso escrito, põe-se como revelação de um sentido de uma alegoria colocada, desloca ou manipula o significado do texto em outro na sua forma originária ou submete a adaptações e reformulações (Cavallo, Op. Cit., p. 14).

Os livros ilustrados, ao documentar fisicamente aspectos da imagem literária, revelam na maneira mais exemplar seu funcionamento como comunicação autônoma em relação à escrita à sua volta. A relação que se estabelece no medievo vai ser decantada no Renascimento e lapidada nos séculos seguintes com as mudanças trazidas pela gravura. Mesmo depois da impressão com tipos móveis, a imagem e o texto impressos não representaram uma ruptura com o sistema estabelecido. Muitos manuscritos ainda continuaram sendo copiados artesanalmente sobre pergaminhos sob pretexto de produzir material durável, e até os livros impressos ainda foram ilustrados por algum tempo dentro da tradição dos grandes mestres da iluminura.

Por uma questão etimológica, a palavra ilustração dá conta de uma vasta gama de imagens, incluindo as iluminuras. No entanto, ao nos referimos a esse momento de transição, podemos distinguir as iluminuras de caráter tradicional, pictórico e elitizado, de um lado, e as ilustrações, como gravuras reproduzíveis, lineares e populares, de outro. Sinais da tradição pictórica ocidental permaneceram no hábito de colorir xilogravuras artesanalmente, fazendo parte até hoje de um processo vivo em contínua transformação.

3.1.2

A ilustração impressa

Recursos técnicos e história da ilustração são assuntos tão interligados quanto o campo da ilustração e da impressão de livros, desde o início da xilogravura até hoje, como partes indissociáveis do mesmo processo. Para entendermos esse processo de relativa concomitância entre os textos impressos e a ilustração impressa, temos que levar em conta o papel da imagem gráfica na popularização de conteúdos sagrados por meio de livros ágrafos e semiágrafos e a anterioridade dessa produção no século XV.

A técnica de impressão com tipos móveis se desenvolveu graças ao círculo da ourivesaria que, com o domínio da fundição, pôde produzir os tipos móveis, feitos com liga metálica apropriada; a produção de tintas de consistência adequada ao desenvolvimento da xilogravura; e à chegada do papel de fabricação italiana, que desde a metade do século XIV já era conhecido e utilizado na Europa Ocidental e, “no final desse século, tinha se tornado mercadoria corrente” (Febvre & Martin, Op. Cit., p. 68).

As primeiras xilogravuras eram simples estampas sem texto, mas logo surgiu a necessidade de inserir pequenas legendas nos espaços que separavam as figuras, que então passaram a ser entalhadas juntamente às imagens. Com o tempo essas folhas tornaram-se libretos de gravuras encadernados em pequeno formato, chamados *block books*. Alguns desses livros eram dobrados, cortados e encadernados com costura e capa revestida em couro, enquanto outros, devido à sua curta extensão, se mantiveram como folhetos ou eram dobrados de forma sanfonada, como um livro *leporello*. O historiador John Harthan considera esses livros como ancestrais do *picture book*, por privilegiarem largamente o conteúdo imagético em relação ao textual (Harthan, 1981).

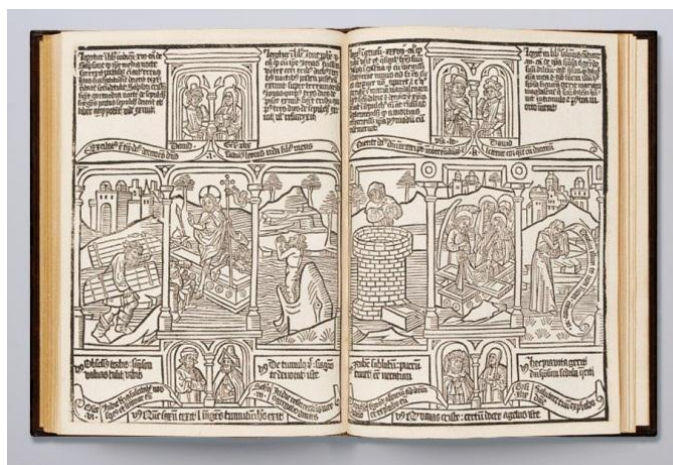


Figura 5 - Trecho interno de exemplar da *Biblia Pauperum*. Autor desconhecido do século XV. Fonte: Victoria & Albert Museum. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O130415/biblia-pauperum-print-unknown/> Acesso em 15 out. 2017.

Um dos livros mais populares desse período é a *Biblia Pauperum* (Figura 5). Os *block books* traziam assuntos religiosos e eram usados pelos clérigos para educar os leigos e, assim como os atuais *picture books*, eram mais para serem vistos do que lidos. No exemplo podemos ver a compartimentação da página em três espaços horizontais e verticais, resultando em um tipo de modulação repetida nas duas páginas. Essa divisão assimila a representação arquitetônica das cenas e repete os espaços reservados aos textos.

No compartimento horizontal central, uma cena da Ressurreição de Cristo é ladeada por cenas do Antigo Testamento: Sansão levando os portões de Gaza, à esquerda, e Jonas e a

baleia, à direita. Nos centros dos registros superior e inferior, quatro profetas sentam-se sob arcos arquitetônicos. Os “pergaminhos de fala” contêm citações dos referidos profetas. No compartimento horizontal superior, os dois profetas têm, de cada lado, explicações sobre a conexão entre cada uma das imagens externas e a imagem central. No compartimento horizontal inferior, ao lado dos profetas, os títulos para as três imagens principais. Todos os textos estão em latim.

O método de configuração das matrizes era extremamente trabalhoso. Cada página era entalhada em um único bloco de madeira e cada letra de uma linha de texto era esculpida retirando o fundo ao redor. Especialistas apontam que a popularidade dos *block books* pode ser percebida a partir da presença de suas imagens adotadas como referência iconográfica por outros artistas da época, como citado por Lucien Febvre:

As tapeçarias de Chaise-Dieu, as da Catedral de Reims são inspiradas nessas obras; da mesma forma, uma tapeçaria da Catedral de Sens, uma outra de Chalon-sur-Saône. Os dois grandes vitrais de Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte são também copiados da *Bíblia dos pobres* e do *Speculum*. Da mesma forma, certas esculturas, no portal central de Saint-Maurice de Vienne no Delfinado ou no grande portal da Catedral de Troyes (Febvre & Martin, Op. Cit., p. 147).

Essa qualidade estética difundiu-se pela Europa pelo caráter popular e reproduzível em sintonia com a impressão com tipos móveis. Com o surgimento do livro impresso, a xilogravura logo foi assimilada, fazendo nesse momento um papel predominantemente funcional. Segundo Febvre, “inserir uma madeira gravada junto aos caracteres tipográficos, imprimir ao mesmo tempo tanto o texto quanto a ilustração não representava um obstáculo técnico”, ao contrário, essa foi uma solução adotada por muito tempo para a inserção de imagens em textos impressos.

Os primeiros impressores imprimiam textos que já eram assuntos favoritos dos leitores medievais, disponibilizando-os a um público muito maior do que até então e buscando a maior semelhança possível aos livros feitos a mão. O texto era impresso em duas colunas, como nos manuscritos, onde era muito importante a economia no uso do pergaminho. O espaço das capitulares era deixado em branco para ser preenchido e colorido a mão; e as primeiras ilustrações xilográficas eram impressas em contorno, pois elas deveriam ser coloridas a mão e transformadas em miniaturas.

Assim, por volta de 1461, Albrecht Pfister, um impressor da cidade de Bamberg, teve a ideia de ilustrar dessa maneira vários livrinhos, entre os quais uma pequena coletânea de fábulas populares, *Der Edelstein* [A joia], de Ulrich Boner. Essa obra é reconhecida por sua influência na formação do gênero Livro infantil, trazendo uma centena de fábulas escritas em rimas, incluindo prólogo e epílogo e sob o significativo título que sugere nas entrelinhas o valor educativo das fábulas. A obra é a primeira coletânea de fábulas impressas na qual o

autor não se preocupa com a promulgação de uma moral seca e imposta, mas com a mediação pragmática de exemplos da vida e o uso de ilustrações (Figura 6).

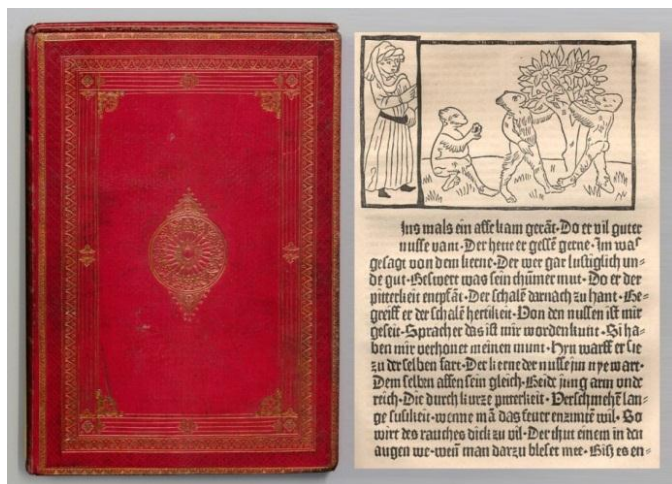


Figura 6 - Capa e página interna do livro *Der Edelstein*. Bamberg: Albrecht Pfister, 1491. (Fac-símile de 1840). Fonte: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/> Acesso em 15 out. 2017.

A encadernação com baixos relevos em couro e decoração em ouro, típica do sul da Alemanha, é descrita por John Harthan por duas técnicas utilizadas na época: uma produzida por incisões lineares, marcadas e aprofundadas e depois cortadas com pontas de osso ou madeira, conhecidas como “couro cinzelado”; e a impressão a frio com pequenas matrizes de metal sobre o couro amortecido. O propósito decorativo, no qual ambas as técnicas eram executadas às “cegas”, seguia dois leiautes básicos derivados da encadernação copta, uma baseada numa divisão diagonal do espaço construído e outra com painéis retangulares, como em *Der Edelstein*.

Na terceira parte da Idade Média, o estilo de encadernação Nuremberg ou Koberger ficou conhecido pelos livros produzidos por Anton Koberger, padrinho de Albrecht Dürer, que era ourives, impressor, editor e vendedor de livros. Ele estabeleceu a primeira gráfica em Nuremberg e, como editor, “ilustrará com pranchas de Dürer as revelações de Sainte Brigitte (1500) e as obras de Hroswitha (1501)” (Febvre & Martin, Op. Cit., p. 144).

Os livros que tinham boas vendas eram as Bíblias, livros religiosos, devocionais, os clássicos, alguns ramos da literatura vernacular, como fábulas e romances de cavalaria. Nesse período, nenhum artista contribuiu tanto para a ilustração de livros impressos como Albrecht Dürer. Duas viagens à Itália inseriram Dürer na Arte renascentista e no aprendizado da doutrina humanista, transposta para sua cultura natal. Porém, tão vigorosa foi a tradição gótica ao norte dos Alpes que a breve Renascença germânica foi somente permeada de formas italianas (Harthan, Op. Cit., p. 85).

Dürer associa o conhecimento adquirido em estadas por Veneza, Bolonha e Florença à gravura usada como ilustração de livros científicos, religiosos e, sobretudo, da corte do Rei Maximiliano I. Entre as mais importantes obras do artista, destaca-se *O apocalipse*, série de quinze xilogravuras consideradas um dos mais famosos exemplos da ilustração de livros de todos os tempos. Seu caráter inovador consistia em subverter a ordem de importância das informações, “tendo o trabalho do artista passado a preponderar sobre o texto, impresso no verso das gravuras” (Terra, 2011, p. 32).



Figura 7 - Capa e página interna do livro *Das Irrig Schaf...* Strassburg: Johann Grüninger, 1511. Fonte: Bayerische Staatsbibliothek. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/> Acesso em: 15 out. 2017.

Das Irrig Schaf... (Figura 7) é um conjunto de sete contos de moral que foram adaptados por Johann Geiler von Kaysersberg a partir do original francês de Jean Gerson e publicados nas primeiras décadas da impressão europeia por Johann Grüninger. A obra contém uma das primeiras versões do conto *Cinderela*, com uma das primeiras ilustrações impressas da personagem. Dentre os livros que agradavam particularmente às crianças, talvez o mais popular fosse *Fábulas de Esopo* e acreditava-se que as fábulas mostravam os modos de educação que o povo deveria seguir, mediados pela ideia de que animais podiam se comportar como pessoas.

As fábulas e os contos maravilhosos, sobretudo os contos de fadas, são considerados as raízes da Literatura Infantil; no entanto, antes do século XVIII realmente não existia uma Literatura dedicada às crianças. Alguns jovens, geralmente de nobres e ricas famílias, tiveram sorte suficiente para ser autorizados a pegar e ler os livros das estantes de seus pais, enquanto outros, das mesmas camadas sociais, não tinham a mesma liberdade e tiveram essas histórias contadas por tutores e babás.

Dois aspectos tiveram forte influência no desenvolvimento da ilustração e da gravura antes ao século XIX e foram fundamentais para o surgimento futuro e consolidação do gênero

Livro infantil: a reforma protestante e os livros do Barroco e Rococó nos séculos seguintes. A Reforma Protestante aconteceu em meados do século XVI e viria a ser o fato causador do maior impacto sobre a leitura nos séculos seguintes. Os reformadores defendiam a ideia de que não deveria haver intermediação humana entre o homem e Deus e que cada pessoa deveria ter o direito – na verdade, a obrigação – de ler sozinha a Bíblia e viver de acordo com a palavra de Deus ali revelada. Esse fato ampliou largamente a produção e o acesso aos livros.

Diferentemente do sentido democratizante da Reforma Protestante, mas com efeito direto sobre a linguagem da ilustração, os livros de festa do Barroco francês do século XVII e a chamada “Era de ouro” da ilustração de livros do Rococó francês e holandês no século XVIII são lembrados como um período de grande desenvolvimento da linguagem gráfica. Nesse período os elementos das iluminuras foram reelaborados, refinados para a gravura, mostrando que as oposições históricas de determinados períodos podem confluir em uniões transformadoras.

Em oposição à artesanaria em madeira das matrizes xilográficas, as técnicas químicas da *água forte* foram inventadas na Idade Média por fabricantes de armaduras árabes que intencionavam decorar suas armas. Essas técnicas floresceram a partir do século XV no sul da Alemanha, onde foram impressas as primeiras *águas fortes* em papel, próximo à virada do século. Essa foi a técnica que, combinada às técnicas anteriores como a gravura a buril e a ponta seca, atingiram a plenitude durante o período barroco.

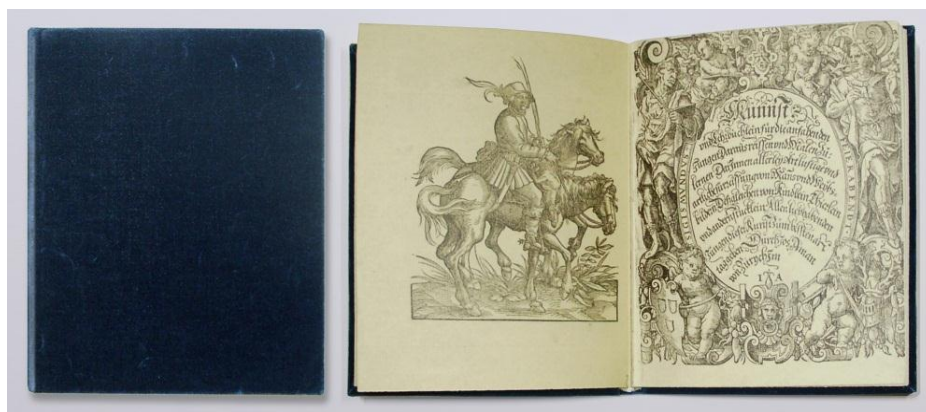


Figura 8 - Trecho interno do livro *Kunst-und-Lehrebüchlein...* Düsseldorf: Arnz, 1578 (*Fac-símile* de Stuttgart: Verlag Mueller und Schidler, 1971). Fonte: IJB.

A construção da linguagem visual nos livros ágrafos pode ser observada também pela produção de livros educativos dedicados à infância desde o século XV. Por exemplo, *Kunst und Lehrbüchlein...* [*Livro de arte e instrução...*] (Figura 8), um livro para pintar, é considerado o primeiro livro ágrafo para crianças. O *fac-símile* impresso a partir das matrizes e processo original traz formato vertical, 14,0 X 17,0 cm, capa dura, lisa, revestida com tecido e

encadernação costurada. O miolo traz 78 folhas de papel vergê com impressão xilográfica trazendo: frontispício ilustrado, texto introdutório com tipologia gótica, capitular e uma série de imagens representando cenas. O livro vem acompanhado por publicação explicativa atual, do mesmo tamanho, ambas encaixadas em berço de papelão revestido.

O conteúdo descreve o imaginário social em pequenas cenas para pintar, sem relação temática entre elas, que parecem se referir a diferentes assuntos, apesar de terem unidade gráfica pela espessura e modo do traçado, enquadramento e padrão de impressão. A obra foi considerada pelo historiador Peter Haining (1979) como uma coletânea de ilustrações em xilogravura sobre a vida contemporânea, fábulas e contos folclóricos reunidas de várias fontes pelo editor Sigmund Feyerabend (1528-1590).

No entanto, em *The History of Children's Book Illustration* (1988), de Joyce Irene Walley e Tessa Rose Cester, esse livro é citado como obra do ilustrador e reconhecido como o primeiro livro de imagem para crianças. As autoras afirmam que, ainda no século XV, o pintor e gravador Jost Amman produziu um dos primeiros livros ilustrados para jovens, intitulado *Livro de arte e instrução para jovens a partir do qual eles podem aprender e pintar figuras artísticas divertidas de diversos tipos como: imagens masculinas e femininas, crianças, pequenos animais e outros pequenos objetos*, afirmando que o livro não tem texto.

Os livros para pintar e os imaginários são os tipos mais frequentes na produção de livros ágrafos até o final do século XIX. No entanto, o primeiro parece ser cronologicamente anterior ao segundo e, de fato, há uma razão lógica para o estabelecimento desse tipo de livro logo no início da produção de livros em série. Os primeiros livros impressos eram ilustrados por xilografia, buscando produzir imagens lineares que pudessem ser coloridas a mão posteriormente e, assim, assemelhando-se às iluminuras coloridas, origem da ilustração de livros. Então, é possível imaginar que esse procedimento funcional tenha se popularizado à medida que os libretos e folhetos populares chegavam aos diversos setores da sociedade medieval, inclusive as crianças.

Um dos trabalhos mais importantes na formação do gênero Livro infantil foi *Orbis sensualium pictus* [*O mundo ilustrado*], de Johannes Amos Comenius (Figura 9). O autor é considerado “o pai da educação moderna” e pioneiro na defesa da universalidade da educação, a partir de sua importante obra *Didactica magna*. Em *Orbis Sensualium Pictus*, Comenius estava interessado em utilizar a ilustração como ferramenta capaz de auxiliar a memória da criança, tornando-se o primeiro livro produzido expressamente para crianças, salvo alfabetos e catecismos. Há consenso a respeito do grande efeito sobre as publicações

subsequentes e de que foi precursor da moderna enciclopédia, inaugurando uma relação direta entre informação verbal e visual.

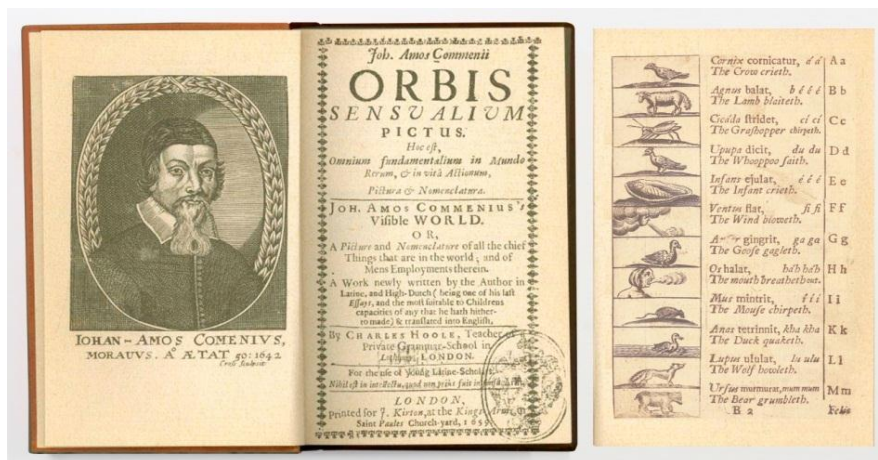


Figura 9 - Frontispício, folha de rosto e página interna do livro *Orbis sensualium pictus*. Strassburg: Johann Amos Comenius Grüninger, 1651. Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Orbis_sensualium_pictus. Acesso em 15 out. 2017.

Os livros de educação, na Idade Média, dividiam-se em duas categorias: os “livros didáticos”, em sua maioria escritos em latim; e aqueles voltados à educação para a vida em sociedade. As crianças provenientes das classes menos favorecidas não tinham acesso a nenhuma delas. Para o jovem nobre, a direção principal da educação era ensiná-lo a como se comportar em sociedade. Para ele eram escritos os livros de etiqueta e comportamento, que eram provavelmente uma extensão de seus “livros didáticos”.

Mais que a ilustração, a gravura artística em metal do século XVII foi marcada pela maestria de Rembrandt van Rijn. A obra produzida entre 1625 e 1661 foi iniciada com base em duas ilustrações retratando cenas do Novo Testamento. Apesar de Rembrandt ser associado ao Barroco, sua gravura escapa às denominações de estilo. Tendo em conta a extensão, o experimentalismo e o estudo de mestres antecessores como Lucas Van Leiden, Albrecht Dürer e Annibale Carracci, sua obra gráfica ocupa lugar único na história da arte e, segundo as especialistas Eva Ornstein-Van Slooten e Marijke Holtrop, “em muitos aspectos elas são incomparáveis. Ao mesmo tempo elas não estão divorciadas da tradição. Ao contrário, Rembrandt era profundo conhecedor da obra de seus predecessores e contemporâneos” (Slotten & Holtrop, 2011, p. 10. Tradução nossa).

No século seguinte, a grandiosidade do Barroco deu lugar à luminosidade do Rococó, a era do frontispício deu lugar à era da vinheta. A luminosidade, a alegria, a diversão eram expressas nos harmoniosos elementos decorativos. Ilustrações de páginas inteiras, vinhetas, aberturas e encerramentos de capítulos tinham igual importância. A ilustração rococó privilegia a linha, mas frequentemente produz o cinza tonal ou o efeito *grisaille*, que acende

as ilustrações, combinado ao branco do papel e à delicadeza do traço. O Rococó surge na França, na Versalhes do rei Luís XV, e o melhor desse período são os livros de festa da corte e publicações de luxo destinadas às elites aristocráticas e burguesas. Assim como as pérolas da arquitetura e do mobiliário desse período, o interesse principal do livro ilustrado do Rococó foi trazer prazer ao leitor.

Artistas de outras partes da Europa, como William Hogarth e William Blake, também contribuíram com inovações na gravura ligada à ilustração. A obra de Hogarth é marcada pelo estilo satírico e burlesco, voltado à crítica social e política, fundamental na história da formação da linguagem gráfica das histórias em quadrinhos. William Blake ilustrou livros com os próprios poemas *Songs of Innocence* (1789) e *Songs of Experience* (1794) e ainda *Night Thoughts* (1797), de Edward Young. Com essa série de livros ilustrados, Blake se mostrou um tipo de artista multidisciplinar: poeta, pintor, gravador, impressor e editor.

Sua obra foi produzida com uma técnica própria de gravura organizando, na mesma placa de cobre, a relação entre textos e imagens e trabalhando com ácido na primeira etapa do trabalho. Então, uma vez impressas, as folhas eram colorizadas artesanalmente com a aquarela, cópia a cópia, remontando à longa tradição das iluminuras, distinguindo-se dessa tradição apenas por uma pequena unidade de produção autônoma. Blake é considerado um dos primeiros a produzir livros inteiramente à margem do sistema numa época em que a impressão era limitada e regulamentada pelo chamado privilégio da edição⁹.

Há nessa artesanania uma reincidência da polarização na qual colocamos a imagem pictórica das iluminuras medievais, produzidas para acesso restrito do clero e de uma pequena camada burguesa, em oposição formal e ideológica às imagens impressas, como os *block books*, livros ágrafos e semiágrafos que tinham o papel de difundir a ideologia e a vida das personagens cristãs ao leitor iletrado e semiletrado. Essas duas formas de produção da imagem são aqui vistas como base para duas principais linhas da ilustração de livros para crianças e jovens.

3.2

O livro ágrafo para crianças e jovens

O desenvolvimento da linguagem visual em livros ágrafos, seja na forma de livros de artista, seja de forma de livros de imagem, teve no século XIX uma importante contribuição de livros direcionados ao público infantil, que exploravam qualidades estéticas das ilustrações

⁹ Na Europa da Idade Média e da Era Moderna, os privilégios eram leis particulares (*leges privatae*) de que o clero e da nobreza dispunham, assim como províncias, cidades e corporações, como garantias contra o abuso de autoridade real ou senhorial.

e o modo interativo de fruição em relação ao artefato. Assim como os livros para pintar e os imaginários, os livros para serem “espiados” por um recorte circular na capa, chamados *peep-show*, os livros de dobraduras tridimensionais, chamados *pop-up*, os *flip books* e os livros sanfona, chamados *leporello*, nasceram como mercadoria corrente nesse período.

Essa variedade de tipos e qualidade de imagens está representada no acervo histórico da IJB, no qual encontramos a maior parte dos livros a seguir, algumas das mais significativas obras que constituem o gênero livro infantil no século XIX. Esta parte do trabalho é estruturada por esse grupo de obras e busca demonstrar a presença do livro de imagem, sua transformação, consolidação de sua forma e seu papel social relacionado à Literatura e à Educação em um momento profundas transformações.

A coletânea *Contos dos Irmãos Grimm*, publicada em 1812, teve sucessivas reedições nos anos subsequentes, todas amplamente ilustradas. Em 1825, os irmãos publicaram o seu *Kleine Ausgabe* [pequena edição], uma seleção de cinquenta contos produzida especialmente para o público infantil. Essa obra é considerada o mais importante marco para o processo de formação de uma literatura especificamente dedicada às crianças, tornando-se, junto às fábulas, a base para o que viria a ser chamado Literatura Infantil.

A primeira publicação brasileira teve tradução de Monteiro Lobato (São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d), com segunda edição na mesma editora, em 1938. No entanto, segundo o diretor do Brothers Grimm Museum, de Kassel, as primeiras traduções para o nosso idioma foram publicadas em Lisboa, em 1837, na revista *Biblioteca Familiar e Recreativa*, com ilustrações locais, e, “sobretudo a partir dos anos 70, os seus estudos e recolhas de literatura popular tiveram importantes repercussões no âmbito da Filologia e da literatura para crianças em Portugal” (Lauer, 2012, p. 7).

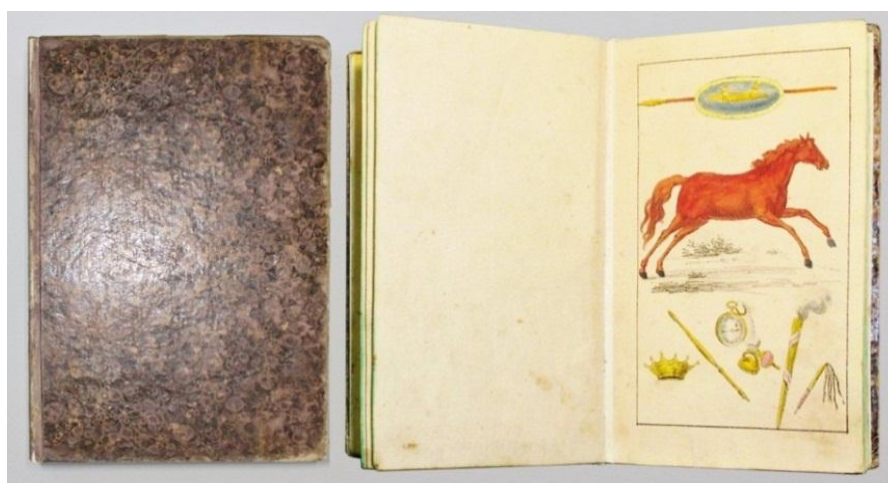


Figura 10 - Capa e trecho interno do livro *Allerlei in Bildern* (Livro para pintar). Düsseldorf: Arnz, 1823. Fonte: IJB.

Um objeto de comparação entre o momento de emergência da Literatura para crianças e os livros ágrafos do início no século XIX é o livro para pintar *Allerlei in Bildern* (Figura 10). A obra tem formato vertical, 12,0 X 19,0 cm, capa dura com encadernação costurada, revestida em couro. O miolo é impresso em litogravura, preto e branco, trazendo frontispício com caligrafia gestual identificando título, destinação, preço, tipo de impressão, data e editor. O conteúdo exclusivamente imagético está distribuído aleatoriamente pelas 38 folhas, dentro de uma moldura linear fina, constante em todas as páginas ímpares, sem representar nenhuma cena. O título [*Imagens de todas as coisas*] denota a função de identificar objetos do mundo e, nesse sentido, além de ser um livro para pintar a obra tem também um aspecto de imagiário¹⁰.

O aumento numérico e qualitativo nas produções com o desenvolvimento da cromolitografia e da produção da indústria gráfica na Europa foi plenamente ao encontro dessa nova vertente, desenvolvida ao longo do século XIX. Assim como a invenção da impressão com tipos móveis de Gutenberg, em 1455, resultou do aprimoramento da qualidade de papéis e tintas naquela região, esse gradativo surgimento de uma literatura dedicada à infância foi em parte impulsionada pela disponibilidade de tecnologias de impressão e qualidade artística aplicada aos livros.

No entanto, o principal fator de transformação desse período foram as mudanças na percepção a respeito da subjetividade infantil e da infância e, conseqüentemente, na representação gráfica da criança. Nos primeiros livros infantis, era comum mostrar crianças como pequenos adultos no vestir e no comportamento. No fim do século XIX, elas já começam a ser representadas com roupas diferentes das dos adultos e exibindo formas diferentes de comportamento. No livro *Das Landleben* (Figura 11), essa caracterização do “pequeno adulto” está ainda bastante presente, inclusive na forma de brincar com instrumentos de trabalho adulto em uma escala miniaturizada, deixando claro que a percepção e valorização da infância e da subjetividade infantil foi um longo e lento processo¹¹.

¹⁰ O uso do termo *imagiário* segue aqui a nomenclatura de Sagae (2008), diferente do termo utilizado em Linden (2011) “livros imaginativos”, a partir do termo francês: *imagier*.

¹¹ Um texto de apresentação do Hans Christian Andersen Museum atribui à publicação das teorias de Darwin a aceitação dos contos de fadas como literatura dedicada às crianças, por desfazer crenças religiosas sobre a criação dos seres vivos arraigadas desde a Idade Média. Ver também *História social da infância e da família*, de Philippe Ariès. Rio de Janeiro: LCT, 1978.



Figura 11 - Capa e página interna do livro *Das Landleben*, de Carl Offerdinger (imagiário). Stuttgart: Scheitlin, 1855. Fonte: IJB.

A obra tem formato horizontal, 36,0 X 28,0 cm, encadernação costurada e capa flexível em cartão fosco, com moldura gráfica retangular, impressa em preto e branco, com detalhes semelhantes aos medalhões gravados em relevo nas capas revestidas em couro do medievo. Dentro da moldura, informações escritas: título, cidade, editor e autor. Miolo com frontispício tipográfico com as mesmas informações escritas da capa; composto de doze folhas impressas somente de um lado, com ilustrações coloridas em cromolitografia. As imagens descrevem a vida no campo com detalhes e boa unidade gráfica¹².

Esse tipo de livro é chamado de imagiário por ter caráter descritivo, se comparado aos livros para pintar, também frequentes nesse período e de caráter mais interativo, por convidar o leitor a uma ação. Diferentemente da maior parte dos livros de imagem do acervo histórico IJB, o nome do ilustrador aparece na folha de rosto. Outro detalhe relevante é o tipo de capa sem representação direta do tipo de conteúdo, como uma cena ou a figura de uma criança, denotando que até o meio do século XIX o mercado de livros infantis ainda não possuía identidade própria.

Em contraste com as décadas anteriores, em meados do século XIX o número de livros lançados atingiu grande diversidade de temas e formas, alguns dos quais são ainda hoje publicados. O culto à infância começou a se fazer visível em publicações que expandiam os livros dirigidos às crianças e jovens, como o *non-sense* britânico, que mudou essa literatura, levando-a para além das fábulas e contos de fadas. Nesse momento, ainda prevalecia a escolha e decisão dos adultos sobre os livros lidos pelas crianças; podemos considerar que essa influência já caracterizava o que especialistas norte-americanos vão chamar de “*dual address*” [duplo destinatário] (Linden, 2011, p. 29).

¹² A unidade gráfica aqui diz respeito à constância e padrão na representação das cenas, com semelhança entre linhas, cores e formas das figuras e elementos representados nas imagens, criando conexão entre as páginas.

Foi nesse período que se viu o crescimento do jornalismo popular favorecendo o aparecimento de novos talentos na ilustração. O jornal inglês *Punch* foi fundado em 1841 e o *The illustrated London News* em 1842; ambos existem até hoje. Esses jornais e seus contemporâneos dependiam muito da ilustração, e foi dessa demanda que surgiu o ilustrador em tempo integral; alguns entre eles tornaram-se nomes universais, como John Tenniel, que ficou famoso devido às suas gravuras para os livros de *Alice*, de Lewis Carroll. Começou nesse momento a se formar uma geração feita de artistas do livro por excelência¹³.



Figura 12 - Capa e trecho interno do livro *Kinderglück* (imagiário). Duisburg: Steinkamp, 1890. Fonte: IJB.

A diversidade de temas da literatura infantil e juvenil na segunda metade do século XIX e a consolidação de uma classe média estável, também resultante da Revolução Industrial, propiciavam grande diversidade de publicações direcionadas à infância, incluindo *picture books* de todo tipo, alicerçadas na evolução dos processos de captura e reprodução da imagem. No entanto, é notório pela coleção IJB que as transformações na forma dos livros não ocorreram de modo coeso e sincronizado em toda a produção de cada época.

O livro *Kinderglück* (Figura 12) tem formato vertical, 26,5 X 20,0 cm, encadernação costurada, capa dura ilustrada em cores e título tipográfico. O miolo é composto de oito folhas com litografias coloridas impressas em papel grosso, texturizado, tipo fabriano. O livro descreve cenas, objetos da vida urbana e campestre da época. Tem boa qualidade material e unidade gráfica, mas ignora avanços técnicos de publicações anteriores, como a impressão na frente e no verso das folhas. A capa traz uma ilustração impressa semelhante às do miolo, moldura e título em tipografia gótica, ambos na cor vermelha, conseguindo um apelo visual muito maior, se comparado ao exemplo anterior, o livro *Das Landleben*, de Carl Offerdinger (Figura 11).

¹³ Segundo Álvaro Cotrim (1985), o primeiro jornal de humor foi *La Caricature* (Paris, 1830); outro marco relevante foi o *Giornale per i bambini* (Roma, 1881), onde foi publicada *La storia di um burattino*, que se tornaria depois *As aventuras de Pinóquio*.



Figura 13 - Capa e trecho interno do livro *Allerlei*.(imagiário). Mainz: Scholz, 1880. Fonte: IJB.

O terceiro imagiário que escolhemos para exemplificar essa tipologia é o livro *Allerlei* [*Todas as coisas*] (Figura 13). A obra tem formato vertical, 20,0 X 30,0 cm, encadernação costurada, capa dura ilustrada em cores, trazendo informações como: título, editor, cidade e título em alemão e subtítulo em francês *Un peu de tout* [*Um pouco de tudo*]. Miolo composto de doze folhas, cada uma com nove cenas da vida urbana e campestre da época, divididas por assuntos ou afinidades como: animais da floresta, da fazenda, brincadeiras e vida social. O trabalho tem boa unidade gráfica e acabamento. Uma especificidade da capa é a semelhança com a estrutura dos antigos *Schulwandbild* [quadro mural escolar] (Figura 14).

Esses murais eram imagens de grande formato, impressas em cromolitografia, que eram penduradas na sala de aula para fins de ensino, destinando-se a transmitir conteúdos de várias áreas por meio de imagens ilustrativas, visíveis para toda a classe. Essa mídia ancestral aos projetores de *slides* e dos atuais quadros multimídia foi amplamente utilizada em aulas de linguagem, música e arte, ciências naturais e primeiras noções de economia e tecnologia, mas foram as versões utilizadas para contar histórias, como as fábulas de Esopo e os contos dos Irmãos Grimm, que marcaram o gênero. Os quadros trazem estrutura em grade, subdividindo o espaço e distribuindo os trechos da história em representações visuais organizadas da esquerda para direita e de cima para baixo, de forma semelhante às histórias em quadrinhos.

Essa analogia aos quadrinhos pode ser feita, do mesmo modo, no sentido inverso, se observarmos os primeiros *block books*, especialmente a *Bíblia Pauperum* (Figura 5). Então, podemos atribuir um tipo de ancestralidade a essa forma de narrativa por imagens que, com a mudança da escala, pode ser utilizada de forma coletiva nesse período. O momento áureo desses murais variou desde o último terço do século XIX até a metade do século XX, quando as imagens impressas eram um tipo de instrumental padrão em escolas e usadas de diferentes formas, especialmente nas escolas primárias.



Figura 14 - *O lobo e as sete cabras*, de K. Wagner (*Schulwandbild*). Dresden: Meinholds, 1905. Fonte: Dortmund, Westfälisches Schulmuseum. Disponível em: <https://www.akg-images.de/> Acesso em: 15 out. 2017.

Assim como o livro de imagem, esses murais buscavam conciliar prazer e instrução fazendo a mediação entre o aluno e o conhecimento na sala de aula, despertando seu interesse pelo uso de imagens e aproximando-os dos conteúdos. Essas mídias visuais são um testemunho de um momento de democratização do ensino que, praticado de forma coletiva, utilizava tecnologias de impressão que foram desenvolvidas e aplicadas inicialmente na produção de livros ilustrados. Então, desde a Reforma Protestante, o que podemos eleger como maior avanço na leitura no continente europeu do século XIX foi a passagem de uma educação religiosa e elitizada para uma educação social, a partir das últimas décadas do século.

Ainda na linha dos imaginários pré-narrativos, outro livro traz essa mesma estrutura, dessa vez no miolo. O livro *Aus der grossen Stadt*, de Wilhelm Stumpf (Figura 15), tem formato quadrado, 29,0 X 21,0 cm, encadernação grampeada, tipo brochura, capa flexível em papel de cor de rosa escuro e fosco, com vinheta na cor verde. O miolo traz quinze ilustrações de página, sem numeração, impressas em litografia colorida sobre papel liso, tipo *couché*, mantendo margens largas que interagem com os espaços entre as imagens das páginas e trechos de cada imagem, que é sempre dividida em três partes trazendo molduras pretas. Apesar da capa discreta e sem informações sobre a obra, as imagens do miolo têm notável qualidade cromática, com áreas de contraste que demonstram sensibilidade e conhecimento na composição e trato com as cores. As informações da obra vêm na folha de rosto, no início do livro.



Figura 15 - *Aus der grossen Stadt. Ein Bilderbuch für kleine Schulkinder*, de Wilhelm Stumpf (imagiário). Leipzig: Klinkhardt, 1908. Fonte IJB.

Este livro do início do século passado traz algumas características interessantes, a começar pelo tema que, diferentemente da maioria dos outros imagiários, apresenta cenas urbanas, como traz o título da obra: *Aus der grossen Stadt* [Da cidade grande] e não cenas campestres ou brinquedos. As imagens de cores intensas trazem molduras que também lembram a estrutura dos citados *Schulwandbild*, semelhança esta que é reforçada pelo subtítulo do livro [*Um livro de imagem para pequenos alunos*].

Outro aspecto democratizante que pode ser relacionado a outro tipo de livro, radicalmente distinto dos livros de luxo da Era de Ouro, e relacionado com o início do livro ilustrado no Brasil são os *chapbooks*. Esses livros, quase tão antigos quanto a impressão com tipos móveis, popularizaram-se mais durante o século XIX, sobretudo em países de cultura anglo-saxônica. Eram trabalhos de literatura popular, dirigidos tanto às crianças quanto aos semiletrados ou leitores mais simplórios.

Os *chapbooks* eram impressos somente de um lado das folhas, que eram então vincadas e agrupadas na forma de livretos de 20 ou 24 páginas com 15,0 X 10,0 cm, ilustrados, em sua maior parte, com uma ou mais xilogravuras em preto e branco. Essa linha de literatura popular e infantil de baixo custo teve editores e ilustradores memoráveis, como John Marshall, um editor pioneiro na publicação de livros ilustrados com gravuras em metal coloridas a mão (Figura 16). Ele é lembrado pela edição de contos de fadas como: *Cinderela*, *O gato de botas* e *Aladdin* e pela série de versos de humor ilustrados por Robert Cruikshank, considerado o primeiro ilustrador dos *Contos de Grimm*, em 1827.

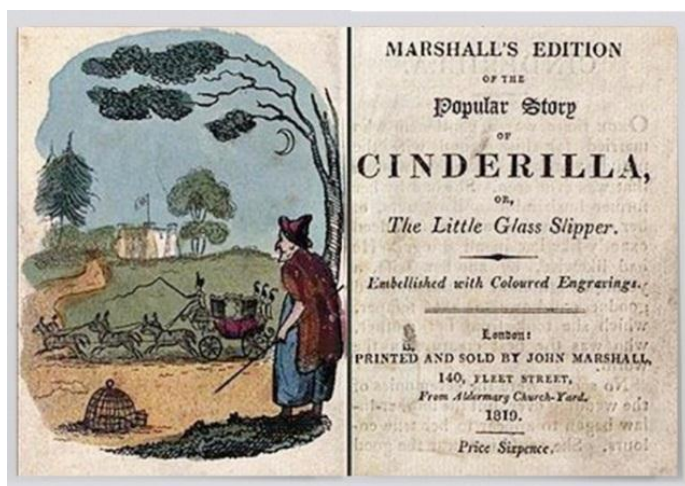


Figura 16 - Página de título e frontispício de *Cinderella* (*chapbook*). Londres: John Marshall, 1819. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Marshall_\(publisher\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Marshall_(publisher)) Acesso em: 15 out. 2017.

Essa simplicidade de conteúdos e o baixo custo são características que aproximam os *chapbooks* dos folhetos de cordel, originários do nordeste do Brasil. Certamente essas publicações, cada uma a seu modo e em seu tempo, colaboraram na manutenção da tradição dos contos e rimas populares. Podemos considerar a diversidade de temas, o vigor das ilustrações e a facilidade de acesso devido ao preço baixo como principais fatores que concederam ao *chapbook* e à Literatura de Cordel importância na história dos livros ilustrados.

Em um momento em que os mesmos editores publicavam livros para público adulto e infantil, as técnicas de impressão colorida precisaram de tempo para ser assimiladas. A cromoxilografia foi um processo de impressão a cores derivado da xilografia monocromática e, do mesmo modo, produzida a partir de matrizes de madeira. Essa técnica tornou-se popular desde meados do século XIX até o início do século XX e foi comumente usada para produzir ilustrações em livros infantis. A técnica foi aperfeiçoada por gravadores e impressores ingleses vitorianos, como Edmund Evans. Essa tradição perdurou por muito tempo como distinção de caráter artístico em relação às cromolitografias alemãs, que, no primeiro momento, segundo Alan Powers, “tinham qualidade artística duvidosa” (Powers, 2008, p. 22).

Ainda assim, a impressão por cromolitografia logo se tornou popular e a maioria dos trabalhos desse período foram impressos com essa técnica. A maestria na impressão por litografia colorida veio a campo somente quarenta anos após sua invenção, tornando-se um dos principais fatores para a melhoria da qualidade dos livros ilustrados na Europa. Essa melhoria é evidenciada pela grande variedade de livros de imagem, como alfabetos, imagiários, livros para pintar, *pop-ups* e raridades como os *peep-show books*.



Figura 17 - *Nimm mich mit!*, de Lothar Meggendorfer (imagiário). München: Braun & Schneider, 1910. Fonte: IJB.

O tamanho e o formato do objeto podem ser aspectos de forte impacto em uma obra que tem a simples proposta de descrever o mundo para as crianças. Este pequeno livro de Lothar Meggendorfer é um exemplo dessa potência da forma em um livro. *Nimm mich mit!* (Figura 17) tem formato horizontal, 0,8 X 24,0 cm, com encadernação costurada, capa dura revestida com tecido vermelho, com título, subtítulo, autor, vinheta e arabescos, tudo impresso em baixo relevo dourado. As segunda e terceira capas têm guardas de fundo branco com padronagem também em dourado. O miolo traz 240 páginas com ilustrações, como um catálogo abrangente, em que a maior parte consiste em coisas próximas à criança, mas também grande variedade de animais em situações expressivas e engraçadas.

O livro foi projetado para que o filho, ainda não leitor, pudesse conhecer os objetos ao comparar as imagens impressas e os objetos reais. O autor explica na introdução que muitos dos animais apresentados, como o gafanhoto, poderiam ser encontrados no quintal de casa, enquanto outros, como o elefante, precisariam de um deslocamento maior, mas o livro poderia suprir o conhecimento de animais mais distantes, como a baleia.

Meggendorfer é reconhecidamente um dos precursores da engenharia de papel, técnica pela qual se pensa e produz o livro do tipo *pop-up*, que se tornou mais popular em meados do século XX. Entre 1979 e 1982, o nome desse ilustrador pioneiro voltou a circular no mercado editorial estadunidense e cinco dos seus livros móveis foram reeditados, culminando, em 1985, em uma espécie de antologia de suas mais elaboradas e bem humoradas ilustrações de *puxar-guia*, intitulada *The genius of Lothar Meggendorfer* (Nova Iorque: Random House, 1985). Sua obra é particularmente impressionante, considerando o uso de ilustrações móveis feitas há mais de um século.



Figura 18 - Capa e vista interna do livro *The Thames Tunnel* (peep-show book). Londres: S&J Fuller. 1850. Fonte: IJB.

Outro exemplo que é uma pequena joia é *The Thames Tunnel* (Figura 18), um *peep-show book* que traz título em inglês, alemão e francês; faca circular no centro; e impressão em cromolitografia. A obra vem alojada em uma caixa de cartão com imagem na cobertura superior mostrando o túnel e demais informações reproduzidas na capa. O formato é horizontal, 15,5 X 19,0 cm e, quando estendido, tem 35,0 cm de comprimento, composto por cinco painéis impressos e unidos pelos lados por um "fole" de papel. O livro tem caráter descritivo, mostrando as duas vias do túnel abaixo do solo e do Rio Tâmesa, com navios e pontes acima, visualizados através do círculo recortado da capa e pela sucessão de folhas internas.

Esses objetos, ancestrais do cinetoscópio de Thomas Edison, eram em geral construções engenhosamente elaboradas como uma mistura de artefato de voyeurismo e ilusão de ótica ingênua, dedicada a um público pouco instruído. O livro é descrito por Peter Haining, em sua obra *Movable Books*, da seguinte forma:

O *peep-show* foi uma modalidade que ganhou rápida popularidade nos primeiros tempos dos *toy-books*. Eles evoluíram a partir dos antigos *peep-shows* itinerantes que os apresentadores costumavam fazer pelo interior [da Europa] durante feiras e festividades anuais. Esses eram em geral aparatos um tanto elaborados que apresentavam cenas de histórias famosas, lendas ou eventos que eram atraentes às populações provincianas e rurais (Haining, 1979, p. 22. Tradução nossa).

Haining afirma que o editor S&J Fuller, em seu estúdio *Temple of Fancy*, foi um dos primeiros a pensar e realizar essa ideia em miniatura, obtendo impacto considerável no mercado, pois apresentava representações de espaço idênticas ao mundo real. O autor apresenta ainda uma versão trilingue de *D. Quixote*, morfologicamente semelhante ao exemplar citado aqui, publicada pelo editor no mesmo ano.

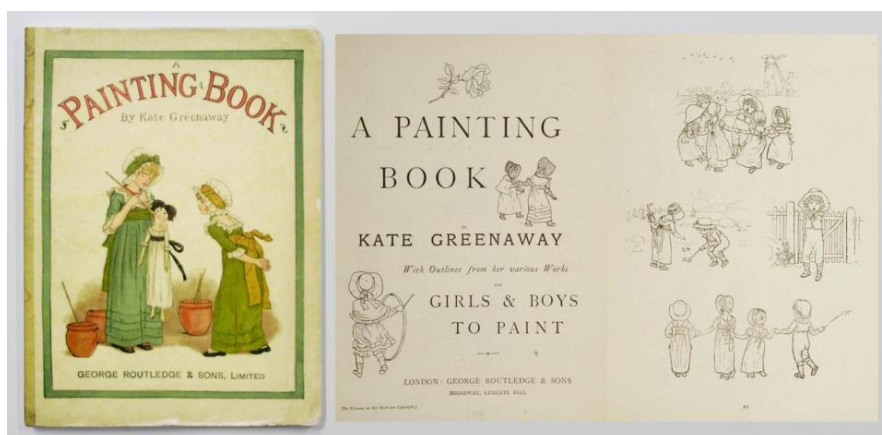


Figura 19 - Capa e páginas internas do livro para pintar *A painting book*, de Kate Greenway (livro para pintar). London: Routledge, 1884. Fonte: IJB.

Os livros para pintar ganharam a maturidade como categoria relativamente cedo. O livro *A painting book*, de Kate Greenway (Figura 19), tem formato vertical, 21,0 X 28,0 cm, encadernação costurada, capa dura, lisa e sobrecapa colorida, com fundo branco, moldura, ilustração e informações como título, autora e editor. O miolo traz oitenta páginas ilustradas e numeradas, com impressão dos dois lados do papel. O livro apresenta uma inovação importante para a época: o nome da autora das imagens, Kate Greenway, na capa, reconhecida ilustradora inglesa da chamada Era de Ouro da ilustração de livros infantis¹⁴.

Enquanto a Alemanha detinha a excelência na produção de papéis, tintas, máquinas e técnicos impressores que atuavam em todo o território europeu, a Inglaterra detinha a excelência artística de ilustradores como Walter Crane e Arthur Rackham, lembrados até hoje. A importância da evolução técnica combinada ao talento desses ilustradores e a visão mercadológica de editores como Edmund Evans é descrita por Powers, que nos dá um exemplo dessa combinação na produção dos chamados *livros presente* no final do século XIX, da seguinte forma:

Os ilustradores começaram a sair do anonimato da metade do século e, quando Evans “descobriu” Walter Crane [...], os livros brinquedo passaram a ser pensados como se fossem obras de arte. A cromolitografia combinou-se à impressão em blocos de madeira [xilografia], na década de 1880 [...]. As ilustrações de Arthur Rackham para o livro *Ingolds by Legends*, em 1898, assinalaram um momento significativo, quando a impressão em quadricromia, que permitia a reprodução fotográfica de um original colorido, foi apresentada como integrante de uma nova fórmula para obter “livros presente” – ou seja, itens de luxo (Powers, 2008, p. 13).

Podemos observar dois tipos de imagem gráfica nos livros infantis, representadas pelos dois maiores expoentes da época: Walter Crane e Arthur Rackham. Na medida em que toda a tradição da gravura ocidental intencionava a popularização da pintura, com as tecnologias de captação e reprodução, a ilustração pôde aproximar-se da plasticidade da pintura. Esse fenômeno é evidenciado em artistas como Rackham e Edmund Dulac, que trabalhavam em aquarela de modo que os efeitos da tinta como as manchas e o *dégradé* sobrepunham-se, predominando sobre o desenho inicial. Walter Crane, Randolph Caldecott, Kate Greenaway, diferentemente, baseavam suas obras na estrutura, evidenciando a linha inicial, numa clara herança da longa tradição da xilografia e da calcografia.

Essa distinção ganha pertinência dentro da História da Arte se a tomarmos à luz da oposição entre as Escolas de Florença e Veneza. A primeira tomava o desenho como fundamento principal para a estruturação harmoniosa da pintura, baseada nos avanços

¹⁴ Há dois períodos chamados de Era de ouro: o primeiro refere-se à ilustração do Rococó francês e holandês do século XVIII nos livros de festas da nobreza e burguesia, enquanto o segundo refere-se aos livros infantis do século XIX, com influência dos pré-rafaelitas e movimentos orientados para o design como o *Arts and Crafts*, Art Nouveau e Les Nabis.

científicos do Renascimento, e era representada por Rafael. Veneza, por sua vez, valorizava a cor como fundamento essencial da pintura e, portanto, superior a todos os outros. Era representada pela pintura suntuosa de Ticiano.

Jacqueline Lichtenstein afirma que a polarização entre Ticiano e Rafael no século XVI vai atravessar séculos, apenas mudando os protagonistas: no século XVII para Poussin e Rubens, no século XVIII Chardin e David, seguidos de Ingres e Delacroix no XIX, “até que pintores modernos como Degas e Cézanne obriguem a questionar o verdadeiro sentido dessa oposição plurissecular”. O acirramento da disputa não poderia chegar à gravura antes do advento da cor e, segundo Lichtenstein, curiosamente, os séculos XIX e XX “superam por completo esse estranho dualismo nascido de pressupostos por vezes implicitamente ideológicos” (Lichtenstein, 2006, p. 10).

No entanto, enquanto na pintura as diferenças estão na combinação das técnicas e materiais pelo próprio pintor, na gravura essa distinção é marcada pela relação dos ilustradores com as técnicas de reprodução. Isso porque os trabalhos gráficos são produzidos em duas etapas distintas e complementares: criação e impressão, a ponto de terem, via de regra, duas assinaturas em lados demarcados: no inferior esquerdo, o artista; e no inferior direito, o impressor.

Desde o início da ilustração essa polarização ganhou contornos ideológicos por representar diferentes identidades da imagem para públicos de caráter social e economicamente distintos: de um lado a iluminura, restrita a uma minoria culta; de outro, a ilustração impressa, que foi instrumento no letramento de uma maioria menos privilegiada, como parte do processo de democratização da leitura.



Figura 20 - *Mit Roswitha ins Märchenland*, de Roswitha Bitterlich (imagiário/narrativo). Rosenheim: Berchtenbreiter, 1935. Fonte: IJB.

O livro *Mit Roswitha ins Märchenland* (Figura 20), de Roswitha Bitterlich, tem formato quadrado, 0,8 X 11,5 cm, encadernação sanfonada, tipo leporello, capa flexível, no mesmo material do miolo, com informações como: título, subtítulo, ilustração a traço, vinheta e

moldura, tudo impresso em marrom escuro sobre fundo branco. O miolo traz seis folhas com ilustrações em aquarela, com tonalidades claras impressas em litografia colorida, trazendo cenas de seres como fadas, anões e animais da floresta. Não somente pela temática, mas também pela relação entre a linha do desenho e a tinta da pintura na produção das ilustrações, as imagens trazem alguma semelhança com a obra de Arthur Rackham.

Há um claro propósito de narração em cada imagem, que pode ser lida como uma ação ou acontecimento, ainda que não haja conexão clara entre as cenas ou alguma sequencialidade própria que faça sentido de unicidade entre essas imagens. O encadeamento das cenas pode denotar diferentes histórias e, como livre associação, podemos identificar a transição entre páginas, na qual não há sequência lógica, chamada por Scott McCloud de transição “*non-sequitur*” (McCloud, 2004, p. 70-72).

O livro, na verdade, foi feito para o irmão mais jovem da autora e teve a primeira edição em 1933, tornando-se um clássico alemão da jovem autora – na época, com apenas quatorze anos – integrado ao título da obra. Bitterlich viveu e trabalhou no Brasil como ilustradora de livros desde 1947 até seu falecimento, em 2015.

A qualidade e a diversidade da ilustração do século XIX foram suficientemente fortes para que o campo se mantivesse fértil ainda no início do século seguinte, com a fundação da Bauhaus e a produção de memoráveis coleções de contos de fadas. Não obstante, nas décadas seguintes a ilustração teve pouco desenvolvimento e, infelizmente, a maioria das editoras desapareceu na depressão econômica, e o interesse e o encantamento da Era de Ouro perderam-se após a II Guerra Mundial.



Figura 21 - Capa e trecho interno do livro *Gaby...*, de Kováts (narrativo). Frankfurt am Main: Hallstein Kunstanstalt, 1940. Fonte: IJB.

Em meados do século XX, a relação com a educação e a qualidade dos livros trouxeram algumas inovações, e uma das mais importantes foi a afirmação dos *livros de imagem* como uma tipologia de livro infantil. Essa afirmação decorreu sobretudo da narrativa visual que

começou a ser explorada pela sequencialidade das páginas, como no livro *Gaby...* (Figura 21), do ilustrador Kováts. A obra tem formato vertical, 21,0 X 28,0 cm, encadernação costurada, capa dura, trazendo ilustração centralizada e grafismo vazado em fundo azul médio e informações como: título, autor e editora. O miolo é composto por doze páginas, cada uma com uma ilustração em cores, centralizada e com área branca ao redor. A narrativa consiste em uma série de cenas que descrevem o dia da personagem, desde o acordar até a hora de dormir, como uma narrativa casual.

De fato, essa forma de organização do tempo em relação ao espaço interno do livro parece ter chegado inicialmente com o códice, que trouxe na própria forma a subdivisão e organização dos conteúdos em sequência. Posteriormente, a invenção da imprensa de Gutenberg, no século XV, reforçou a ideia de sequencialidade mudando o processo de produção, com a divisão do trabalho em etapas, similarmente ao processo de leitura do livro. Portanto, a ideia de narrar uma história está profundamente relacionada ao ato de contar uma história como sucessão de eventos numa sequência lógica, e esse sentido matemático da narrativa teve grande influência da forma do livro.

Esse mesmo sentido da organização das histórias no espaço material do livro foi radicalizado nos quadrinhos, quando os primeiros ilustradores, adaptando-se ao espaço reduzido das tiras de jornais, adequaram a sequência de páginas à sequência de quadros. Certamente o avanço da produção de narrativas da Arte sequencial nos meios da cultura massiva ampliou a consciência dos ilustradores, e essas narrativas sequenciais aparecem com frequência, às vezes de forma subliminar, em grande parte das publicações posteriores à segunda metade do século XX.

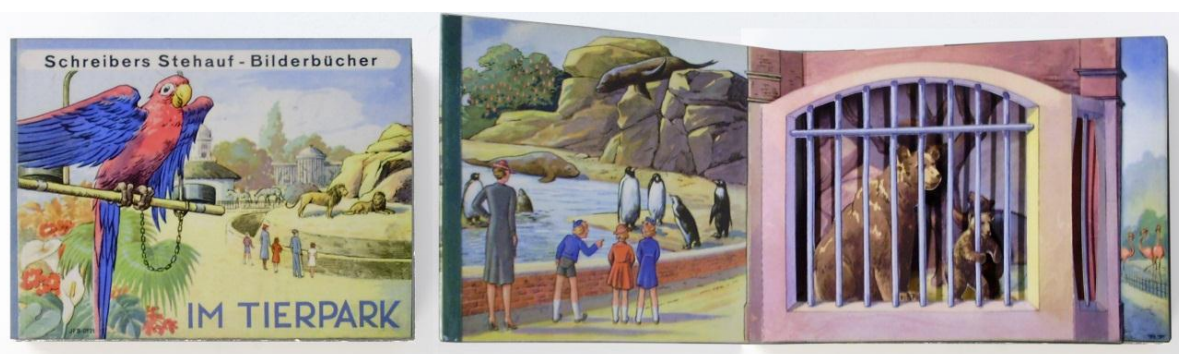


Figura 22 - Capa e trecho interno do livro *Im Tierpark*, de Richard Frieze (*pop-up book*). Stuttgart: Scheitlin, 1949. Fonte: IJB.

Esse também foi o período da popularização dos livros *pop-up*, como o memorável *Im Tierpark* (Figura 22), de Richard Frieze, livro impresso em *offset* que descreve com paisagens, personagens e cenas detalhadas um passeio familiar no zoológico. O livro tem formato

horizontal, 28,0 X 20,0 cm, encadernação costurada, capa dura com ilustração colorida e informações como título e editor. O miolo traz dezesseis páginas com imagens coloridas e estruturas que se montam com o abrir das páginas ágrafas.

O período pós-guerra é lembrado pela ascensão das histórias em quadrinhos e dessa categoria que exige apurada técnica da chamada “engenharia de papéis”, pouco desenvolvida no Brasil. Alguns clássicos do *pop-up* produzidos durante o pós-guerra são: *Mein Puppenhaus*, de Irene Diederichs-von Berger, (Esslingen am Neckar: Schreiber, 1953), que descreve em detalhes os cômodos de uma casa e as características do ambiente de uma família da época, tornando-se um livro copiado e reeditado por muito tempo.

Outros livros de imagem do acervo IJB que enfatizam o objeto material são: *8192 crazy costumes*, de Walter Trier (Londres: Atrium Press, 1950) e *Bunter Kram*, de Susane Ehmcke (Ravensburg: Maier, 1951). O primeiro traz encadernação em espiral e capa flexível com ilustração colorida e informações como título, autor e editor e uma sobrecapa em tons de azul. O miolo tem 32 páginas divididas em três partes e impressas com a mesma personagem; consiste num jogo de combinações, com cada parte e diferentes trajes podendo ser combinados em 8.192 formas.

O segundo, *Bunter Kram*, de Susane Ehmcke (Ravensburg: Maier, 1951), tem formato vertical, 16,0 X 22,0 cm, e traz folhas duras impressas dos dois lados, conseguidas pela combinação de duas litogravuras empastadas verso contra verso numa mesma folha e com bordas arredondadas conferindo um tipo de encadernação bastante forte e resistente ao manuseio das crianças.



Figura 23 - Capas de duas versões do livro *Struwwelpeter*, de Heinrich Hoffman: a) Bindlach: Loewe, 2012; b) *João Felpudo*. Versão de Guilherme de Almeida. São Paulo: Melhoramentos, 1942.

Percebe-se, por este exemplo, a defasagem dos livros de imagem em relação ao desenvolvimento dos livros infantis com texto. Por exemplo, o historiador Alan Powers afirma que as publicações do editor inglês George Routledge entre 1850 e 1860 foram

influenciadas pelo clássico livro alemão *Struwwelpeter* (Figura 23), publicado no Brasil sob o título *João Felpudo*. A obra é lembrada pelo tipo inovador de encadernação que, entre outras características, tinha a capa “composta por duas folhas de papel impressas empastadas verso contra verso” (Powers, 2008, p. 13).

No entanto, se houve expansão das técnicas de ilustração, impressão e confecção de livros no período, não há dúvida de que o mercado editorial se beneficiou da emergência de um nicho de mercado específico para crianças e jovens. O incremento dessa produção viabilizou experiências por parte de artistas e editores desse novo artefato industrial que explorava, mais do que nunca, o valor estético do artefato e a sedução das imagens.

Um exemplo desse experimentalismo é o livro *Das erste Bilderbuch* (Figura 24), do fotógrafo Erich Retzlaff. A obra tem formato quadrado, 22,0 X 19,0 cm, encadernação costurada, capa dura, com imagem fotográfica de um urso de pelúcia em preto e branco e sobrecapa, tipo cinta, com informações como: título, autor e indicação etária – “Para crianças pequenas, de um e meio a 3 anos”, impresso em preto sobre fundo branco.

O ponto forte do livro são as ilustrações fotográficas ocupando as páginas ímpares do miolo de 24 folhas, em representações realistas de brinquedos e objetos da infância. A obra foi publicada pela primeira vez ainda na década de 1930, mas, como vimos acima, o tipo imagiário, produzido com ilustrações artesanais, tem incidências bem anteriores, sempre com o objetivo de ajudar as crianças pequenas a identificar e nomear objetos do cotidiano.



Figura 24 - *Das erste Bilderbuch*, de Erich Retzlaff (imagiário). Frankfurt am Main: Metzner, 1949. Fonte: IJB.

Retzlaff ascendeu como fotógrafo na década de 1930 com a chegada dos materiais fotográficos coloridos. No entanto, não parece ter produzido outros trabalhos relevantes direcionados para o público infantil, mas obteve reconhecimento por uma série de estudos em preto e branco de trabalhadores do campo e livros com fotografias coloridas que demonstram seu contínuo fascínio pela imagem do camponês. A obra mostra a experimentação da fotografia no momento de plena expansão da técnica, ainda que, olhando *a posteriori*,

possamos ver a experiência apenas como uma curiosidade no processo de busca de interação da ilustração de livros com os leitores.

Se a primeira metade do século XX foi o momento de interação do leitor, tanto com a ilustração quanto com o objeto livro na diversidade da chamada Era de Ouro do livro infantil, podemos considerar a segunda metade como o momento de afirmação da narrativa visual. O livro infantil é a mídia específica da Literatura Infantil, e os contos de fadas estão na raiz desse gênero. Por essa razão, eles foram o tema central da pesquisa sobre os livros de imagem na Biblioteca de Munique – IJB em 2008.

Quando se fala de uma obra icônica, poucas podem ser comparadas à abrangência do conto *Chapeuzinho vermelho*, de Charles Perrault. Nesse sentido, ainda que haja pouca incidência, há um tipo de publicação de contos de fadas em livros de imagem chamada por Peter Sagae de “rememorativa”, ou seja, narrativas visuais baseadas em histórias muito conhecidas (Sagae, 2008).

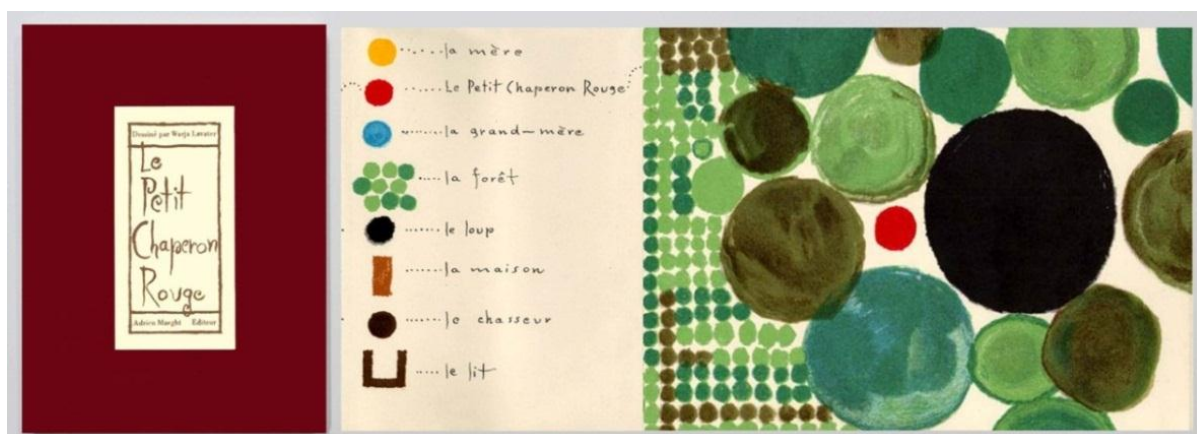


Figura 25 - Capa e trecho interno do livro *Le Petit Chaperon Rouge*, de Warja Lavater (*leporello*). Paris: Maeght Éditeur, 1965. Fonte: IJB.

A versão de Warja Lavater para *Le Petit Chaperon Rouge* (Figura 25) é a primeira da série de nove adaptações de contos de fadas em livros ágrafos com imagens abstratas publicadas pela Maeght Galerie, uma das mais famosas galerias de arte de Paris. A obra tem formato vertical, 11,5 X 16,0 cm, encadernação sanfonada, tipo *leporello*, capa dura na cor vermelho escura, com retângulo central de cor branca com moldura e informações como: título, autor e editor na cor preta. O livro vem em uma caixa em plexiglass e é todo impresso em litografia. O miolo traz a história apresentada como uma faixa de papel de cerca de 4 metros, dobrada em páginas, como um livro-objeto.

A forma sanfonada do objeto permite sua visualização total ou parcial, podendo ser lida pela sequencialidade das páginas ou como gravura que se apresenta inteira ao olhar, habitando, assim, um lugar híbrido entre a Literatura Infantil e as Artes Visuais. A forma

abstrata das imagens representa um marco na representação visual dos contos de fadas, por por indicar um tipo de leitura associado a um índice na abertura do trabalho. Como contadora de histórias visuais, Warja Lavater materializa a narrativa no eixo longitudinal da faixa de papel que constitui, simultaneamente, o eixo espacial e temporal da história que se desenrola através das imagens.

Paul Larivaille propôs uma releitura do esquema narrativo através de um estudo dos contos russos, chegando a um esquema narrativo composto de cinco etapas que podem ser compreendidas em analogia às proposições visuais desses autores, da seguinte forma:

1. Situação inicial: Introdução e descrição do local e personagens.
2. Complicação: Interrupção da situação inicial.
3. Ação: Movimento das personagens para resolver o problema.
4. Resolução: Consequências da ação anterior.
5. Situação final: resolução, retomada do equilíbrio (Larivaille, 1974).

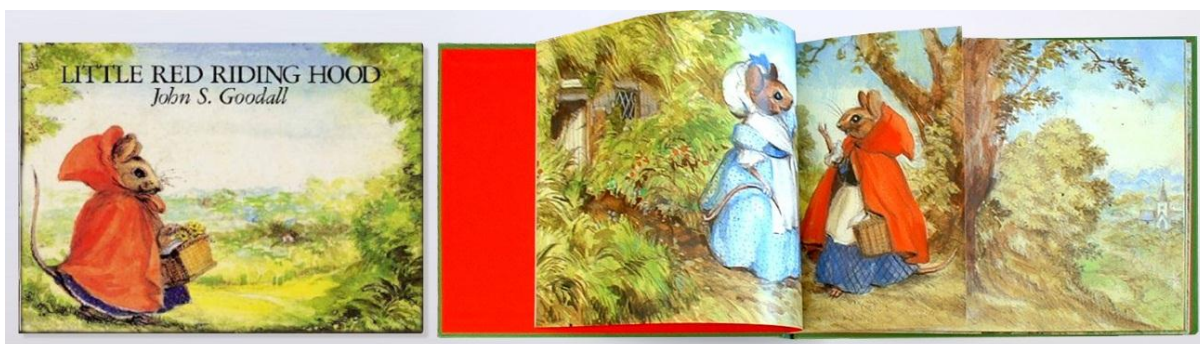


Figura 26 - Capa e trecho interno do livro *Little Red Riding Hood*, de John Goodall (narrativo). Nova Iorque: McElderry, 1988. Fonte: IJB.

A narrativa visual em livros ágrafos toma a sequência de imagens nas páginas como um elemento fundamental que se manifesta com o manuseio e o folhear do livro, ato de passar as páginas, específico desse artefato. A versão de *Chapeuzinho vermelho* do autor britânico John Goodall (Figura 26) tem formato horizontal, 18,0 x 25,5 cm, encadernação grampeada, capa flexível trazendo imagem colorida, semelhante às do miolo e informações como título, autor, repetidas na lombada, acrescidas do editor.

O miolo traz 31 folhas impressas frente e verso, com uma versão protagonizada por ratos. Nessa versão, Chapeuzinho Vermelho encontra outros animais antropomorfizados: uma rã, um esquilo, um urso, numa analogia às fábulas. A narrativa é potencializada pela inserção de uma meia página entre duas páginas inteiras, usando sua face esquerda para completar o sentido da primeira cena e a face direita para completar o sentido da segunda cena. Por essa combinação, o autor amplia as possibilidades narrativas e cria um estímulo à interação do leitor com o objeto.

Um tipo de narrativa do livro ágrafo traz cenas extremamente detalhadas, cheias de figuras, que podemos chamar de “narrativas internas” e vão requerer mais tempo de leitura, chamada de *scanning*. Essa linhagem do humor, genealogicamente relacionável à obra de William Hogarth, influenciou gerações posteriores de ilustradores, como o famoso *Onde está Wally?*, do ilustrador britânico Martin Handford. No entanto, esse estilo parece ter sido inaugurado por Ali Mitgusch em uma série de livros de 1976 e em seu *Fun Adventures* [*Aventuras divertidas*] (Ravensburg: Maier, 1983).

Algumas publicações incomuns tematizaram os contos de fadas através de paródias voltadas para o humor; uma delas foi *Hogar, Dulce Hogar: El señor Corbes* (Figura 27), de Oliverio Dumas. É uma paródia do conto *Der süße Brei* [*O mingau doce*], dos Irmãos Grimm, na forma de *flip book*. A obra propiciou, no ano seguinte, a publicação da coletânea *El señor Korbes y otros cuentos de Grimm*, também pela editora valenciana Media Vaca, em 2001.

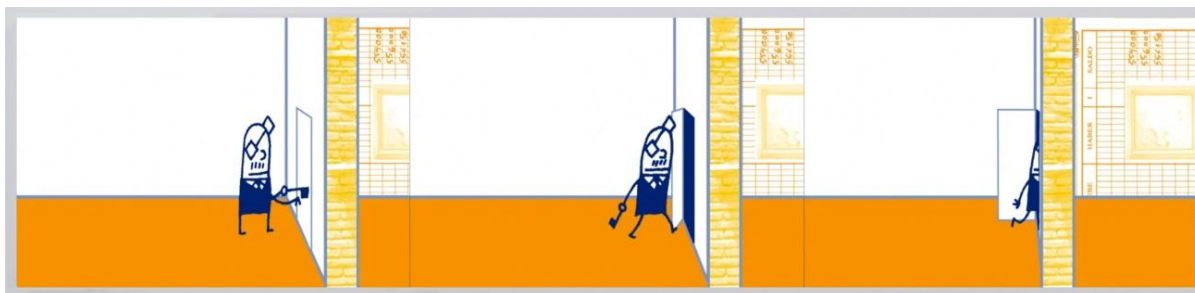


Figura 27 - Trecho interno do livro *Hogar, Dulce Hogar: El señor Corbes*, de Oliverio Dumas (*flip book*). Valencia: Media Vaca, 2000. Fonte: IJB.

O livro tem formato horizontal, 10,0 X 07,0 cm, encadernação colada, capa flexível com ilustração colorida e informações como título e editor. O miolo traz folha de rosto com fundo na cor preta com título vazado em branco e sessenta folhas com imagens coloridas em uma sequência linear de desenhos que representam uma paródia do conto *O mingau doce*, dos Irmãos Grimm. No folheamento específico dos *flip books*, o leitor o toma com a mão esquerda para passar suas páginas com o polegar da direita, produzindo assim a ilusão de movimento, englobando aspectos do objeto, da imagem e da animação. A breve narrativa mostra a personagem chegando a casa e sofrendo uma série de acidentes fortuitos. A esse tipo de narrativa, específico dos *flip books*, chamamos “narrativa cinética”.

O *flip book* também resulta dos avanços da indústria gráfica no século XIX. Eles anteciparam o movimento do cinema pela manipulação das imagens gráficas sendo, paradoxalmente, desvinculados do gênero livro infantil e, ao mesmo tempo, evocando a ludicidade do brinquedo. Nesse sentido, apesar de ser um tipo quase ignorado pela historiografia do livro, podemos vinculá-los ao livro de artista, por aparecerem em

publicações específicas como *The Century of Artist Books*, de Johanna Drucker (Nova Iorque: Granary Books, 2004).

A diferença entre livros ágrafos de artistas e os dedicados às crianças pode estar no tema; muitas vezes, essa diferença parece existir devido ao estágio de desenvolvimento do objeto. Nesse sentido, a linguagem visual apresenta-se como um campo de infinitas possibilidades, beneficiado-se de novas tecnologias que permitem a abordagem de novos temas. Do mesmo modo, os avanços aqui apresentados abriram portas para que artistas e ilustradores continuem buscando novos temas e formas de representação visual. A popularização dos processos de impressão e a valorização da autoria em livros ágrafos baseados na ilustração são pontos relacionados ao reconhecimento do valor do conteúdo imagético e da constituição de diferentes campos de atuação artística.

3.3

Considerações preliminares

O ato de narrar representa um código comunicativo em incessante reformulação. Do mesmo modo, a história e a memória são reconstruções imaginativas de um passado marcado por diferentes estágios, no entrecruzamento de diferentes pontos de vista engendrados por diferentes sujeitos. Esse processo é visível na formação dos gêneros literários desde suas origens até os dias de hoje, constituindo-se de diversos saberes e tornando-se permeável aos meios e às tendências artísticas de cada época.

Este capítulo apresenta um percurso da formação do livro ágrafo, apontando relações sociais, paralelismos e interseções entre aspectos históricos, narrativos e estéticos das principais tipologias. Nosso ponto de partida são os estágios da configuração do livro desde a Antiguidade até a chegada do livro impresso e o início da ilustração, demonstrando a afirmação do imaginário no processo de adaptação entre forma e conteúdo, imagem e suporte, técnicas e dispositivo na configuração do livro.

A transformação da forma do livro ao longo do tempo ganha relevo a partir dos rolos gregos de papiro utilizados desde o século IV a.C. até o século IV d.C., quando passaram a ser substituídos pelo manuscrito em forma de códice. Nessa mudança, a leitura do conteúdo passa de um sentido horizontal e contínuo para as subdivisões em páginas; nesse primeiro momento não havia imagens. Essa ausência de imagens é imputada à influência das culturas islâmica, judaica e cristã pela proibição, presente nos livros sagrados, de “criar qualquer imagem como substituto para o divino” (Durand, 2011, p. 9).

Durante o Renascimento, o pergaminho foi adotado como forma consistente para o livro sacro, e daí a difusão da iluminura e das técnicas de preparação da folha e da encadernação em cadernos costurados, a partir de um instrumental altamente especializado. Outra mudança significativa foi a chegada do papel em substituição ao pergaminho, suporte de origem animal e de uso restrito a uma pequena elite clerical e burguesa que dominava as técnicas de produção do livro.

A ilustração impressa, anterior à impressão com tipos móveis, surge como forma de difundir os textos sacros na forma de libretos de gravuras encadernadas de formato pequeno, usados pelos clérigos para educar os leigos. Nesse momento, identificamos a ancestralidade do livro ágrafo nessas publicações chamadas de *block books*, destinadas à difusão dos livros sacros à população iletrada e semiletrada. Os livros mais populares desse período são a *Biblia Pauperum* e o *Speculum*, livros que tiveram grande influência no imaginário, influenciando importantes obras da arquitetura europeia.

A gravura destinada à ilustração de livros teve, no século XV, Albrecht Dürer como seu maior nome e, juntamente com Lucas Van Leiden e Annibale Carracci, vai se tornar objeto de estudo de Rembrandt van Rijn para a produção de sua obra impressa no século XVII. Durante esse período, quando imperou o Barroco, e no século seguinte, com o Rococó, a gravura avançou em técnicas e experimentalismo, inclusive aplicada à produção de livros de festa da corte na França e Holanda. No século XVIII, todo o repertório da ilustração de livros estava consolidado.

No século XIX, as mudanças na subjetividade e representação gráfica da criança em sintonia com a proliferação dos periódicos de humor, a disponibilidade de tecnologias e profissionais de alto nível foram alguns dos fatores que influíram na formação de um mercado editorial específico da Literatura Infantil. A efervescência criativa marcada pela geração de ilustradores britânicos e pela tecnologia alemã propiciou a chamada Era de Ouro dos livros ilustrados.

Pelos exemplos de livros impressos apresentados podemos identificar tipos como: *imagiários* – que apenas descrevem cenas e objetos por meio das imagens; livros para pintar e *peep-show books* – que proporcionam atividade de interação com o leitor; *pop ups* e *leporellos* – que apresentam uma forma diferenciada do artefato livro; e narrativos e *flip books* – que trazem uma sequência lógica de imagens que viabiliza o entendimento da história sem a necessidade de palavras.

Por outro lado, o momento áureo do livro ilustrado evidencia também uma diferença entre processos de reprodução e técnicas de ilustração, da cromoxilografia representada por

Walter Crane e o processo de seleção de cores para reprodução da aquarela, na cromolitografia, representada por Arthur Rackham. As diferenças entre esses processos reproduzem, de certo modo, diferenças entre a iluminura, de caráter tradicional, pictórico e elitizado, em contraste com as xilogravuras, reproduzíveis, lineares e populares análogas às disputas entre as escolas de Florença e Veneza no mesmo período.

O percurso de formação do livro de imagem foi fundamental para a criação de um repertório visual em livros de artista, seus aspectos materiais, técnicos e para a formulação de um imaginário que concerne especificamente ao universo bibliográfico. Há uma relação ontológica na formação do livro ágrafo, presente desde as primeiras incidências nos *block books* e posteriormente em livros infantis, que traziam uma relação estrita com a arte, tornando-se, ao longo do tempo, o canal da expressão artística em livros. Esse percurso teve suas raízes ligadas à educação, pela difusão de textos sagrados ao público iletrado e semiletrado, que vai perpetuar o viés pedagógico dos livros de imagem na alfabetização.

Desse modo, compreendemos que todos os aspectos estéticos e narrativos do livro ágrafo resultam de um percurso secular que confluíu em um ambiente fértil, pela disponibilidade das tecnologias da indústria gráfica, das técnicas e qualidades estéticas da ilustração e da valorização da infância e sua representação. Nesse ambiente, o livro ágrafo consolidou um vocabulário próprio cunhado desde as iluminuras, passando pelos processos de impressão e pelo contato com outros meios artísticos, como uma espécie em constante evolução no contato com seu meio ambiente.

4.

A imagem bibliográfica e a ilustração brasileira

A ilustração impressa cumpriu sempre papel fundamental na formação dos artistas, arquitetos e designers, instrumentalizando essas práticas tanto como referência de obras realizadas ao redor do mundo quanto como meio de transmissão do conhecimento teórico. As mudanças da sociedade têm nos livros um meio de difusão e um meio de representação, de modo que a ilustração impressa, sobretudo a posterior ao século XVI, deve ser vista como uma arte a ser “estudada em função das grandes correntes artísticas, intelectuais e sociais de cada época” (Febvre & Martin, 1992, p. 151).

O livro ágrafo pode ser entendido pela correspondência com o período de disseminação das técnicas da gravura nos séculos XVII e XVIII e sua aplicação como instrumento da alfabetização na Europa. Do mesmo modo, assim como a gravura cumpriu a função de divulgar e popularizar a pintura ocidental, a imagem impressa tornou-se, no Brasil, ela mesma instrumento da alfabetização e expressão artística importante em nossa cultura, como uma ancestralidade do livro de artista e infantil.

Essas expressões originárias do livro ágrafo tomaram forma em um momento relativamente comum: a segunda metade do século XX. Por um lado, o aumento no volume de publicações de livros infantis e, por outro, os artistas concretos e o impulso da arte multimídia no Brasil produziram dois nichos de publicações. Nesse sentido, este trabalho busca delinear uma ontologia dos livros ágrafos centrada nas características e efeitos das duas correntes artísticas do século passado mais influentes no Brasil: o Modernismo e o Concretismo.

Por essa via, distanciamos-nos de uma linha historiográfica cronológica para esboçar o contexto brasileiro da produção do livro ágrafo a partir do século XX e, posteriormente, apresentar exemplos dessa ontologia no acervo BLLIJ. A primeira parte, intitulada “A formação do livro ágrafo brasileiro”, refere-se ao ambiente socioeconômico do século XX, aponta raízes dos livros infantis ligadas à Literatura de Cordel, aos semanários de humor e ao surgimento da indústria editorial. Esse bloco descreve, em três subcapítulos, as duas correntes artísticas mais influentes na formação da imagem bibliográfica em uma estrutura dialética.

O primeiro subcapítulo, intitulado “O Modernismo e a ilustração brasileira”, apresenta as influências do nosso processo de industrialização sobre o livro ilustrado e as questões que emergiram da formação desse ambiente. O segundo, intitulado “A imagem massiva e a formação do mercado”, descreve as questões da segunda metade do século XX, com a

diversidade de tipos de revistas e a nossa primeira geração de ilustradores de livros para crianças. O terceiro subcapítulo apresenta “O Concretismo e a imagem bibliográfica” e busca traçar um diálogo entre formas modernas e concretas e descrever os ambientes dos livros infantis e livros de artista, como uma síntese desse processo.

O último bloco apresenta livros de imagem do acervo BLLIJ como um retrato da geração de ilustradores de livros formada nos últimos quarenta anos, que aponta para as características híbridas desses livros de imagem como parte do que Canclini nomeia como “processos de hibridação presente em manifestações culturais” (Canclini, 2011, p. XXVII).

4.1

As origens do livro ágrafo brasileiro

Se de fato houver um livro ilustrado tipicamente brasileiro, talvez seja mais fácil apreendê-lo pelo texto do que pela imagem, já que a principal característica desses livros é a diversidade técnica, motivada pela formação heterogênea dos ilustradores. A anterior maturidade da Literatura em relação à ilustração é também uma herança portuguesa que prevaleceu na Literatura Infantil brasileira por muito tempo e que nos faz perceber que as relações entre imagens e palavras nesses livros são mais antigas do que podem parecer.

Ainda considerando essa regionalidade específica dos nossos livros ilustrados, podemos descrever origens por sua cronologia ou a partir do surgimento da matriz ideológica que mais se aproxime da realidade brasileira. Pelos dois caminhos chegaremos à Literatura de Cordel, que se tornou típica do Nordeste brasileiro, trazida pelos portugueses a partir da segunda metade do século XIX como a matriz mais importante na formação de uma identidade da imagem nos livros brasileiros de raiz popular.

A Literatura de Cordel traz semelhanças com os folhetos impressos a partir dos relatos orais, difundidos pelos trovadores da Idade Média; seus temas incluem fatos do cotidiano, episódios históricos, lendas e temas religiosos. Esses conteúdos são apresentados como histórias rimadas na forma de estrofes de dez, oito ou seis versos, quase sempre tendo na capa uma xilogravura que, em muitas obras, são produzidas pelos próprios escritores.

Essa característica artesanal inclui a atuação de artistas envolvidos somente na produção de ilustrações ou que produzem uma obra tangencial, de atuação esporádica ou influenciada pelo cordel. Esse tipo de livro popular é morfologicamente comparável aos *chapbooks*. No entanto, é possível perceber diferenças na forma de configuração das imagens nas publicações brasileiras que consistem em linhas espessas e áreas preenchidas, produzindo contrastes intensos com os espaços vazios (Figura 28), enquanto os *chapbooks* trazem

imagens predominantemente lineares seguindo, evidentemente, formas da tradição da gravura europeia.

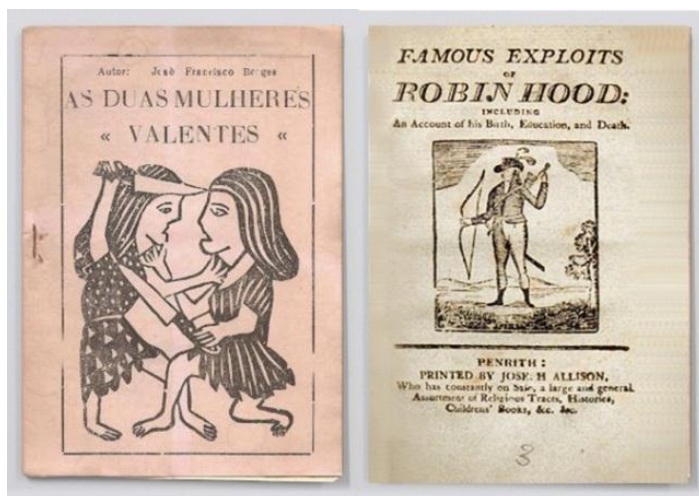


Figura 28 - Capas de um folheto de cordel e de um *chapbook*: (a) *As duas mulheres valentes*, de J. Borges. Fonte: Pinterest; e (b) *Robin Hood*. Glasgow: J. H. Allison, 1825. Fonte: National Library of Scotland. Disponível em: <http://blog.nls.uk/scottish-chapbooks-now-online/> Acesso em 15 out. 2017.

Essa analogia com o livro ilustrado mais popular do amplo universo bibliográfico europeu demonstra a diferença em relação à América do Sul desde a Era de Ouro até hoje. Naquele momento o Brasil vivia uma economia de base agrária e pastoril, alicerçada na mão de obra escrava. Além disso, até a década de 1920 toda a nossa literatura era impressa na Europa. Rui de Oliveira aponta a diferença socioeconômica como a questão crucial para essa distinção e conclui que “uma ausência da classe média que exigisse melhores produtos culturais, entre esses o livro, continuaria sendo um impasse” (Oliveira, 2013, p. 19).

Considerando as realidades distintas, é possível estabelecer uma breve comparação para apontar características que distinguem os agentes da configuração dos dois objetos: os *chapbooks* tornaram-se uma vertente dentro do próspero e diverso ambiente editorial europeu, possibilitando a publicação de textos e imagens de qualidade, principalmente a partir da ação de editores, enquanto a Literatura de Cordel parece ter sobrevivido quase exclusivamente pela ação dos poetas e gravuristas. Alguns dos principais gravuristas do cordel são: Erivaldo, Marcelo Alves Soares, J. Borges, José Costa Leite, Abraão Batista, Stênio João de Barros, Jerônimo, Franklin Jorge, Maxado, Dila, Ciro Fernandes e Arlindo Marques da Silva¹⁵.

O reconhecimento das xilogravuras de cordel pela preservação da nossa Arte e das tradições populares nos últimos trinta anos parece resultar da maior organização desses agentes envolvidos e do interesse das instituições por essa expressão estética. Esse interesse, mais claramente perceptível nas produções do mercado editorial, tem como precedentes a

¹⁵ A Academia Brasileira de Literatura de Cordel disponibiliza informações em sua página: <http://www.ablc.com.br/>. Visitada em: 21/09/ 2017.

pesquisa e a atuação de artistas e escritores como Gilvan Samico e Ariano Suassuna, resultando também em sua apropriação pela cadeia produtiva do livro infantil. Nesse sentido, dois exemplos recentes são lapidares: o lançamento de *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela (2006). e dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, ilustrados por J. Borges (2012), ambos pela editora Cosac Naify.



Figura 29 - Capa e trecho interno do livro *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Fonte: iiLer.

Lampião e Lancelote (Figura 29) tem formato horizontal, 30,5 X 21,0 cm, encadernação costurada, capa dura com ilustração semelhante às do miolo e informações como título e autor e quarta capa com ilustração e texto descritivo, além de informações na lombada acrescentadas do editor. O miolo traz 56 páginas com textos utilizando a rima do cordel nas falas e descrições dos personagens e a narrativa épica medieval para a viagem de Lancelote. Todas as páginas têm ilustrações utilizando técnicas da xilogravura e, como referência, fotografias e obras renascentistas. As imagens têm aspecto cromático atraente e inovador: o uso de cores especiais, como o cobre evocando figurino e adereços do cangaceiro e o prata aludindo às armaduras do cavaleiro.

Esse é um dos mais premiados livros infantis brasileiros e exemplifica e toma como mote criativo uma relação entre a Literatura de Cordel e uma origem plausível nos folhetos dos trovadores da Idade Média, pela figura de personagens icônicas das duas culturas. No entanto, diante de uma avalanche de publicações que mimetizam o cordel, percebemos uma característica da nossa cultura popular adaptada ao mercado editorial como afirmação de uma lógica modernista secular presente na nossa cultura: a hibridização.

Um retrospecto das raízes da nossa ilustração aponta também para a passagem entre os séculos XIX e XX, quando uma geração de caricaturistas estava produzindo imagens para os semanários de humor, como *Revista Illustrada*, *Careta*, *O Malho* e *Para todos*, nos quais atuaram nomes como Ângelo Agostini, Nássara, Belmonte e J. Carlos. Em 1925, Monteiro Lobato fundou a Companhia Editora Nacional, que incrementou o mercado editorial, tornando-se pioneiro no ramo e na nossa Literatura Infantil. As ilustrações dos semanários

começaram a migrar para o livro infantil num momento de grande vigor do movimento modernista e ampliaram também as fronteiras da nossa cultura¹⁶.

Os avanços da nossa indústria gráfica e o desenvolvimento do livro infantil brasileiro coincidem com a decadência da chamada Era de Ouro na Europa. A primeira publicação brasileira para crianças teve identidade um tanto germânica, motivada em parte pela decadência do mercado editorial europeu no período entre guerras. *O patinho feio*, de Hans Christian Andersen, foi publicado pela Editora Melhoramentos quando ainda se chamava *Weiszflog Irmãos Editores*, ilustrado pelo artista tcheco Fanta Richter e teve tiragem de 135.000 exemplares até 1957.

Alguns ilustradores brasileiros do início do século XX, como J. Carlos e Belmonte, foram responsáveis por reproduzir o bom humor como um traço também da nossa Literatura Infantil, trazendo para os livros um tipo de ilustração própria dos semanários de humor. Com um repertório sedutor para o grande público, são conhecidos pela facilidade em trabalhar de acordo com a dinâmica e peculiaridades dos meios de comunicação de massa.

Por outro lado, o início da produção de livros no Brasil teve a colaboração de grandes artistas modernistas no mercado editorial atuando como ilustradores, como Anita Malfatti, em *Cafundó da Infância* (1936); João Fahrion, em *A chácara da Rua Um* (1936); e Cândido Portinari, em *No país dos quadratins...* (1928), reeditados pela editora Cosac Naify em 2011 e 2013; Portinari ilustrou também *Maria Rosa: uma brincadeira de carnaval*, de Vera Kelsey, reeditado pela Record em 1983.

Esse perfil da ilustração brasileira do início do século passado teve ainda a atuação de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, protagonistas do Modernismo e das vanguardas da época. Desse modo, percebe-se que a ilustração de livros, assim como a imagem gráfica brasileira, de modo genérico, nasceram da tensão e influência mútua entre a alta cultura, a cultura popular e a cultura de massa, resultando em um benefício maior da última nas décadas seguintes.

4.1.1

O Modernismo e a ilustração brasileira

A influência do Modernismo sobre a ilustração brasileira pode ser vista inicialmente por uma distinção entre artistas modernistas que atuaram como ilustradores e ilustradores que se deixaram influenciar pela Arte modernista. Essa distinção pode ser mais clara se tomarmos

¹⁶ Os desenhos de J. Carlos foram incluídos nos livros *The pen is mightier*, de Joachim J. Lynx, London: Drumond, 1946; *The World Encyclopedia of Cartoons*, London-New York: Chelsea House Publ. Horn, Maurice & Richard, E. Marshall, 1980; e *The Art of Caricature*, de Edward Lucie-Smith, New York: Cornell University Press, 1981.

como exemplo, de um lado, as ilustrações e capas de livros de Di Cavalcanti e, de outro lado, a exuberância gráfica das capas de J. Carlos para a revista *Para Todos* (Figura 30), de influência *Art Nouveau*, movimento importante na história da ilustração e que representava a forte influência francesa na cultura carioca do início do século XX.

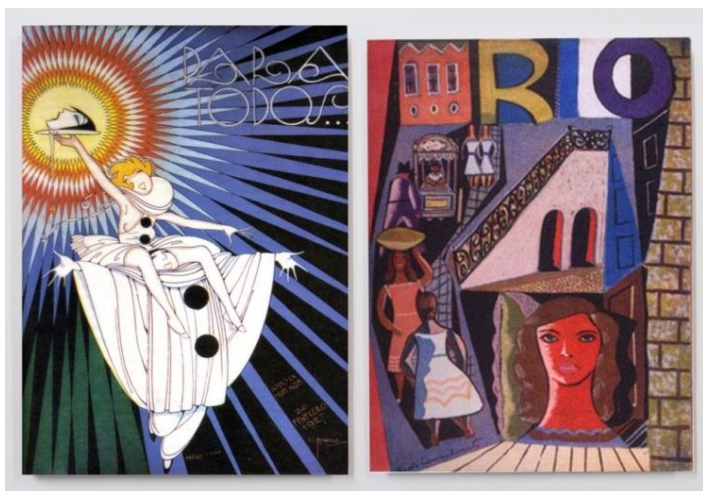


Figura 30 - Capas de revistas: (a) *Para Todos*, de J. Carlos, 1927; e (b) *Rio*, de Di Cavalcanti, 1947. Fontes: <http://www.jotacarlos.org/> e <http://sib.org.br/coluna-sib/o-ilustrador-di-cavalcanti/> Acessos em 15 out. 2017.

Nas primeiras décadas do século passado, havia aqui um pródigo mercado editorial de publicações humorísticas ilustradas importadas “de franco espírito *grivois*”, tais como: *La vie Parisienne*, *Le Rire*, *Le Sourire*, *La vie en Rose*, *Sans Gêne*. Para Álvaro Cotrim, essa proliferação do *cartoon* francês na ensolarada capital brasileira documentava que “à época vivíamos encharcados de subordinação aos figurinos franceses, nas artes, na literatura, nos costumes, enfim, num parisianismo de papel carbono” (Cotrim, 1985, p. 24).

Nossos artistas modernistas beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional; de outro “um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos 1920 começam as investigações de nosso folclore)”. Assim como se vê na capa da revista *Rio* (Figura 30), Canclini afirma que essa confluência se observa na tela *As meninas de Guaratinguetá*, de Di Cavalcanti, “em que o cubismo dá vocabulário para pintar mulatas” (Canclini, Op. Cit., p. 79).

O impulso modernista possibilitou o cruzamento das culturas indígenas e coloniais com a arte contemporânea e as culturas eletrônicas da época, iniciando, assim, o processo de hibridização do imaginário brasileiro. No entanto, Canclini apresenta-nos um retrato menos romântico de nossas contradições ao reconhecer que o Brasil, assim como outras sociedades latino-americanas, teve “um Modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (Idem, p. 65).

A deficiência na modernização da nossa sociedade repercutiu durante o século XX na má formação de um mercado autônomo para cada campo artístico, na falta de profissionalização dos artistas e escritores e no subdesenvolvimento da economia, que impossibilitava a experimentação e a democratização da cultura. Canclini coloca uma questão crucial, apontada inicialmente por Renato Ortiz, nos seguintes termos: “Como os escritores e artistas podem ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%?” (Ortiz, *apud* Canclini, Op. Cit., p. 68).

Como resultado, o autor afirma que durante muitas décadas escritores não puderam viver de literatura, tendo que trabalhar como professores, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado cultural massivo. Ortiz afirma que, em consequência, no Brasil não se percebe uma distinção clara entre cultura artística e mercado massivo, nem suas contradições assumem uma forma tão antagônica como na sociedade europeia.

A consolidação de um mercado para a ilustração de livros infantis no Brasil surge dos ideais de modernização refletidos na produção de semanários ilustrados e, de modo específico, com *O Tico-Tico*, nossa primeira revista dedicada à infância. Ali também é perceptível a influência europeia, como as personagens crianças, vestidas de marinheiro, o estilo *Art Nouveau* ou, ainda, a origem dos meninos endiabrados como *Max und Moritz*, do alemão Wilhelm Busch, publicado no Brasil como Juca e Chico em 1901. Laura Sandroni lembra que a revista tinha tiragem inicial de 10 mil exemplares, que se esgotavam rapidamente e que “nele brilharam, com seus desenhos em cores, nossos primeiros grandes ilustradores, como Luiz Sá, Alfredo Storni, Monteiro Filho e Max Yantok, entre outros” (Sandroni, in: Serra, 2013, p. 14).

Com a publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato inaugurou a “fase literária da produção editorial brasileira destinada a crianças e jovens”. A obra de Lobato é antecipatória do Modernismo, por seu caráter coloquial, original, criativo; e as ilustrações tiveram importante papel no contato com as crianças e com o leitor mediano da época. Sandroni aponta ainda que foram “ilustradores como Voltolino, Belmonte, André Le Blanc, J. U. Campos, Manuel Victor Filho, entre outros, que criaram com seu talento as figuras marcantes do Sítio do Picapau Amarelo” (Ibidem).



Figura 31 - Capa e trecho interno do livro *A menina do narizinho arrebitado*, de Monteiro Lobato, com ilustrações de Voltolino. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1920 (fac-símile da ed. Revista do Brasil, 1982). Fonte: iiLer.

J. Carlos participou do periódico *O Tico-Tico* com os quadrinhos da “Negrinha Lamparina” e escreveu e ilustrou o livro infantil *Minha Babá*, mas foi com seu traço inesquecível como cartunista e criador de capas dos mais importantes semanários de sua época que ele deixou sua marca. Belmonte, por sua vez, integra um grupo dos profissionais provenientes da gráfica comercial e deixou sua marca como ilustrador no livro *Jeca Tatuzinho*. Este livro, encomendado para uma campanha governamental, é considerado a peça publicitária de maior sucesso na história da propaganda brasileira, inspirando a criação do Prêmio Jeca Tatu, em 1982. Essa relação entre a cultura de massa e o mercado editorial será uma característica peculiar do nosso Modernismo que se aprofundou nas décadas seguintes, tornando-se parte da nossa cultura.

4.1.2

A imagem massiva e a formação do mercado

Os ideais modernistas foram fundamentais para as mudanças nos anos 1950, com a chegada da televisão e a publicidade norte-americana, depois com o design gráfico dos periódicos dos anos 1960 e finalmente com a impressão *offset* e a consolidação da primeira geração dedicada à ilustração de livros infantis na década de 1970. Da origem satírica, a ilustração se diversificou pelas influências de cada época, ampliando sentidos e o prazer estético do livro infantil. A publicidade que impulsionou a ilustração nos anos 1950 era fortemente verbal, baseada em *slogan* e título, mas adotou, com o passar do tempo, uma forma cada vez mais imagética.

Durante esse período, enquanto o processo de informatização ainda não havia se difundido, todo o processo era feito artesanalmente. Com isso, o mercado publicitário era uma clara possibilidade de emprego e formação para uma ampla gama de artistas gráficos. Pode-se dizer que a moderna publicidade brasileira nasceu nos anos 1950, mas essas mudanças se

consolidaram na década de 1960 com a atuação de artistas gráficos estrangeiros e na década seguinte com a virada criativa iniciada com a DPZ e Washington Olivetto¹⁷.

Nas décadas da ditadura militar, o destaque foi a revista *Senhor*, que teve como primeiro diretor de arte e um dos criadores Carlos Scliar, que imprimia o tom artístico e moderno junto com o cartunista Jaguar. Scliar foi um artista plástico bastante atuante, e no início de sua carreira colaborava nos cadernos juvenis e infantis dos jornais *Diários de Notícias* e *Correio do Povo*, ilustrando poemas, contos, novelas e, posteriormente, livros de grandes escritores como Fernando Sabino e Clarice Lispector.

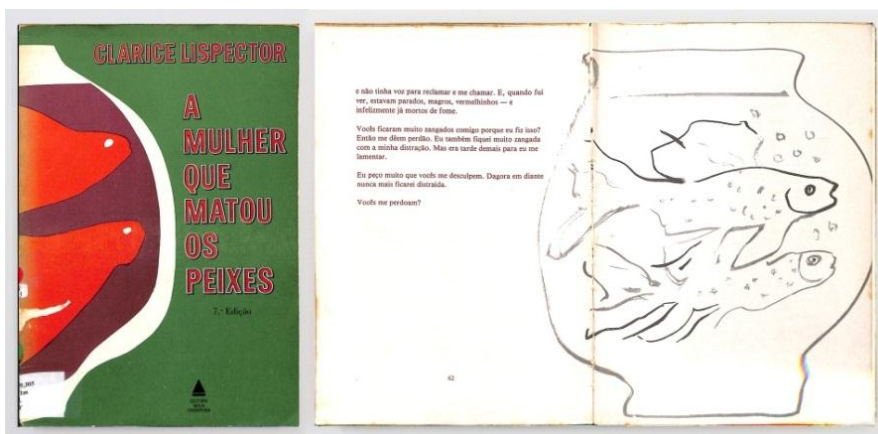


Figura 32 - Capa e trecho interno do livro *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector, com ilustrações de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Fonte: iiLer.

O livro *A mulher que matou os peixes*, de Clarice Lispector (Figura 32), tem formato vertical, 24,5 X 17,5 cm, encadernação colada e costurada, capa flexível, colorida, com contraste cromático entre verde e vermelho, trazendo ilustração e informações como título, autora e editora. O miolo tem 64 páginas e traz texto e ilustrações que consistem em desenhos lineares em preto e branco, de caráter caligráfico, que dialogam plenamente com os blocos de texto pelo contraste dos traços pretos sobre o fundo branco. As ilustrações concedem um aspecto de simplicidade, donde se pode criar uma analogia entre essa espontaneidade do conto narrado todo em primeira pessoa – uma marca da autora especialmente apropriada à Literatura Infantil – na qual o fio condutor da história vai se desenrolando como fluxo das suas memórias.

O texto confessional e os desenhos caligráficos criam um diálogo franco entre linguagens, no qual texto e imagens de dois artistas maduros e amigos parecem deixar sobre o papel seu lado criança mais verdadeiro. Os desenhos de Scliar têm essa espontaneidade. Ao

¹⁷ Olivetto ganhou o 1º Leão de Ouro da publicidade brasileira no Festival de Cannes pela DPZ, em 1974. Fundou nos anos 1980 a W/Brasil e depois se uniu à McCann, criando uma das mais premiadas agências do mundo, com mais de 50 Leões de Cannes, além de nossas três únicas peças da lista dos *100 melhores comerciais de todos os tempos*.

tomar parte da Segunda Guerra Mundial, pela FEB, produziu uma série intitulada *Desenhos de Guerra*, que foi exposta, em 2001, no Museu Morandi, em Bolonha, sua última exposição em vida.

Seus anos de permanência na Europa, onde teve contato com o Cubismo de Braque e Picasso, a criação do Clube de Gravura de Porto Alegre e o convívio com diferentes ambientes da cultura brasileira deram a Scliar uma visão à frente de seu tempo, como foi o caso da revista *Senhor*. Ruy Castro afirma que “em março de 1959, nada podia ser tão moderno e de “vanguarda” quanto *Senhor*. Em pouco tempo, ela faria parte de uma nova estética que incluía Brasília, o Concretismo, a bossa nova [...], uma estética de formas claras, enxutas, essenciais” (Castro, 2012, p. 19).

Um exemplo alinhado à estética concretista e adaptado ao Design Gráfico foi o livro *A televisão da bicharada* (Figura 33), de Sidônio Muralha e ilustrado por Fernando Lemos, que se tornou uma obra memorável na Literatura Infantil brasileira. A obra tem formato vertical e alongado, 11,5 X 31,0 cm, encadernação grampeada tipo brochura e capa flexível trazendo formas triangulares em combinações geométricas nas cores preto, verde, vermelho e branco e informações como: título, autores, editora, número da edição e referência ao I Prêmio da Bienal do Livro de São Paulo, recebido no ano da primeira edição.



Figura 33 - Capa e trecho interno do livro *A televisão da bicharada*, de Sidônio Muralha e ilustrações de Fernando Lemos. Rio de Janeiro: Nórdica, 1962. Fonte: iiLer.

O miolo traz dezesseis páginas que, abertas em duplas, trazem nas pares os textos e nas ímpares as ilustrações. Estas consistem em desenhos de figuração sintética, na forma de silhuetas e fundos em cores planas e contrastadas que dialogam visualmente com os textos. As histórias são contadas em versos, trazendo bichos como protagonistas e uma ponta de *non*

sense. As imagens têm relação com a atividade de Fernando Lemos como ilustrador do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1956 e 1967 e as entendemos como interseção entre suas atividades no Design Gráfico e nas Artes Visuais. Português radicado no Brasil, Lemos marcou presença internacional das artes plásticas brasileiras no Japão, em 1954, e na Bienal de Paris, em 1959.

A influência da chegada da televisão e o avanço da publicidade também tiveram forte impacto sobre os meios gráficos. Um exemplo foi a revista *Realidade*, que trouxe contribuição importante ao explorar movimentos de aproximação, afastamento, cortes e mudanças de ângulo em ensaios fotográficos, marcando também um tipo de ruptura em relação ao modo corrente de produção e reprodução de imagens nos meios de comunicação impressa. Chico Homem de Melo comenta essa contribuição afirmando que, a partir dali, reconhecemos um modo com o qual a linguagem “gráfica incorpora a linguagem cinematográfica” (Melo, 2008, p. 41).

A mudança de ponto de vista do narrador usando abordagem baseada numa ferramenta do cinema foi desenvolvida de forma surpreendente no livro *Zoom*, de Istvan Banyai, em 1995. Nessa obra, a narrativa segue o movimento de aproximação que dá título ao trabalho, adentrando cenas, atravessando, a cada página, ambientes rurais e urbanos, sofisticados e selvagens, indo da terra ao espaço infinito, onde o leitor é convidado a ampliar seu campo de visão numa clara analogia entre as imagens cinematográficas e bibliográficas. A publicação foi um marco editorial mundial, e é curioso que essa noção fosse aparecer nos livros de imagem somente na última década do século XX, apesar da larga exploração de efeitos cinematográficos pelos ilustradores de quadrinhos norte-americanos, sobretudo a partir dos anos 1940.

As histórias em quadrinhos tomaram parte no processo de formação da linguagem gráfica brasileira desde as primeiras publicações de *As Aventuras de Zé Caipora* na *Revista Ilustrada*, a partir de 1884. O autor era o artista gráfico e cartunista italiano radicado em São Paulo Angelo Agostini, que desde o início de sua carreira fez oposição ao clero e às elites escravocratas paulistas. Agostini colaborou em diversas revistas, inclusive na *Vida Fluminense*, na qual publicou *As aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à Corte*, considerada a primeira história em quadrinhos brasileira e uma das mais antigas do mundo.

O ambiente jornalístico foi sempre um celeiro de grandes artistas gráficos, e dali saíram dois nomes fundamentais: Maurício de Sousa e Ziraldo. Além de pioneiros na produção e publicação de histórias em quadrinhos, eles têm em comum as experiências na

área da comunicação. Maurício trabalhou durante cinco anos no jornal *Folha de S. Paulo* escrevendo reportagens policiais; as tiras vieram em seguida, com diversas personagens publicadas em outros tabloides. Seus primeiros livros foram lançados pela Editora FTD em 1965. Histórias como: *O astronauta no planeta dos homens sorvete*, *Chico Bento*, *A caixa da bondade*, *Zé da roça...* e *o Dragão que não existia*, *Piteco e Penadinho contra o Caçador de Cabeça*, relançadas no livro *Maurício: O início* (São Paulo: WMF Martins, 2016).

Ziraldo publicou a série de histórias da *Turma do Pererê* inicialmente em tiras de jornal em 1959, na revista *O Cruzeiro*; seguindo a tradição dos semanários ilustrados, surgiu nos anos 1960 *O Pasquim*. Este semanário trazia cartunistas como Millôr, Henfil, Jaguar e Ziraldo. Cada um deles teve importância singular, tanto pela qualidade do traço como pelo perfil intelectual e humorístico. No entanto, a popularidade de Ziraldo ligava a tradição brasileira do *cartoon* à criatividade da nossa propaganda no momento de expansão do livro ilustrado, tornando-se, por essa abrangência, o principal nome da nossa ilustração¹⁸.



Figura 34 - Capa e trecho interno do livro *Flicts*, de Ziraldo. São Paulo: Expressão e Cultura, 1969. Fonte: iiLer.

Em 1969, Ziraldo lançou o revolucionário *Flicts* (Figura 34), que subvertia a tradição figurativa da ilustração de livros infantis. A obra tem formato vertical, 20,5 x 27,5 cm, encadernação costurada, capa dura com imagem colorida, semelhante às do miolo, e informações como título e autor. O miolo traz, em 84 páginas, a história de uma cor diferente e com características próprias. O texto interage com as áreas de cor, na cor preta, e ocupando áreas brancas, de modo que as ilustrações são mais geométricas, simétricas e simbólicas do que narrativas, no sentido tradicional do termo.

Nesse sentido, um dos aspectos mais revolucionários de *Flicts* reside no nível de abstração empregado não apenas no tipo de ilustração, mas em sua concepção concretista, fugindo da representação naturalista para assumir aspectos poéticos por meio da cor. A

¹⁸ *O Pasquim* também publicou caricaturas de artistas gráficos que se tornaram, anos depois, importantes ilustradores de livros, como Alcy Linares, Caulos e Cárcamo.

inovação presente nesta obra é comparável à citada série de livros da ilustradora suíça Warja Lavater, concebidos para narrar contos de Perrault, Irmãos Grimm e Andersen com formas abstratas.

Os efeitos de *Flicts* sobre o mercado editorial foram contundentes, e a segunda metade da década de 1970 demarcou claramente a consolidação de uma geração de ilustradores profissionais e a formação de um ambiente propício para o seu desenvolvimento. Um marco desse contexto foi o início da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ como forma de incentivar e conectar a produção brasileira com o mundo por meio de premiações e da seleção de ilustradores para os eventos do IBBY. Também foi esse o momento de início dos incentivos governamentais e da influência de ideias da Psicologia da Educação. Nelly Novaes Coelho aponta avanços da Literatura Infantil dessa época pela influência da chamada Nova Escola, que considerava as imagens como as “mais eficazes para estabelecer relações de prazer, de descoberta ou de conhecimento” (Coelho, 2000, p. 186).

O reconhecimento da geração de ilustradores que veio a campo nesse período pôde estabelecer bases de qualidade para gerações futuras da ilustração brasileira, tanto em relação ao mercado editorial quanto como referência à atividade em si. Por exemplo: Gian Calvi ganhou o Prêmio Instituto Nacional do Livro; Regina Yolanda ganhou a bolsa da IJB; Eliardo França publicou *O Rei de quase tudo* (São Paulo: Global, 1974), livro premiado com menção honrosa na Bienal Internacional de Ilustrações de Bratislava – BIB, em 1975; Rui de Oliveira ilustrou *Manu, a menina que sabia ouvir*, de Michael Ende, além do lançamento do primeiro livro de imagem brasileiro: *Ida e volta* (Figura 35), de Juarez Machado, em 1976.

Essa significativa publicação traz um tipo de narrativa que sugere ao leitor seguir o rastro de uma personagem identificada apenas por suas pegadas ao longo das páginas do livro. Depois de mais de meio século do seu lançamento, muitas análises foram feitas, sobretudo na área de Literatura Infantil e Educação e, nesse sentido, tomamos os principais aspectos visuais e gráficos que possam acrescentar algo às análises já existentes.



Figura 35 - Capa e trecho interno do livro *Ida e volta*, de Juarez Machado. Belo Horizonte: Primor, 1976. Fonte: iiLer.

O livro tem formato quadrado, 23,0 X 23,0 cm, encadernação brochura, tipo grampo/canoa, capa flexível em cartão, trazendo ilustração colorida, semelhante às do miolo e informações como título, autor e editor. O miolo traz 32 páginas em papel fosco, com desenhos nos quais as grandes áreas de espaço branco favorecem a legibilidade das ilustrações. As linhas têm contorno preto delimitando as áreas de cor em três cores e suas nuances e podemos relacionar essa linhagem de ilustração aos quadrinhos. As linhas de contorno dialogam com áreas sem contorno, como na representação do piso à frente da casa, criando uma dinâmica entre espaços lineares sem cor, áreas de cor delimitada e áreas sem contorno.

As ilustrações combinam duas técnicas de pintura: aquarela, predominando três cores: azul, amarelo e vermelho; e a monotíпия, para representar as pegadas. Em uma análise iconossintática, podemos classificar essa personagem, que é apenas insinuada, de sujeito oculto, identificado não pela forma, mas por suas ações. Há também um tipo de metonímia pela qual se deduz uma figura masculina pelo tipo de pegada.

O lançamento dessa obra pioneira, produzida em torno de 1969, foi precedido de três edições europeias antes de vir ao público brasileiro, em 1976. Nesse sentido, a obra dialoga plenamente com o que há de melhor no mercado internacional, mostrando que nossa ilustração havia atingido a maturidade. Esse potencial imagético vai se manifestar na qualidade dos livros com a impressão *offset* – já que foi nos anos 1970 que esse tipo de impressão tornou-se usual – o reconhecimento e ampliação do mercado literário.

Tais fatores contribuíram para a popularização do livro infantil, que ainda assim estava restrito a uma elite de ilustradores ligados a outras áreas e, de modo geral, ainda contrastava com a excelente Literatura Infantil produzida na época. A revista *Recreio* foi uma publicação voltada para o público infantil que nasceu em plena ditadura militar, trazendo textos de qualidade publicados a cada semana, além de atividades e histórias em quadrinhos. Um time de escritores de peso produzia para a *Recreio*, como: Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Elias José, Lygia Bojunga, Bartolomeu Campos Queirós e Edy Lima. Esses escritores elevaram nossa Literatura Infantil ao nível internacional e ao da Literatura produzida para adultos.

Sendo a ilustração um tipo de imagem que ganha sentido em relação ao texto, a qualidade literária produzida nesse período foi fundamental para o fortalecimento do mercado de livros ilustrados e da produção da indústria gráfica brasileira. Essas melhorias confirmaram-se nas décadas seguintes, impulsionadas também pelos programas de

investimentos governamentais, que criaram condições para a melhoria da Literatura Infantil brasileira. No entanto, alguns aspectos menos evidentes, mas não menos importantes, devem ser levados em conta, como a influência das correntes artísticas sobre a diversidade da produção do livro ágrafo brasileiro.

4.1.3

Concretismo e a imagem bibliográfica

O Modernismo brasileiro beneficiou-se dos avanços da Literatura e da comunicação impressa, viabilizando um mercado editorial como campo de trabalho para a publicação de livros ilustrados influenciados pela cultura massiva. Contudo, se por um lado havia a atuação de ilustradores e artistas no mesmo mercado editorial, por outro o analfabetismo impedia que o mercado editorial avançasse. Na segunda metade do século XX, uma geração de ilustradores começou a afirmar-se, abrindo espaços para maiores avanços da ilustração na Literatura Infantil, encontrando mais pontos de contato com as Artes Visuais.

Esses ilustradores não surgiram de forma unívoca, mas como manifestação plural de um ambiente heterogêneo que, por uma herança predominantemente literária, não construiu uma tradição pictórica na alta cultura. A escassa presença de museus de arte foi apenas um dos motivos para uma tradição que se fez mais sobre o papel do que sobre as telas, mas que, paradoxalmente, transcendeu a função do livro como referência para se tornar meio da própria linguagem visual. Nesse sentido, o livro de artista não é exclusivamente imagético, mas uma realidade autônoma e, como tal, “pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos” (Carrión, 2011, p. 13).

Podemos considerar a poesia concreta como uma das raízes da intermídia e do livro de artista no Brasil. Essa vertente, manifestada em sincronia em diferentes partes do mundo, colocou-nos em sintonia com o pensamento teórico e artístico em âmbito global e teve como pano de fundo o contexto do Pós-Guerra, os antecedentes modernistas e o Design Gráfico. A poesia concreta tomava a palavra como matéria-prima que uniu artistas do mundo todo, tendo sido o primeiro movimento literário e artístico global.

Na segunda metade do século XX, o Brasil vivia o grande salto industrial, com a fundação da Petrobras, da Companhia Siderúrgica Nacional, a chegada da televisão e o estabelecimento das agências de propaganda multinacionais. No âmbito cultural, “em 1951, São Paulo já contava com dois museus que apresentavam exposições de arte moderna e já se faziam cartazes de feição construtiva para instituições, mostras, peças de teatro” (Leon, 2014, p. 75).

A guerra e a recessão internacional repercutiram de modo positivo para a indústria nacional, e alguns artistas, como Max Bill, vieram trabalhar no Brasil. Ethel Leon, em sua pesquisa sobre a primeira escola de Design do Brasil, o Instituto de Arte Contemporânea – IAC, de São Paulo, descreve as boas condições encontradas para o Design Gráfico, a Publicidade e a Moda no Brasil, da seguinte forma:

Os ex-alunos do IAC que efetivamente seguiram carreira como designers destacaram-se, em sua maioria, no design gráfico – muito desenvolvido na Suíça, na Alemanha e EUA. (...) Some-se a isso a importância dos concretistas, sua presença no corpo docente do IAC e a própria aproximação de alguns ex-estudantes do IAC com o movimento, e entenderemos o desenvolvimento da matriz suíço-alemã de design gráfico em São Paulo (Leon, Op. Cit., p. 89).

Nossa produção de livros está diretamente relacionada aos movimentos mais significativos da Arte brasileira, como o Concretismo, movimento que originou as primeiras manifestações do livro de artista no Brasil. As inter-relações entre som e forma, ideogramas, poemas dialetais, colagens e objetos baseados na escrita foram formas criadas nesse contexto e, posteriormente, adaptadas à Literatura Infantil.



Figura 36 - Capa e trecho interno do livro *Die Scheuche Märchen*, de Kurt Schwitters, Käte Steinitz und Theo van Doesburg. Hannover: Apossv Verlag, 1925 (fac-símile). Fonte: Weserburg.

Um exemplo precoce desse universo hibridizado e centrado na tipografia é *Die Scheuche Märchen* [O conto de fadas do espantalho], (Figura 36), de Kurt Schwitters, Käte Steinitz e Theo van Doesburg. O livro tem formato horizontal, 13,0 X 16,0 cm, impressão serigráfica monocromática. Brochura, com encadernação grampo/canoa, capa flexível, no mesmo papel do miolo, com imagem gráfica, título, autores e editora. O miolo consiste em doze páginas duplas trazendo um conto de fadas moderno, que é constituído por imagens nas quais as personagens são formadas por letras e cada página é impressa em determinada cor sobre cartão de papel *craft*.

O livro traz uma combinação de gêneros, o conto de fadas e o Construtivismo, configurados com elementos exclusivamente gráficos; dessa forma, diferenciando-se dos livros produzidos na primeira metade do século XX, tornou-se um marco na história dos

livros para crianças. Annateresa Fabris, em seu artigo “Livro de artista: da ilustração ao objeto”, discute as possíveis origens do livro de artista, levando em conta indícios em publicações do século XVIII e trabalhos anteriores à disseminação do gênero na arte contemporânea, na segunda metade do século XX, partindo da seguinte questão:

Embora muitos críticos considerem o livro de artista como uma produção típica dos anos 60, a multiplicação de sua prática na nossa década e a reflexão suscitada por ele parecem constituir claros indícios de que este veículo alternativo não esgota sua significação no processo minimalista conceitual, não podendo, portanto, ser pensado só a partir dele. Se a década de 60 afigura-se como um marco parcial, quais são os parâmetros temporais que podemos adotar para nossa reflexão, tendo em mente que, ao longo do processo, a prática e o significado do livro de artista sofrerão modificações? (Fabris, 2012).

O século XX foi marcado por várias rupturas e reformulação dos parâmetros estéticos e narrativos; uma dessas mudanças foi a possibilidade de fusão entre categorias em um único objeto. Essa tendência contrasta com uma linhagem anterior, em sua acepção mais específica, pela presença da ilustração na literatura, tomando a obra de William Blake como referencial. Por essa via, Annateresa Fabris vai chegar à conclusão de que “o livro de artista definir-se-á como ponto de encontro entre Arte e Literatura” (Idem).



Figura 37 - Capa e trecho interno do livro *Bilderbuch*, de Hannah Höch. Berlin: The Green Box, 2008. Fonte: Weserburg.

Nesse sentido, as relações entre livros de artistas e livros infantis compreendem produções anteriores aos nossos movimentos artísticos e exteriores à nossa realidade e se configuram como terreno em constante transformação. Outro exemplo dessa relação centrado na ilustração é o livro *Bilderbuch* [Livro ilustrado] (Figura 37), de Hannah Höch, que traz criaturas fabulosas – *Rennquicke*, *Döfchen*, *Schnifti* e *Meyer* – reunidas em histórias capazes de criar estranhamento e, ao mesmo tempo, seduzir o leitor pela delicadeza, misturando aspectos do Surrealismo e do conto maravilhoso.

A obra tem formato horizontal, 22,5 X 27,5 cm, encadernação costurada, capa dura ilustrada com imagem semelhante às do miolo e informações como título e autor. O miolo traz 44 páginas divididas entre imagens e textos. Os objetos cotidianos, presentes nas imagens usadas nas colagens, fazem parecer que as personagens habitam um zoológico onírico,

rodeado de flores e plantas exóticas como parte de um conto de fadas; nesse sentido, o título tem a clara conotação de livro infantil.

As personagens habitam um ambiente colorido, mas esses animais trazem uma nostalgia em seus tons de cinza. Combinando trechos de revistas, folhetos e fotografias, a artista abriu novos e incômodos universos gráficos. As colagens dadaístas de Hannah Höch tornaram-na uma das artistas alemãs mais importante do Modernismo clássico, tendo desempenhado papel decisivo no início do século XX. A obra permaneceu como exemplar único durante mais de sessenta anos, até ser publicada em 2008.

Uma designação dos livros de artista intimamente ligada à ilustração tem origem na França do século XIX, quando *marchands* e editores franceses convidavam artistas como Gauguin e Picasso para ilustrar ou produzir livros. Com o passar do tempo, passaram a usar termos como livro de pintor ou livro de artista para se referir a um livro configurado pelo profissional da gravura que realizava todas as etapas do trabalho editorial, privilegiando o conteúdo visual. As capas, por exemplo, não eram visualmente impactantes como nos livros de hoje, e os livros com sobre capas eram oferecidos exclusivamente para livrarias com vitrines. Nesse sentido, a apresentação de um livro era bastante limitada, fazendo com que o trabalho dos artistas permanecesse num universo restrito, já que as páginas internas não estavam à mostra.

A inserção dos livros de Picasso no contexto de sua obra mostra um tipo de imagem diferente de sua pintura, em que a representação dos volumes e cores converte-se em imagens predominantemente lineares e narrativas. Nesse viés, o artista toma o livro como meio para produzir uma obra gráfica de valores próprios, distintos das representações do plano pictórico, considerando o livro ilustrado como herdeiro e sucessor da gravura e tendo “o mesmo objetivo e clientela” (Febvre & Martin, Op. Cit., p. 151).

Em outra linha ontológica, o livro de artista tem no conteúdo exclusivamente verbal uma raiz estabelecida no Ocidente desde os escritos de Leonardo da Vinci ou Albrecht Dürer. Essa produção teórica, ligada à historiografia da arte, traz uma diferença significativa da concepção surgida no último século, chamada de “escritos de artistas”, por não ter sido concebida como obra de arte em si mesma. Apresentar um texto como parte da produção das Artes Visuais, entendê-lo como uma imagem, é uma marca do nosso tempo, preparada por Stéphane Mallarmé e praticada pelos dadaístas, futuristas e surrealistas. Portanto, desde os anos 1920 o uso da palavra nas artes visuais tomou dois caminhos distintos e complementares: por um lado, as teorias e manifestos produzidos e publicados por artistas; por outro, o uso livre da linguagem poética verbal na própria obra da Arte Visual.

As imagens mentais evocadas por escritores e poetas através de seus textos e elementos formais da escritura, como a tipografia, a síntese, as relações entre imagens e palavras ou as escritas caligráficas são, elas mesmas, ferramentas essenciais para trazer seus mundos internos à linguagem. A poesia concreta e a visual nos trazem os melhores exemplos dessa interseção entre Arte Visual e Literatura. Essa forma de arte de interface tipicamente gráfica surgiu praticamente ao mesmo tempo, durante a segunda metade dos anos 1950, em quatro lugares do mundo: em torno de Eugen Gomringer, na Suíça; com o Grupo de Viena, na Áustria; ao redor de Öyvind Fahlström, na Suécia; e pelas atividades do Grupo Noigandres no Brasil [Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari] (Thurmann-Jajes, 2012).



Figura 38 - Capa e trecho interno do livro *Poetamenos*, de Augusto de Campos. São Paulo: Edições Invenção, 1953-1973. Fonte: <http://livroconcreto.blogspot.com.br/2012/09/poetamenos.html>. Acesso em 15 out. 2017.

O livro *Poetamenos*, de Augusto de Campos (Figura 38), consiste em dez textos concretistas impressos em cores sobre cartolina, contendo proteção de cartolina (capa) na mesma gramatura. Na página exibida acima, a repetição da primeira consoante e o gradativo aparecimento da palavra velocidade sugere claramente uma progressiva aceleração, como uma analogia ao deslocamento em oposição à inércia, sem que haja um objeto representado a não ser o próprio sentido substantivo da palavra.

O livro reproduz poemas que circularam previamente na revista *Noigandres* e outras revistas de vanguarda e é considerado o primeiro livro de artista brasileiro, destoando do que se espera dessa forma de arte por seu conteúdo de aparência exclusivamente verbal. No entanto, nas palavras de Haroldo de Campos, há na poesia concreta uma simultaneidade entre o verbal e o visual “que se consuma entre o olho e o fôlego”, tanto no uso do espaço quanto na oralidade, e que é a própria essência da Poesia Concreta, como explica em sua Teoria:

As funções-relações e gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego que, aliada à síntese ideográfica do significado, cria uma totalidade sensível, “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, até antes impossível (Campos, Pignatari & Campos, 1975, p. 45).

A fruição da poesia concreta se dá na relação concomitante do leitor com o símbolo gráfico e o som, uma leitura resultante da experimentação da grafia combinada às verbalizações que o símbolo gráfico suscita. Mas há também a força visual das palavras, chamada de nominalização e verbalização, que constitui característica dominante, mas não exclusiva. Desse modo, o adjetivo torna-se uma função concreta para traduzir uma “qualidade substancial e substantiva”. Augusto de Campos exemplifica esse jogo poético entre adjetivo e substantivo com o poema *branco*, de Haroldo de Campos: (branco branco branco branco / vermelho / estanco vermelho / espelho vermelho / estanco branco), afirmando que nessa obra “a função substantiva se superpõe definitivamente ao adjetivo, pois é do branco e do vermelho, da cor branca e da cor vermelha, precisamente, que se fala” (Campos, Pignatari & Campos, 1975, p. 121).

Tendo a ideia de experimentação como mote central da criação artística e a forma gráfica das palavras em uma página como matéria da Poesia Concreta, a interseção com outros meios e formas tornam-se promessas de novos sentidos. Na verdade, essa busca por estímulos a outros sentidos de percepção poética foi uma busca pela expansão da linguagem, “em busca do sonho do *Gesamtkunstwerk*, uma obra que envolve todos os sentidos, evocada no título do livro de Haroldo de Campos *A educação dos cinco sentidos*” (Donguy, in: Thurmman-Jajes, 2012, p. 49. Tradução nossa).

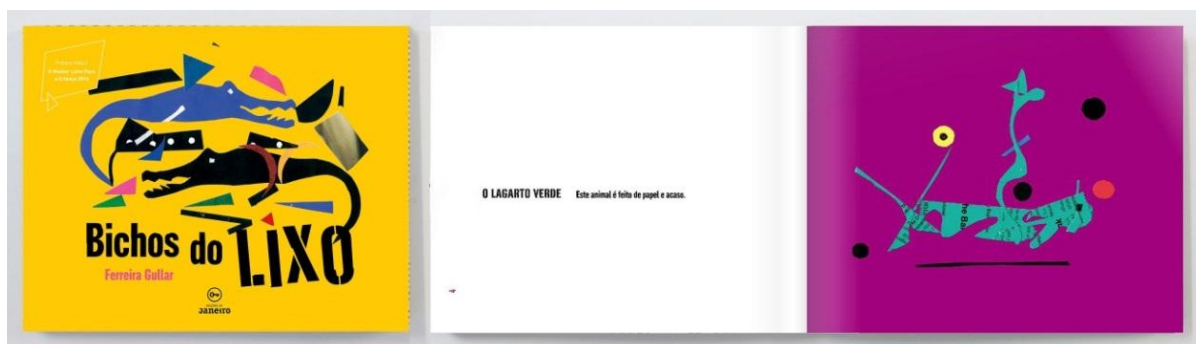


Figura 39 - Capa e trecho interno do livro *Bichos do lixo*, de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. Fonte: iiLer.

Essa experimentação fez o poeta Ferreira Gullar transitar algumas vezes pelo universo dos livros infantis, a última delas com *Bichos do lixo* (Figura 39). O livro tem formato horizontal, 25,0 X 21,0 cm, encadernação colada, capa flexível com ilustração colorida e informações como título, autor e editor sobre fundo amarelo liso. O miolo traz 85 páginas nas quais é apresentado sempre um diálogo entre texto e imagem: o primeiro sempre posicionado nas páginas pares, em preto sobre branco, e o segundo nas páginas ímpares com as figuras

sobre fundo liso sangrado, sempre muito colorido. Não há uma narrativa propriamente dita, mas textos poéticos relacionados às criaturas representadas.

Assim como há um diálogo entre os livros *Die Scheuche Märchen* e *Poetamenos*, há também um diálogo entre o livro *Bilderbuch*, de Hanna Höch, e *Bichos do Lixo*, de Ferreira Gullar. As semelhanças são evidentes: na primeira dupla, cada um, a seu modo, cria a significação a partir do aspecto visual do símbolo gráfico. O primeiro trabalha na fusão de gêneros e o segundo cria uma obra absolutamente independente baseada em seu próprio aporte conceitual. Na segunda dupla, as obras estão mais próximas e, guardadas as devidas diferenças que o material e as épocas apresentam, a referência às raízes da Literatura Infantil nas fábulas e contos de fadas estão claras.

A colagem foi assimilada como repertório da pintura pelo Cubismo, mas o procedimento de juntar imagens de origens diferentes na mesma superfície já era praticado no século XIX, nos livros de colagens de Hans Christian Andersen, por exemplo. Nesse sentido, a técnica usada por Hanna Höch era ainda relacionada a uma brincadeira de criança e, assim como Gullar, trabalha no limiar entre a Arte e o jogo. Em ambos, as colagens foram feitas a partir de pedaços de envelopes, convites, impressos e certa dose de acaso, como um exercício de liberdade e criatividade poética.

Assim como a colagem é um procedimento que ressignifica diferentes elementos materiais ao aproximá-los sobre a mesma superfície, um dos procedimentos de interação com a mancha textual capaz de mobilizar sentidos é a diagramação. Esse procedimento, comum a todo processo de editoração, é potencializado com maestria pela poesia concreta de Emmett Williams. O uso da diagramação em uma longa sequência de páginas funcionando como ferramenta na construção de uma obra única, de extensão incomum a essa forma poética, resulta numa expansão do tempo de fruição da obra e, conseqüentemente, expansão da própria linguagem.



Figura 40 - Capa e trecho interno do livro *The boy and the bird*, de Emmett Williams. Stuttgart/London: Hansjörg Mayer, 1979. Fonte: Weserburg.

O livro *The boy and the bird* (Figura 40), de Emmett Williams, tem formato vertical, 22,8 X 17,1 cm, encadernação costurada e colada, capa flexível com ilustração, título, autor em preto e branco. O miolo traz 223 páginas com noventa ilustrações em preto e branco do autor, uma em cada página par e um trecho do texto em cada página ímpar. Essas imagens assumem, em alguns momentos, interseções poéticas com o texto e, em outros, é um discurso paralelo. A narrativa do livro se desenvolve como um poema concreto, apresentado em dezoito capítulos nomeados como “coletânea de livros”.

A forma como o texto se desenrola é mantida em cada “livro”: uma coluna de sete linhas, com as seis primeiras organizadas em três pares e a última mantida independente. A palavra dessa linha independente reaparece no início da próxima página de texto. As sete personagens da primeira página constam como sete palavras enfileiradas na coluna de sete linhas. À medida que as páginas vão sendo passadas, essas palavras vão ganhando permutações, inter-relacionando-se e aumentando sua extensão e complexidade até que, no meio do livro – entre as páginas 107 e 115 – as frases chegam à sua maior extensão e são organizadas como perguntas, ainda que todo o livro seja escrito sem pontuação alguma. Então, a partir desse trecho, o volume de textos volta a decrescer em forma de frases cada vez mais sumárias até restarem, em lugar das personagens, apenas os verbos.

Emmett Williams é um dos mais celebrados poetas concretos norte-americanos. No entanto, ao produzir uma de suas obras mais importantes na forma de livro ilustrado ele cruza a fronteira dos rótulos, demonstrando que o que concede sentido de arte à obra é o artista e sua capacidade de subverter ou usar com excelência determinada mídia. Do mesmo modo, o livro infantil contemporâneo assume a prevalência das mensagens visuais como um tipo estrutura que conjuga representações gráficas, plásticas e a materialidade do livro, o qual deve ser entendido mais como meio em que os diferentes tipos de livros ágrafos tornam-se obras híbridas dotadas de valor estético.

O uso da palavra impressa como recurso da Arte Visual engloba uma infinidade de formas de uso do símbolo gráfico, envolvendo a tipografia, a página ou a diagramação ao longo da sequência. Nessa inversão do predomínio dos sentidos de tempo e espaço entre expressões verbais e visuais há uma quebra do lugar comum, demonstrando que as relações entre imagem e texto podem ser potencializadas na ausência de um dos elementos, como é o caso dos livros ágrafos.

4.2

Livros de imagem brasileiros

Os ideais clássicos de beleza definidos segundo padrões da harmonia e proporcionalidade renascentistas foram transformados ao longo dos séculos, dando lugar a valores em que o feio muitas vezes foi justificado por motivos religiosos. Em obras como o *Inferno de Dante*, as pinturas de Hieronymus Bosch ou o martírio dos santos cristãos, o feio funcionou como forma de demonização do inimigo. O positivismo do século XIX trouxe a campo a feiura como parte da “*fisiognomonía*”, uma ciência que associava os traços físicos aos traços de personalidade, decorrendo, nas teses de Cesare Lombroso, na identificação de tendências criminosas pela forma do rosto de determinados indivíduos. (Eco, 2007)

Umberto Eco, em sua *Historia da Feiura*, propõe que teríamos por um lado o inimigo que é tornado feio para que seja perseguido, como no antissemitismo hitleriano; por outro, o feio encarado como inimigo e perseguido, como as bruxas na Inquisição. Eco propõe também uma categoria que nomeia como o feio artístico, em que lembra a identificação platônica entre o belo (estético) e o bom (ético) e sua progressiva transformação desses valores com as grandes revoluções culturais. O feio e o cômico são aspectos relacionados e negligenciados pelos analistas da Arte. Quando Umberto Eco menciona figuras como Sócrates e Quasímodo, conhecidas pela sua feiura, reconhece também que abordar o assunto exige certa crueldade.

Por exemplo: a beleza, em Platão, pode ser física ou moral, mas quando Aristóteles fala das máscaras utilizadas nas Comédias do teatro grego, refere-se claramente à feiura física, afirmando que a máscara é a mimese de um rosto feio e distorcido. Isso indica claramente que o tipo de riso implicado na caricatura produz um riso desdenhoso e, assim como na exacerbação da expressão presente na máscara do teatro grego, certamente o desprezo e o desdém têm sua importância nesse tipo de humor gráfico. Há, portanto, em Aristóteles a distinção entre o cômico, que tem sentido universal, e o sarcasmo, que é individualmente direcionado. Isso é também estabelecido explicitamente em sua *Retórica* quando Aristóteles afirma que “a ironia é algo desprezível” (Aristóteles, *apud* Destrée, 2010, p. 69-94)¹⁹.

¹⁹ O comentário de Aristóteles visa distinguir humor “universal” da poesia jâmbica, “individual”, que é um “escárnio” e visa zombar de alguém.



Figura 41 - Capa e trecho interno do livro *Double face*, de Gianpaolo & Pagni. Mantova: Edizione Corraini, 2009. Fonte: iiLer.

O aspecto expressivo das máscaras, ligado de certo modo ao humor, também pode tomar formas surpreendentes quando os autores abordam sua ambiguidade como objetos e representação do rosto humano. O livro italiano *Double face* (Figura 41), de Gianpaolo & Pagni, tem formato vertical, 16,5 X 21,5 cm, colorido, brochura com ilustração semelhante às do miolo e guardas com padrão de repetição de miniaturas das imagens. O miolo traz 40 páginas de papel cartonado e gramatura alta, integrando capas ao miolo. Os desenhos são definidos pelas áreas de cor, integradas e inteiriças, demarcando enquadramentos precisos e proporções uniformes em todas as páginas.

As imagens são simbólicas, consistindo em uma série de variações da expressão de rostos humanos. Cada face é dupla porque pode ser lida em ambos os sentidos do livro, sem que haja o alto e o baixo ou mesmo um princípio e um fim do livro. Invertendo a posição da figura, a expressão é invertida também de forma surpreendente, revelando dois significados possíveis: alegre, misterioso, despenteado, altivo, enigmático, eufórico etc. Não há uma narrativa propriamente dita, a não ser pela sequencialidade, auxiliada por enquadramentos e escala dos elementos sempre iguais em todas as páginas.

Outro livro em que a máscara se torna elemento central para personificar o humor crítico é *A raposa e os óculos* (Figura 42), de Macé. A obra traz formato horizontal, 26,0 X 15,0 cm, encadernação grampeada, tipo brochura, capa flexível com imagem da personagem impressa em *offset*, quatro cores e informações como título, autor e editor. O miolo traz 24 páginas com desenhos artesanais, a nanquim, impressos em preto e branco sobre papel fosco.



Figura 42 - Capa e trecho interno do livro *A raposa e os óculos*, de Macé. São Paulo: Melhoramentos, 1986. Fonte: iiLer.

As ilustrações são figurativas, narrativas e fazem referência à linguagem dos quadrinhos de humor, com cenas ocupando a página, sempre com o mesmo enquadramento e mesmas proporções. Linhas com duas espessuras: uma mais grossa, para as molduras e outra mais fina, para os contornos das personagens e cenas. A base das imagens são os desenhos de nanquim; no entanto, a obra ganha dimensão imaginativa e aplicações de detalhes em vermelho, através de uma máscara de raposa e óculos com molduras em formato de coração em papelão e lentes de plástico vermelho que acompanham a obra, inserindo o leitor na história.

A narrativa é sequencial, tipo quadro a quadro ou página a página, sem variações de enquadramento e proporção das figuras. A primeira página apresenta uma pequena introdução verbal, enquanto a segunda traz um tipo de introdução visual em quatro quadros simétricos e proporcionais entre si. Nas páginas restantes, os desenhos representam cenas sequenciais que ocupam sempre uma página inteira. Há um repertório icônico – como onomatopeias, balões de diálogo e corações – que colabora com a narrativa do livro.

Outro ponto que relaciona a Comédia à Literatura Infantil diz respeito ao processo de descaracterização dos contos de fadas, adocicados ao longo do tempo, em histórias nas quais pessoas *más* terminam infelizes, enquanto pessoas *boas* têm sempre um “final feliz”. No entanto, a bem da verdade, foi a existência dessa base nas fábulas e contos de fadas que permitiu inversões e diálogos intertextuais como na *Historia meio ao contrário*, de Ana Maria Machado (Rio de Janeiro: Ática, 1979). Devemos ainda lembrar o poder transformador das diversas camadas de significado presentes em obras como *De olho nas penas*, da mesma autora (Rio de Janeiro: Salamandra, 1981), em que um filho de militantes políticos exiliados pela Ditadura Militar tenta entender sua identidade ao mesmo tempo que vai descobrindo a história da América Latina.

Tanto a caricaturização do vilão quanto essa neutralização da crueldade presente nos contos de fadas originais acontece em sincronia com as ilustrações, que nos livros ágrafos estão cada vez menos relacionadas a um juízo de valores morais para tornar-se uma forma de

reconhecimento do mundo que nos cerca e de nossas próprias imperfeições. Nesse sentido, o livro de imagem brasileiro traz características visuais bastante recorrentes: por um lado, a diversidade de tipos de imagem e o predomínio das narrativas visuais; por outro, a deficiência de nossa modernização evidente na pouca pronúncia e diversidade das qualidades materiais do objeto, como encadernação, e projetos de inovação na dimensão do objeto. Um exemplo é a ausência de editoras brasileiras que produzam livros *pop up* e os poucos livros com capas duras.

Desse modo, em um século de história do livro ilustrado para crianças e jovens no Brasil ficaram marcas do hibridismo que engloba o humor gráfico, as linhas do Concretismo, a publicidade, a xilografia de cordel, a pintura *naïf* e o artesanato como formas de uma expressão predominantemente imagética.

Jaqueline Lichtenstein (2006), em seu livro *A pintura*, apresenta discussão que coloca em oposição duas tendências da pintura: uma baseada na cor e outra no desenho, defendidas durante o Renascimento pelas Escolas de Veneza e Florença. Essas duas tendências da teoria da pintura são usadas aqui como categorização em uma analogia transposta à ilustração. Essa analogia à distinção renascentista é aplicada à técnica de ilustração de livros para apontar obras em que predominam o desenho ou a pintura, traçando um breve panorama que busca distinguir tendências mais gráficas ou mais pictóricas nas ilustrações de livros ágrafos presentes no acervo BLLIJ.

Nesse sentido, buscamos identificar qualidades nessa espécie de livro infantil com foco na identidade da imagem, seguindo as tipologias identificadas no capítulo anterior. Os objetivos são: 1 – distinguir entre imagens mais lineares (1ª dimensão) ou mais pictóricas (2ª dimensão); 2 – apontar a influência de movimentos e correntes artísticas sobre nossa ilustração; e 3 – distinguir influências sobre o artefato material (3ª dimensão) e sobre as narrativas (4ª dimensão) nesses livros. A escolha dessa parte do *corpus* de pesquisa tem como base a exposição comemorativa *Brazil: Countless threads, countless tales* (Bolonha, 2014), organizada pela FNLIJ. Esse material foi levado em conta pela representatividade dos ilustradores presentes tanto na exposição quanto no acervo do iiLer.

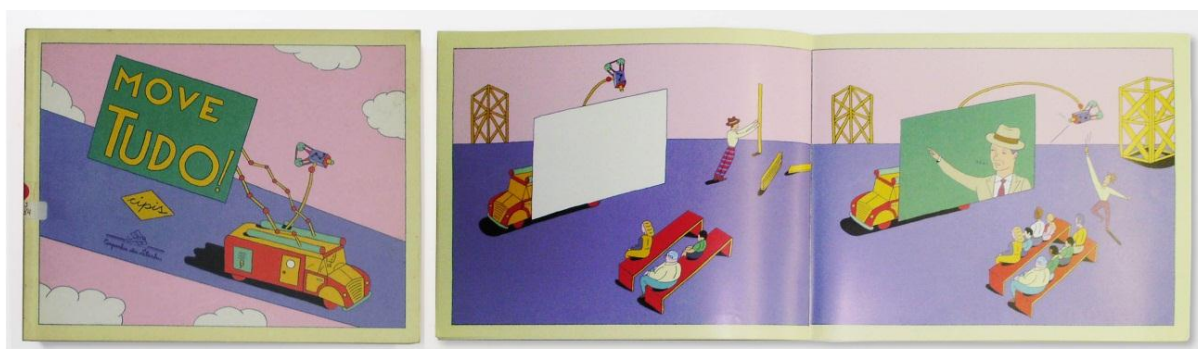


Figura 43 - Capa e trecho interno do livro *Move Tudo*, de Marcelo Cipis. São Paulo: Pancrom, 2010. Fonte: iiLer.

As obras com características baseadas predominantemente no desenho têm uma gama variada de estilos. O livro *Move Tudo* (Figura 43), de Marcelo Cipis, tem formato horizontal, 26,0 X 20,5 cm, encadernação grampeada, tipo brochura, capa flexível com imagem semelhante às do miolo e informações como título, autor e editor. O miolo traz 32 páginas em papel tipo *couché*, com imagens figurativas e narrativas impressas em *offset* colorido. A sequência de ilustrações traz o mesmo enquadramento e uniformidade das linhas. A linha do horizonte é mantida sempre na mesma posição, variando a inclinação apenas na capa e na última cena para dar sentido de movimento.

As imagens trazem influência das histórias em quadrinhos da primeira metade do século XX. A magia das imagens é representada com interações fantasiosas entre público e o filme. Os principais elementos dos quadrinhos são a moldura linear que separa todas as páginas, como uma adaptação do quadrinho para as páginas do livro, mudando do modelo quadro a quadro da arte sequencial para o modelo página a página do livro ilustrado. A narrativa acontece a partir de uma cena de base que ganha vida à medida que variações de posição e ações das personagens dão vida às composições de cores chapadas e intensas. Essa cena apresenta um caminhão com cinema itinerante que chega a uma praça e as pessoas se aproximam para assistir.

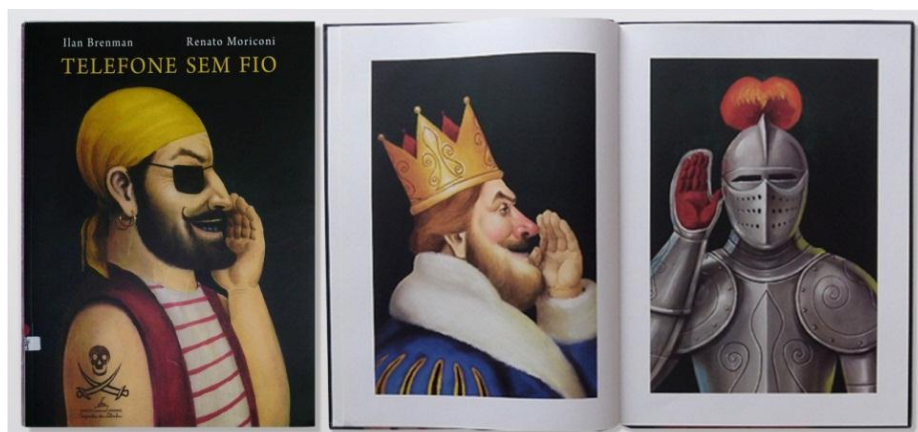


Figura 44 - Capa e trecho interno do livro *Telefone sem fio*, de Renato Moriconi e Ilan Brenan. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010. Fonte: iiLer.

O conceito de textualidades parece tornar-se mais evidente em obras ágrafas em que sua criação tem a participação de um escritor e, desse modo, um texto verbal subliminar às imagens que compõem a obra convida o leitor a interagir criativamente com o trabalho em questão. O trabalho de ilustração tem essa capacidade de organizar e materializar ideias muitas vezes surgidas do encontro entre as formas tradicionais de configurar imagens e as coisas e ações do nosso dia a dia.

Esse tipo de encontro está presente no livro *Telefone sem fio*, de Renato Moriconi e Ilan Brenan (Figura 44). O livro tem formato vertical, 27,0 X 36,0 cm, brochura com encadernação colada, capa flexível em cartão plastificado, com ilustração colorida e informações como título, autores e editor. O miolo traz 32 páginas em papel *couché*, todas com imagens pictóricas, coloridas, trabalhadas artesanalmente, com tonalidades cromáticas e contraste uniformes, em composições estruturadas a partir de enquadramentos em plano médio.

O enquadramento, somado à posição e ao gesto representado, repetidos em cada uma das personagens, é uma base para a compreensão de que, a cada página, uma mensagem está sendo passada adiante, de uma personagem a outra. Essa compreensão parece tornar-se um estímulo à curiosidade do leitor, fazendo-o passar as páginas em busca desse segredo insinuado, certamente atraído pelo encantamento de reconhecer as personagens. Os autores organizam a narrativa de uma forma que parece linear, em um jogo de intertextualidades e citações a partir de um universo maravilhoso da Literatura Infantil e Juvenil representado por imagens cheias de cor e humor.

O enredo se desenvolve a partir da brincadeira homônima ao título do livro, jogando também com os limites da página. A maneira de enquadrar uma imagem é crucial para sua leitura, marcando um tipo de limite entre ficção e realidade. A história termina quando um cão ultrapassa os limites do quadro para dar uma lambida no rosto do bufão, o mesmo bufão que começou a história. O círculo fecha-se quando a palavra insinuada retorna ao seu destino, traduzida pelo gesto de carrinho do cachorro (última personagem a aparecer), que apenas repetiu a palavra da única maneira que pode: uma lambida.

O cachorro transgride a fronteira imposta pelo quadro e, desse modo, aumenta a credibilidade da cena, dando a ela ainda mais força de representação. Essa transgressão entre a imagem e a estrutura de representação quebra o distanciamento entre o leitor e a obra, como uma forma de “derrubar a quarta parede”, um recurso usado para obter um efeito humorístico

non sense, surpreendendo o espectador. A versatilidade de Renato Moriconi é visível em seus trabalhos constantes no acervo BLLIJ, como: *Bárbaro* (São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013) e *E a mosca foi pro espaço* (São Paulo: Escala Educacional, 2011). Os livros têm grande ênfase nas formas narrativas e trazem identidades visuais completamente distintas.



Figura 45 - Capa e trecho interno do livro *O balanço vermelho*, de Rogério Coelho. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010. Fonte: iiLer.

Os livros ilustrados com técnicas digitais de configuração da imagem já ultrapassam numericamente os trabalhos produzidos com técnicas de ilustração tradicionais, tornando-se muitas vezes difícil distinguir obras dos dois tipos. O livro *O balanço vermelho* (Figura 45), de Rogério Coelho, é um exemplo dessa semelhança entre técnicas, ao mesmo tempo, do uso dos recursos narrativos da imagem. A obra tem formato vertical, 22,0 X 28,0 cm, encadernação colada, capa flexível trazendo ilustração semelhante às do miolo e informações como: título, autor e editora.

Os desenhos têm forte presença na composição das imagens, simulando o traço de nanquim, com variações de espessura, cor e contraste, resultando em um tipo de modulação de espessuras em função da perspectiva das cenas. Por exemplo, nas cenas panorâmicas os fios são mais finos, enquanto nas figuras em *close* os fios são mais grossos. Esses fios estruturam cenas e separam elementos e áreas de cor, enquanto as hachuras simulam o sombreamento, como na técnica artesanal do bico de pena.

O miolo traz 46 páginas com imagens figurativas com variação das cores de linhas e preenchimentos. O contraste das linhas também varia, amenizando a presença do desenho e evidenciando os elementos pictóricos, que simulam o efeito da aquarela. Os rebaixamentos de contraste das linhas remetem também a um tipo de efeito de luz semelhante à fotografia, que pode ser relacionado às imagens antigas e, de certo modo, à memória. O repertório de procedimentos, de influência cinematográfica, inclui deslocamentos graduais do ponto de

vista em relação ao objeto, repetições e simulações de movimento de câmera ou dos quadrinhos, como os *travellings*, *scrolls* e *zooms*.

A narrativa é tradicional, linear, com variações de enquadramento página a página e quadro a quadro. Há dois momentos distintos: um anterior, que representa o passado, e outro que seria o momento da narrativa. A definição prévia de cada personagem e as representações da passagem do tempo colaboram para o entendimento das sequências, como na representação das quatro estações do ano pela sequência de quatro imagens da árvore onde está o balanço, elemento utilizado para conexão entre os dois momentos da narrativa.

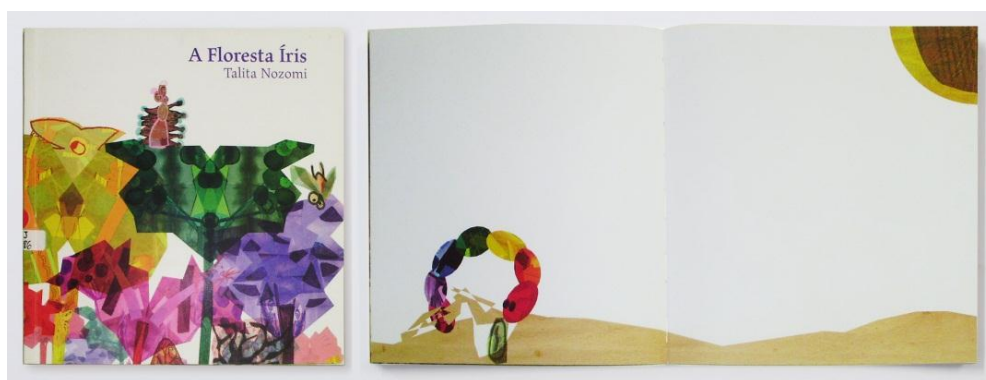


Figura 46 - Capa e trecho interno do livro *A Floresta Íris*, de Talita Nozomi. Rio de Janeiro: Mov Palavras, 2014. Fonte: iiLer.

A colagem é uma técnica que permite produzir imagens com limites da forma bem marcados e grande diversidade de matizes e intensidades de cores. Há um espectro de variações que vai desde a apropriação de figuras inteiras ou trechos de fotografias, como no Surrealismo, rótulos e objetos do mundo, como no Cubismo, e até recortes e dobraduras de papéis e superfícies de cor pura, de influência da cultura oriental. O livro *A Floresta Íris* (Figura 46), de Talita Nozomi, corresponde ao terceiro tipo, trazendo formato quadrado, 19,8 X 19,4 cm, encadernação colada, capa flexível com ilustração semelhante às do miolo e informações como título e autora em lilás sobre branco.

O miolo traz 48 páginas em papel *couché*, com imagens intensamente coloridas nas quais Talita Nozomi, com muita delicadeza, combina diferentes materiais, como papel e tecido, unindo-os pela técnica da colagem, fazendo surgir daí cenários e personagens que se destacam pelas cores sobre o branco da página. As imagens são figurativas, geometrizadas e combinam áreas de transparência e opacidade com limites bem definidos, sempre evidenciando as sete cores do arco-íris.

Essas cores são magistralmente combinadas para representar o ciclo da vida de uma lagarta na sua metamorfose em borboleta. Ao longo desse percurso, outra narrativa visual também se forma e uma semente espera o tempo de tornar-se uma flor. Desse modo, as duas

histórias se espelham, interagem e completam uma à outra criando, de certo modo, um efeito análogo – mas não idêntico – ao que Will Eisner chamou de *timing*. Esse termo diz respeito à técnica de narrativa visual em histórias em quadrinhos que identifica a passagem do tempo em um processo representado ou a cronometragem de uma cena.

O livro exemplifica a diversidade de técnicas de ilustração empregadas na produção de livros infantis, em contraste com a unicidade do *offset* na impressão desses livros, apresentando-se também como uma obra de grande originalidade. As provas desse valor estético são os diversos prêmios recebidos e sua participação na exposição anual de ilustrações da importante Bologna Children's Book Fair, em 2016.



Figura 47 - Capa e trecho interno do livro *O fim da fila*, de Marcelo Pimentel. Rio de Janeiro: Rovellet, 2011. Fonte: iiLer.

Numa outra linha de ilustração gráfica, encontramos a rusticidade das nossas raízes cordelistas, profundamente identificadas com a cultura brasileira e cada vez mais utilizadas em livros para crianças e jovens, sendo referidas em livros dos ilustradores Marcelo Pimentel e Jô Oliveira. O livro *O fim da fila*, (Figura 47), de Marcelo Pimentel, tem formato horizontal, 23,0 X 21,0 cm, brochura com encadernação grampeada e capa flexível em cartão tipo *craft*, semelhante às páginas do miolo, com ilustração em duas cores e informações como título, autor e editor. O miolo traz dezesseis páginas ilustradas em duas cores com um tipo de desenho estilizado, produzido artesanalmente a nanquim como arte final, com bordas levemente irregulares, alternando áreas cheias em preto e em vermelho e aspecto caligráfico, mesmo não havendo linhas de contorno.

As imagens são figurativas, estilizadas e narrativas. Percebe-se a influência da xilografia de cordel com áreas cheias e marcas do grafismo do artesanato indígena e da pintura primitiva brasileira. A cor vermelha remete ao urucum, e a utilização de papel reciclado agrega valor educativo pertinente ao tema, acrescentando aspecto rústico e valor ético e estético. Nesse sentido, a forma e o conteúdo estão tão intrinsecamente ligados que é difícil distinguir um do outro.

A narrativa é circular, tomando um só enquadramento, de forma estável, simulando um deslocamento da imagem equivalente ao tipo *travelling*, do cinema. Todas as páginas do livro colaboram igualmente na narrativa, incluindo capas, folha de rosto e página da ficha de catalogação bibliográfica. A história acontece no percurso de uma fila de animais que ocupa todo o espaço horizontal das páginas, enquanto um índio pinta em cada animal um elemento na cor vermelha. Essa ligação das personagens e ambiente representados com o tipo de imagem e o material utilizado na configuração do objeto fazem com que a obra tenha um aspecto ao mesmo tempo profundamente regional e universal.

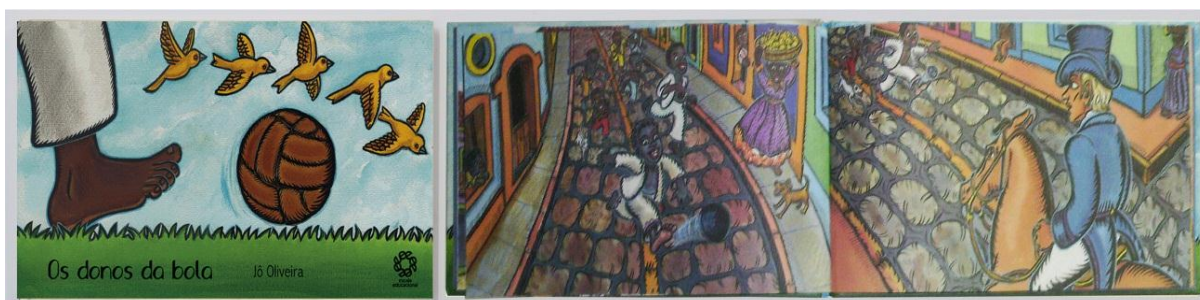


Figura 48 - Capa e trecho interno do livro *Os donos da bola*, de Jô Oliveira. São Paulo: Escala Educacional, 2010. Fonte: iiLer.

O livro *Os donos da bola* (Figura 48), de Jô Oliveira, traz outra forma de relação com a gravura de cordel. A obra tem formato horizontal, 26,0 X 15,0 cm, encadernação costurada, capa dura com ilustração colorida, semelhante às do miolo, com informações como título, autor e editora. O miolo traz 32 páginas ilustradas em cores com um tipo de desenho estilizado, produzido artesanalmente a nanquim e colorizado com aquarela e impresso sobre papel tipo *couché*. O desenho artesanal, feito a nanquim, segue a referência imediata das figuras das ilustrações do cordel, mas é também distinta pela relação com os quadrinhos, tendo o traçado de linha espessa que define composições, personagens de aspecto cordelista e ambientes mais detalhados e demarcação de áreas de cor em aquarela, mais próximas aos quadrinhos.

As ilustrações são predominantemente figurativas, bidimensionais e indicam hierarquias na condução do olhar do leitor, como uma tendência narrativa. Jô imprime em suas ilustrações um tipo de estilização que vem das xilogravuras do cordel, mas esse imaginário traz consigo raízes anteriores, vindas da ilustração dos primeiros livros impressos no século XV. Essas imagens medievais que marcaram o início da ilustração impressa seguiam uma forma linear, como nos trabalhos de Jô, já que, desde essa origem se prestavam a receber colorização artesanal para assemelhar-se às iluminuras.

A pintura em aquarela ocupa um papel relativamente secundário, pela referência às

imagens do cordel e das histórias em quadrinhos, que são configuradas predominantemente em preto e branco. O trabalho de colorização valoriza a representação da indumentária e arquitetura colonial brasileira, colabora com a representação dos volumes e das profundidades das cenas e torna as ilustrações ainda mais atraentes.

A forma de narrativa é linear, segue variações de enquadramento, do tipo página a página, com modulações e simulações do deslocamento de figuras, típicas da linguagem dos quadrinhos. A história conta como alguns meninos de rua teriam inventado um jogo de bola, como uma anedota mesclada à ideia de uma qualidade do futebol brasileiro, fantasiando o surgimento do futebol no período colonial, com alusões à escravidão.

A linha da ilustração baseada no desenho cômico é muito influente no Brasil; na atualidade, podemos destacar dois nomes: Mariana Massarani e Ziraldo, ainda que não tenham livros de imagem no acervo iiLer. Mais do que o nome mais importante da nossa ilustração em livros, Ziraldo é, sem dúvida, um dos mais importantes autores da Literatura para crianças ao redor do mundo.

No mesmo sentido que esses ilustradores têm buscado uma identidade gráfica para nossa ilustração baseada no desenho como estrutura, coexistem no Brasil ilustradores produzindo imagens com características mais pictóricas. Rui de Oliveira transita entre as duas tendências, conjugando muitas vezes as linhas do desenho com a transparência da tinta ecoline. Encontramos em Rui marcas autênticas da Era de Ouro do livro ilustrado, talvez por sua formação na tradicional *Hungarian School of Arts*, em Budapeste, e, ao mesmo tempo, encontramos a representação de uma raiz importante da história da arte do livro ilustrado: o Barroco, visível em seu livro *A Bela e a Fera* (Figura 49).

A obra tem formato vertical, 22,5 X 28,0 cm, encadernação colada, capa flexível, plastificada, colorida com linha separando moldura branca e definindo três espaços principais: o espaço vertical do lado direito é ocupado por ilustração; o espaço inferior, na base da página, traz elementos florais decorativos; e o espaço maior, à esquerda, traz fundo amarelo e contém informações como título, autor e editora.



Figura 49 - Capa e trecho interno do livro *A Bela e a Fera*, de Rui de Oliveira. São Paulo: FTD, 1994. Fonte: iiLer.

O miolo é composto por doze folhas em papel *couché*, todas com ilustrações de página dupla, além de guardas e frontispício, trazendo elementos gráficos com motivos florais. Percebe-se no detalhamento e grandiosidade das cenas a força do estilo Barroco, tão importante na formação do imaginário brasileiro pela arquitetura das igrejas do período colonial e celebrado por Rui de Oliveira em seu livro *Três anjos mulatos do Brasil* (São Paulo: FTD, 2011).

Mais que uma influência unilateral, há uma clara relação de Rui de Oliveira com a narrativa cinematográfica que acontece também na composição e organização das imagens em seus livros. O uso da cor e da luz como forma de caracterizar personagens e atmosferas na narrativa visual são domínios para poucos ilustradores e que Rui traz também de sua longa atuação como diretor de arte de televisão e diretor de filmes de animação. Suas figuras muitas vezes têm características do cinema expressionista, pela carga emocional que imprime às representações do olhar.

Entre 1992 e 1993, Rui de Oliveira pesquisou todas as versões que pôde encontrar a partir da versão original de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, baseada em um texto anterior de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. A versão tomada como referência foi publicada em 1757 na *Le Magazin des Enfants* tendo ainda o figurino e a máscara da *Fera*, elementos utilizados no filme homônimo de Jean Cocteau, de 1945. Segundo o autor, houve interesse nas soluções por meio de imagens plenas de enredo e simbolismo, como “os candelabros e as cariátides vivas usadas pelo diretor. Esse conjunto de elementos cênicos que Cocteau utilizou nos remete ao limite tênue entre o real e o fantástico. Justamente, era o que eu pretendia fazer no livro” (Oliveira, 2011).

O projeto autoral resulta de um percurso de quase 70 livros ilustrados, apesar de sempre ter se considerado um autor ao ilustrar os escritores. Oliveira obteve o Prêmio Jabuti de ilustração e o Prêmio Luis Jardim – FNLIJ de melhor livro sem texto em 1995. O livro se

encontra no acervo da Biblioteca de Munique e no acervo BLLIJ, onde localizamos também, do mesmo autor, *Uma história de amor sem palavras* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009) e *As aventuras de João sem fim* (Rio de Janeiro: Record, 2011).



Figura 50 - Capa e trecho interno do livro *O cântico dos cânticos*, de Ângela Lago. São Paulo: Paulinas, 1992. Fonte: iiLer.

A qualidade e a diversidade de técnicas na obra de Ângela Lago resultam de proposições e procedimentos nos quais a forma e a técnica estão submetidas a um determinado conceito preestabelecido. Ângela é uma pioneira nas técnicas digitais e na produção de livros eletrônicos, sempre transitando por estilos com sensibilidade e erudição que podem ser vistas em seus livros de imagem presentes no acervo BLLIJ: *O cântico dos cânticos* (Figura 50) e *Cena de rua* (Belo Horizonte: RHJ, 1994).

O livro *O cântico dos cânticos* tem formato vertical, 24,5 X 34,0 cm, encadernação costurada, capa dura branca, plastificada, com imagem colorida de forma retangular centralizada contendo informações como título, autora e editora. Essa ilustração é repetida na quarta capa com as informações em posições invertidas.

O desenho representa uma dimensão fundamental da ilustração, uma vez que ele está no princípio do processo de criação da maior parte das obras. Nesse sentido, mesmo que ele não apareça claramente, como nos casos em que o processo de pintura esconde essas linhas iniciais, o desenho mantém-se evidente em algumas funções como, por exemplo, a divisão das áreas de cor. Esse tipo de desenho oculto, que mantém sua funcionalidade, chamaremos aqui de “desenho projetual”. Este é o caso do desenho do livro *O cântico dos cânticos*.

O miolo, em papel *couché*, é composto por 26 páginas trazendo ilustrações figurativas, elaboradas com pontilhismo colorido, extremamente detalhado, que fazem referência aos ambientes de escadas, molduras e portais do artista gráfico holandês Maurits C. Escher. As molduras referem uma estrutura da tapeçaria oriental e fazem referência às molduras decorativas na tradição das iluminuras renascentistas. A paleta suave de cores colabora com a narrativa,

quando, por exemplo, as personagens encontram-se na folha central e todos os tons tendem ao rosa. A referência à tapeçaria parte da repetição da estrutura das molduras, mas é enfatizada nos cantos de todas as imagens que simulam dobras, assim como nas folhas de rosto, em que as apresentações aparecem numa “dobra” no canto da página.

A autora toma as *Histórias das mil e uma noites* e o livro homônimo da *Bíblia* como referências e, assim como no livro *A Bela e a Fera*, de Rui de Oliveira, há nesta obra o uso de motivos florais nas molduras, criando relação com o tema do amor romântico. O uso desse elemento tem origem nas iluminuras do século XV, com plena transposição para a ilustração impressa ao longo do tempo e, em ambas, os ilustradores estavam menos interessados em reproduzir formas e mais em transpô-las de modo imaginativo. Esse tipo de elemento da ilustração distingue-se totalmente da ilustração botânica (*herbarium*), tradicionalmente produzida em aquarela, buscando descrição precisa do objeto representado.

As ilustrações do livro *O cântico dos cânticos*, ao invés de guiar o leitor de forma narrativa, colaboram para enfatizar a simetria da estrutura formal do livro ao ter no centro da sequência de páginas o único ponto de encontro das duas personagens. Nesse sentido, a forma narrativa é circular, mantendo uma estrutura contínua, perceptível na uniformidade de elementos que se mantêm constante em todas as páginas, como par de personagens, molduras sempre da mesma espessura e posição, contendo espaço interno às molduras no qual as personagens se (des)encontram.

Biagio D’Angelo, em análise à obra *Sua Alteza a Divinha*, de Ângela Lago (Belo Horizonte: RHJ, 1990), mostra aspectos da obra dessa ilustradora em que ela joga com camadas fônicas e culturais, chegando a analogias mais profundas, trazendo uma personagem que representa “exemplo arquetípico da mulher fatal, na qual *eros* e *thanathos* se reúnem numa perspectiva que poderia chegar, ao usarmos a Teoria do Mal de Georges Bataille, até o sadomasoquismo” (D’Angelo, 2013, p. 37).

A obra de Eva Furnari, por sua vez, está alicerçada sobre uma qualidade que a distingue completamente de outros ilustradores e permitiria que a colocássemos ao lado de Ziraldo e Massarani: o humor. No entanto, é pela técnica da aquarela que dá vida aos seus desenhos que a aproximamos de Lúcia Hiratsuka, Cárcamo e Odilon de Moraes, nomes que continuam influenciando uma legião de novos admiradores. Eva Furnari – e sua inesquecível *Bruxinha atrapalhada*, publicada em 1982. O livro foi publicado com dez histórias diferentes que traziam a bruxinha em situações cômicas em que suas tentativas de fazer mágica nem sempre davam certo. Elas eram publicadas em tiras grandes e com espaços vazios para as

crianças escreverem suas próprias histórias junto com os desenhos, ganhando o Prêmio FNLIJ de melhor livro sem texto.



Figura 51 - Capa e trecho interno do livro *Bruxinha Zuzu*, de Eva Furnari. São Paulo: Moderna, 2010. Fonte: iiLer.

A partir de 2010, o livro foi reeditado em novo formato e a personagem ganhou o nome de *Bruxinha Zuzu* (Figura 51). A obra tem formato vertical, 21,0 X 28,0 cm, encadernação colada, capa flexível, com fundo branco e cinza, com linhas horizontais subdividindo o espaço, que funcionam como tiras nas quais se encontram cenas coloridas da personagem, além do título e editor. Para o miolo da nova publicação, Eva redesenhou cada tira das 32 páginas, já que nas primeiras versões as historinhas eram em preto e branco, e em busca de novo aspecto para a personagem gato Miú.

A obra de Eva Furnari é articulada sobre o humor gráfico; sendo uma das precursoras dos livros de imagem no Brasil, Eva publicou a coleção *Peixe Vivo*, (São Paulo: Ática, 1980), com três títulos: *Cabra Cega*, *Todo Dia*, *De vez em quando*, destinados ao público infantil não alfabetizado. Em 1986, lançou a coleção *Ping-póing*, de livros brinquedo, em que o leitor é convidado a combinar páginas para ver como cada personagem é transformado pelo que está ao seu lado. A coleção foi vencedora do Prêmio Orígenes Lessa, da FNLIJ, em 1987.

Nos anos 1990 ilustradores como Roger Mello, Marilda Castanha, Ciça Fittipaldi e Graça Lima, entre outros, iniciaram uma pesquisa pela identidade visual de nossos livros infantis em oposição à tradição acadêmica europeia. Essa geração agregou valores da arte *naïf* brasileira, influências dos pintores da Geração 80 e dos padrões indígenas brasileiros à nossa ilustração de livros. Essa identidade visual traz imagens pictóricas de cores intensas, inexistentes até então e em sintonia com nossa cultura.



Figura 52 - Capa e trecho interno do livro *Noite de cão*, de Graça Lima. São Paulo: Paulinas, 1998. Fonte: iiLer.

O livro *Noite de cão* (Figura 52), de Graça Lima, tem formato quadrado, 21,0 X 21,0 cm, encadernação grampeada, tipo brochura, e capa flexível em cartão plastificado, trazendo ilustração semelhante às do miolo e informações como título, autor e editor. O miolo traz 36 páginas em papel tipo *couché* com imagens, alternando trechos em cores e em preto e branco, sempre trabalhadas com técnica mista, entre a aquarela e o lápis, o que faz presentes as linhas do desenho, mesmo quando não estão evidentes, pela própria força do instrumento e do material deixadas nas imagens. O projeto gráfico toma as áreas brancas do papel como elemento de contraste, tanto com as áreas de cor azul escuro como com áreas de preto, enfatizando a noite e favorecendo a sensação de profundidade.

A narrativa é linear, com recursos de repetição quadro a quadro, típica dos quadrinhos, e figuras de linguagem, como metáforas e metonímias, adaptadas às imagens. O livro parece contar a história de um fracasso, mas com efeito cômico, como acontece em histórias em quadrinhos, nas quais o protagonista tenta realizar algo impossível, sofrendo ao longo do trajeto de dificuldades e quedas, tornando-se um tipo de anti-herói pelo recurso da repetição, próprio da comédia. Graça Lima é uma das ilustradoras mais premiadas do Brasil e a obra assemelha-se visualmente a outro título, também lançado na década de 1990 pela mesma editora, intitulado *Só tenho olhos pra você* (São Paulo: Paulinas, 1994).

Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello são três dos maiores ilustradores brasileiros, amigos, sócios e parceiros no livro *Vizinho, Vizinha*, de Roger Mello (São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002), com imagens dos três ilustradores. No livro, dois vizinhos de porta e o corredor do prédio onde moram são representados cada um por uma das ilustradoras e o corredor por Roger Mello, proporcionando um diálogo visual e revelador de suas peculiaridades e diferenças.

Na verdade, *Vizinho, Vizinha* é apenas um dos livros escritos por Roger Mello, que escreveu também *Meninos do Mangue* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001), entre outros; evidentemente, o reconhecimento de sua habilidade narrativa não está restrito às

palavras, mas é hoje um valor celebrado em todo o Brasil. O reconhecimento desse valor foi a premiação de Roger Mello com o maior prêmio internacional da Literatura para crianças e jovens, o Hans Christian Andersen Award, recebido pela primeira vez por um ilustrador sul-americano, em 2014.

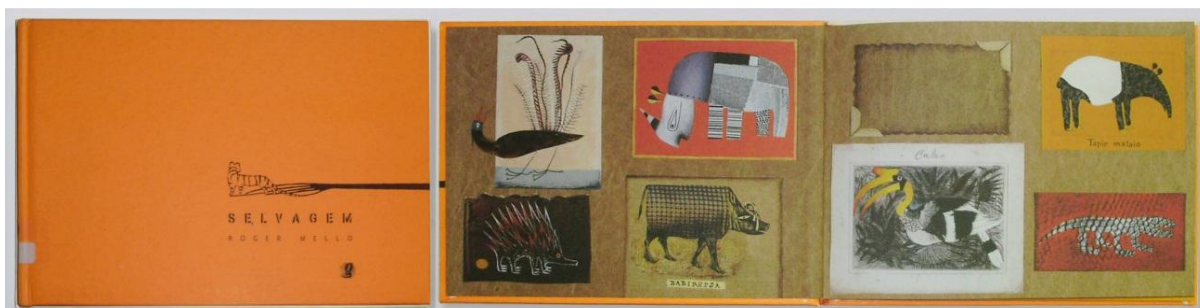


Figura 53 - Capa e trecho interno do livro *Selvagem*, de Roger Mello. São Paulo: Global, 2010. Fonte: iiLer.

O livro *Selvagem* (Figura 53), de Roger Mello, traz formato horizontal, 23,5 X 16,5 cm, encadernação costurada, capa dura, com fundo liso, na cor laranja com ilustração a traço e informações como título, autor e editora, tudo na cor preta. A segunda e a terceira capas trazem ilustrações coloridas de animais. O miolo traz 32 páginas com ilustrações sangradas na página, combinando técnicas sobre papel para descrever um ambiente interno, como a sala de uma casa, predominantemente em preto e branco, em que se encontra a representação da foto de um tigre, feita a traço preto sobre o fundo de cor laranja. Essa sequência de imagens surpreende porque não determina ou indica que o leitor siga um caminho definido, desconcertando o leitor diante de situações que exigem novos olhares para a leitura. O livro convida a variadas leituras e suscita novas posturas no decorrer da história, uma vez que a perspectiva do olhar muda e, com ela, a trajetória da leitura.

A relação entre ilustrações se dá sempre a cada página dupla, considerando uma base em tons de cinza e um elemento laranja representando o tigre, protagonista da história, que muda a cada página, no decorrer do livro. Essas mudanças na continuidade narrativa e a organização da sucessão de páginas resultam numa montagem que se reorganiza como espaço gráfico, requisitando atenção do leitor ao fluxo da narrativa. Cada ilustração traz um instante capital, de modo que a sequencialidade é reformulada a cada página, transformando o que seria uma sequência linear entre os quadros numa divertida série de analogias, ocorrendo o que Scott McCloud chama de *non-sequitur* (McCloud, 2004, p. 70-72).

Além de diversos prêmios como ilustrador, o percurso de Roger Mello inclui o reconhecimento de sua produção como escritor e designer, o que o torna um autor completo. Sua obra de caráter fortemente colorista revitalizou a Literatura Infantil brasileira e conquistou admiradores por todo o mundo, tendo recebido nove prêmios Jabuti da Câmara

Brasileira do Livro e tornando-se *hors-concours* de prêmios FNLIJ. Assim, Roger confirma presença de destaque e liderança no seleto grupo de ilustradores brasileiros de reconhecimento internacional. No Acervo BLLIJ há ainda estes seus títulos: *O próximo dinossauro* (São Paulo: FTD, 1994) e *A flor do lado de lá* (São Paulo: Salamandra. 1981).

4.3

Considerações preliminares

Os livros brasileiros tiveram que passar por seus próprios estágios de maturação para entendermos limitações e qualidades como parte da formação de nossa identidade. Nesse sentido, vimos que a estética dos livros produzidos a partir dos anos 1970 resulta do processo de legitimação que tem como pano de fundo os ideais modernistas, que combinavam a influência internacional com a busca de nossas raízes. Essas matrizes iniciais encontram-se na xilogravura da Literatura de Cordel e nas ilustrações dos semanários de humor no início do século XX.

Nossa economia, de base agrária e pastoril, alicerçada na mão de obra escrava e a ausência de uma classe média foram as questões cruciais para o atraso socioeconômico que inibiu a democratização de nossa educação.

Os semanários de humor foram importantes na formação da primeira geração de ilustradores, a partir do início do século passado, momento da criação da Companhia Editora Nacional, de Monteiro Lobato. Esse panorama de avanços na indústria gráfica e o desenvolvimento do livro infantil brasileiro coincidem com a decadência da Era de Ouro do livro ilustrado europeu.

A ilustração de livros, assim como a indústria gráfica brasileira de modo geral, nasce da tensão e influência mútua entre a alta cultura, a cultura popular e a cultura de massa, visível, por um lado, na atuação de artistas como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral e, por outro, de cartunistas e ilustradores como Ângelo Agostini, Nássara, Belmonte e J. Carlos. O resultado foi a marca gráfica deixada por artistas modernistas que atuaram como ilustradores e ilustradores que se deixaram influenciar pela arte modernista.

Os modernistas transitaram entre matrizes duplas e antagônicas, como a informação internacional e a valorização do nativismo que se evidenciava na busca de nossa identidade nas culturas regionais, visível na pintura de Di Cavalcanti, “em que o *cubismo* dá vocabulário para pintar mulatas”. Esse Modernismo exuberante teve como contrapartida a falta de autonomia dos mercados para o campo artístico, a falta de profissionalização de artistas e

escritores e o subdesenvolvimento da economia, que impossibilitava a experimentação artística e a democratização da cultura.

A pouca distinção entre cultura artística e mercado massivo não impediu que Monteiro Lobato lançasse a “fase literária” da produção editorial brasileira destinada a crianças e jovens, com o lançamento de *A menina do narizinho arrebitado* e abrisse uma profícua relação entre a cultura de massa e o mercado editorial com o livro *Jeca Tatuzinho*, obras ilustradas por Belmonte e Voltolino. Esses ideais modernistas foram fundamentais para as mudanças nos anos 1950, com a chegada de avanços como a televisão, a publicidade, os periódicos dos anos 1960 e a impressão *offset* até a consolidação da primeira geração de ilustradores nos anos 1970.

Com isso, nossa publicidade, predominantemente verbal, de origem norte-americana, adotou uma comunicação cada vez mais imagética. Assim, grande parte dos ilustradores saiu das redações de jornais e das agências de propaganda. Esse foi o período em que algumas revistas se destacaram por sua inovação gráfica, como a *Senhor*, por assimilar a influência da imagem televisiva e cinematográfica, como a *Realidade*, ou por uma nova abordagem dos semanários de humor, como *O Pasquim*. Esse foi um momento de prosperidade social e econômica – que incluía a construção de Brasília, o Concretismo e a Bossa Nova – que deixou heranças para a identidade visual dos livros ilustrados, como a obra de Sciar na revista *Senhor* e de Ziraldo no *O Pasquim*.

Nos anos 1960, Maurício de Sousa lançou seus primeiros livros de quadrinhos e Ziraldo lançou a *Turma do Pererê* e *Flicts*; na década seguinte, surgem a FNLII, os incentivos governamentais e influência de ideias da Psicologia da Educação, chamada de Nova Escola. Esse foi o contexto para o surgimento de ilustradores como Gian Calvi, Regina Yolanda, Eliardo França e Rui de Oliveira, além do lançamento do primeiro livro de imagem brasileiro: *Ida e volta*, de Juarez Machado, em 1976. Esses ilustradores obtiveram reconhecimento internacional e participaram ativamente da ampliação do mercado impulsionado por publicações como a revista *Recreio* e escritores como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Elias José, Lygia Bojunga, Bartolomeu Campos Queirós e Edy Lima.

A poesia concreta colocou-nos em sintonia com o pensamento teórico e artístico global e teve como pano de fundo o contexto do Pós-Guerra, os antecedentes modernistas e o Design Gráfico em um momento de ascensão da economia brasileira. No entanto, os anos 1950 não devem ser vistos como um marco zero, mas como uma referência na formação da identidade de nossa cultura visual. Portanto, devemos ter em conta as relações anteriores e exteriores aos nossos livros de artistas e livros infantis, em um fluxo contínuo de

informação. A designação francesa de livro de artista tem uma raiz mais centrada na pintura e na gravura, tendo vindo da parceria entre *marchands* e editores com artistas para produzir livros ilustrados, chamados por essa razão de livro de pintor ou livro de artista.

Outra linhagem importante seriam os “escritos de artistas”, em que o uso livre da linguagem verbal poética é inserido na própria obra da arte visual ou assume essa conotação em abordagens conceituais. Essa categoria é mais bem exemplificada pela poesia concreta e visual, como interseção entre Arte Visual e Literatura. Esse tipo de poesia consiste em uma simultaneidade entre o verbal e o visual “que se consuma entre o olho e o fôlego”, incluindo características como a nominalização e verbalização, como parte da busca por estímulos a outros sentidos de percepção poética e expansão da linguagem.

Os dois livros do acervo Weserburg são apresentados como exemplos que habitam a interseção entre livros de artista e livros infantis, enquanto os dois livros do acervo iiLer são livros de artistas que fizeram parte do Concretismo brasileiro. As obras dialogam pela técnica utilizada, seja pelo uso da colagem para dialogar com o público infantil, seja pelo uso da tipografia como forma de representação visual. O último livro é apresentado como uma combinação dos exemplos anteriores, que, sendo um livro ilustrado, constrói uma forma de poesia concreta narrativa, indo contra os limites das formas de escrita distintas para formar uma obra absolutamente original.

Iniciamos o último subcapítulo abordando brevemente o lado ético e estético do humor, por considerarmos a progressiva transformação nos valores que distinguem o feio e o belo, de acordo com as grandes revoluções culturais e a influência do humor gráfico em nossa ilustração desde o início do século passado. O contato entre o humor e os contos de fadas tem permitido subversões e paródias capazes de apresentar a realidade de forma crítica, mesmo em momentos de impedimento da expressão artística, como durante a Ditadura Militar, como exemplificado na obra de Ana Maria Machado.

Os livros ágrafos do acervo BLLIJ apresentados focalizam em especial os livros brasileiros que exemplificam o contexto e as influências apresentadas nos subcapítulos anteriores, ou seja, a manifestação de dois grupos representando duas tendências da imagem originadas no Renascimento – uma baseada no desenho e outra na pintura –, numa analogia à ilustração de livros. Buscamos, assim, tipologias do desenho, a influência das correntes artísticas e outros tipos de imagem, além das formas de abordagem do artefato material e as diferentes formas narrativas como forma de analisar raízes, referências e influências sobre nossa ilustração de livros.

A descrição das obras desta amostragem segue o padrão de análise adotado como metodologia e hipótese da tese, que toma as dimensões do espaço-tempo como referencial análogo às dimensões tangíveis do livro ágrafo para, a seguir, relacionar essas formas às eventuais questões decorrentes de cada trabalho. No grupo de obras analisado é possível notar variações das tipologias do desenho de humor, desenho caligráfico e desenho projetual, o que demarca a estrutura sem protagonizar sobre a imagem. A imagem pictórica e a imagem sequencial estão presentes como tipologias em que se percebem técnicas como o recorte, dobradura de papel, a colagem, a pintura e as formas digitais de ilustração.

Notamos pouca diversidade no tipo de impressão, sempre em *offset*, e nas tipologias do objeto, sempre na forma de livros narrativos como narrativa visual, com a exceção da versão de *A Bela e a Fera*, de Rui de Oliveira, um livro rememorativo. Desse modo, apontamos como maior característica desses livros a própria Literatura Infantil e o impulso criativo dos autores, evidente pelo predomínio de imagens lineares, no sentido de criar formas de contar histórias por meio das imagens, com diferentes técnicas de ilustração.

5.

Classificação e leitura do livro ágrafo

A noção de gênero engloba inúmeras acepções que fazem parte de nosso vocabulário para classificar objetos em categorias. Essa forma de classificação com base nas abordagens das ciências naturais tornou-se tão assimilada pela cultura que passou a ser tomada, nos dias de hoje, como forma dialética de contrapor ideias genéricas e específicas. O conceito de *gênero* consiste em uma unidade de classificação para agrupar espécies de objetos com semelhanças morfológicas e funcionais refletidas em ancestralidades aproximadas. Esta proposição parte dessa ideia para apresentar uma classificação dos livros ágrafos, conjugando pontos de vista da Literatura, das Artes Visuais e do Design²⁰.

Ambientes virtuais refletem ambientes tangíveis; então sistemas de busca de bibliotecas são estruturas de organização que decorrem de um pensamento classificatório em analogia às estruturas de organização material. Essa simultaneidade entre ambientes tangíveis e intangíveis tem sua equivalência no objeto que tem suas formas de atuação social como extensão da matéria configurada. A equivalência entre a biblioteca e seu sistema de busca pode ser comparada, no caso dos livros ágrafos, à equivalência entre suas dimensões tangíveis e intangíveis. Neste caso, as dimensões estéticas trazem aspectos mais tangíveis relacionados às dimensões de espaço/tempo e sua morfologia. Dentre os aspectos intangíveis nos interessa aqui a dimensão semiótica e comunicativa, que procuramos abordar em função da leitura.

Essa classificação dos livros ágrafos estabelece distinções frente a outros objetos da contemporaneidade, tomando suas características como conjunto de sinais capazes de indicar categorias. A descrição das principais características dos livros ágrafos serve aqui para estabelecer tipologias de imagem, objetos, formas narrativas e critérios de legibilidade para, em seguida, tratarmos das relações com o ambiente. Nesse sentido, partimos de um breve panorama do pensamento sistêmico, discutindo o livro ágrafo como parte de processos criativos, educativos e estéticos.

Tendo em conta a diegese expressa em duas linguagens simultâneas no livro infantil – texto verbal e imagens –, apresentamos em seguida uma classificação esquemática do livro de imagem, partindo de um breve percurso da formação de sua terminologia em estudos da

²⁰ Ferdinand Brunetière (*Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 1849-1906) defende que a diferenciação e a evolução dos gêneros literários se dão historicamente, como nas espécies naturais. Em Design, a ideia de uma taxonomia dos objetos foi explorada por Klaus Krippendorff (1995) no artigo “On the Essential Contents of Artifacts” (in: Buchanan, R. & Margolin, V. *The Idea of Design*. Cambridge: MIT Press, 1995, p. 156-184).

Literatura, Pedagogia, Artes e Design, a influência dos gêneros literários, semelhanças e distinções em relação ao livro de artista e a influência de outros meios sobre suas formas de narrativa. Em seguida, descrevemos características dos livros de artista em sua classificação relacionando-os ao gênero publicações de artista, apresentando uma série de distinções que incluem espécies derivadas, subcategorias relacionadas e a atual influência da tecnologia nos processos de impressão e categorização.

No último bloco, abordamos a leitura dos livros ágrafos comparando imagens e grafias, processos de criação e fruição. As duas principais categorias de livros ágrafos trazem contribuições distintas nos processos de análise e leitura, encontrando pontos em comum na influência das formas verbais para cada tipo de narrativa, na relação genérica ou específica com o ambiente.

5.1

O livro ágrafo e o pensamento sistêmico

A percepção do contexto como parcela primordial no desenvolvimento do sujeito manifesta-se, de forma recorrente, na construção das narrativas que evocam o ambiente como panorama inicial ou pano de fundo onde os conflitos acontecem. Essa característica do Romantismo, na qual nos deslocamos da análise do objeto em si para considerá-lo em relação ao ambiente, faz com que esse ambiente deixe de ser pano de fundo para se tornar também objeto, em constante troca de papéis entre figura e fundo. Quando esse objeto é o livro ágrafo, uma relação equivalente ocorre de forma mais abrangente entre o fora e o dentro do objeto.

A análise do livro ágrafo traz um tipo de leitura como pré-requisito e pode abranger dimensões intangíveis do objeto, como sua dimensão histórica, por exemplo. A imagem é uma parte essencial na leitura do livro ágrafo e essa, sendo uma imagem impressa, distingue-se radicalmente de outros tipos, como a imagem pictórica, uma vez que a pintura se constitui na relação com o suporte, enquanto o livro ágrafo é uma mídia dotada de quatro dimensões tangíveis a serem consideradas em sua leitura. A imagem nos livros não está exposta aos olhos como um quadro nem é pública como um monumento; é algo que está por detrás das capas e decorre da passagem das páginas, sendo sempre revelada individualmente. Essa individualidade da leitura, no entanto, não significa o isolamento do leitor, mas uma conexão em potencial numa rede de trocas que contempla a relação direta entre informação e leitura²¹.

Se tomarmos a ideia de ligação entre seres vivos como uma grande rede na qual os elos de conexão entre indivíduos são cadeias alimentares, como fundamento de um

²¹ Aqui o conceito de informação segue a concepção de Vilém Flusser, para quem *in-formar* é dar forma à matéria seguindo uma determinada intenção.

ecossistema, podemos fazer uma analogia entre a busca do ser vivo por alimento e a busca do leitor pela informação. Sistemas podem ser mais fechados ou mais abertos à troca de energia, matéria e informação com o ambiente e, a partir dessas características, cada sistema poderá sobreviver, evoluir, transcender a partir de parâmetros como autonomia, conectividade, integralidade e complexidade (Morin, *apud* Moraes, 2004).

A complexidade resulta do encontro e da conexão entre indivíduos e ambientes com suas pluralidades e diferenças; então, em processos de criação nos quais há conjunção de texto e imagem, são comuns as parcerias entre autores de texto, imagem e editores. Esse diálogo criativo pode ser visto como uma disciplina de investigação e aprendizagem, servindo como pedra angular para o aprendizado e a criação, fornecendo um ambiente no qual as pessoas possam refletir em conjunto e transformar o espaço do qual o pensamento e as ações emergem. O compartilhamento de saberes distintos na forma de parcerias pode ser o primeiro passo no sentido da interdisciplinaridade; de fato, muitos livros infantis e livros de artista nascem de parcerias em diferentes níveis de integração. No entanto, essa parceria torna-se extraordinária quando podemos chamá-la de “diálogo interdisciplinar”, como no texto de capa da recente reedição dos *poemóbiles* (Figura 48), de Augusto de Campos e Júlio-Plaza.



Figura 54 - *Poemóbiles*, de Augusto de Campos e Júlio-Plaza. São Paulo: Demônio Negro, 2011. Fonte: Weserburg.

O diálogo, em sua plenitude, envolve consciências em níveis individuais e coletivos, a disposição para investigar causalidades e buscar solução de problemas. Por esse ponto de vista, as interrupções e bloqueios dentro de um sistema surgem da fragmentação do pensamento. Fritjof Capra afirma que essa fragmentação do pensamento impede a interconexão dos problemas em níveis abrangentes, como da sociedade, e em níveis particulares, como do indivíduo, e as antíteses do pensamento fragmentado são a integralidade e conectividade (Capra, 1996).

O conceito de integralidade considera o mundo como um todo indissociável, propondo a construção do conhecimento de forma interdisciplinar, por meio do diálogo e da reflexão entre as diversas áreas do conhecimento. O pensamento voltado para a estrutura é guiado por uma ideia de integração: “O todo é maior que a soma de suas partes”. Do mesmo modo, o pensamento ecossistêmico se traduz pela conectividade entre suas partes, em oposição à abordagem unicista e monolítica da produção do saber. Então as possibilidades de estabelecer relações ampliam-se à medida que o olhar transita entre o macro e o microuniverso, possibilitando que as conexões sejam evidenciadas.



Figura 55 - (a) *Gesammelte werke band 10*, de Dieter Roth; (b) *Rasterfahndung*, de Thomas Bayrle; e (c) *Zoom*, de Istvan Banyai. Fonte: Weserburg.

Perceber relações entre formas narrativas em livros ágrafos requer um olhar panorâmico entre os dois principais grupos nos últimos cinquenta anos. Por exemplo, no livro *Rasterfahndung*, (Figura 55-b), de Thomas Bayrle (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981), o título do livro [*Caça ao homem*, em tradução livre], assim como sua forma narrativa, são uma metáfora de uma investigação policial. Detalhes da imagem vão sendo progressivamente ampliados até ocupar a página e, então, voltando a ser transformados em séries de pequenos objetos até desaparecerem na retícula e formarem novos pontos de partida para a transformação.

Há semelhanças estéticas e narrativas entre as publicações *Gesammelte werke band 10* (Figura 55-a), *Rasterfahndung* (Figura 55-b) e *Zoom* (Figura 55-c). No primeiro, lançado dezenove anos antes, o procedimento é priorizado: a ampliação traz o escrutínio da imagem enfatizando o detalhe, enquanto a narrativa fica como questão secundária. No segundo, é feito o mesmo procedimento para alcançar um tipo de conexão entre as páginas, enfatizando assim a sequencialidade e, com isso, a narrativa. No terceiro, lançado quatorze anos depois, o

mesmo procedimento é usado como forma narrativa, que identificamos como narrativa espacial, mas com outro tipo de identidade da imagem.

Essas relações não são diretas e essas formas não decorrem necessariamente umas das outras, mas a inserção do sujeito em uma práxis requer uma conexão no fluxo de informações do ambiente para sua sobrevivência. Sistemas precisam de energia para manter-se e devem captar essa energia no ambiente. Assim, a ideia de autonomia articula-se sempre em relação à ideia de dependência do ambiente. Nesse sentido, o diálogo toma forma de ponte entre as esferas individuais e coletivas para propiciar ou reestabelecer o fluxo de trocas. A vitalidade de um sistema decorre dessa “corrente de significados”, favorecendo o surgimento de “algo novo e criativo que não se encontrava no momento da partida. É o significado compartilhado que [...] sustenta os vínculos entre pessoas e sociedades” (Moraes, 2004. p. 216).

Tomando o livro ágrafo como um sistema inserido em um macrosistema (bibliotecas, museus, livrarias, coleções), podemos especular sobre dois tipos de diálogo: os decorrentes do contato entre autores de livros da mesma espécie (vínculos entre pessoas) e os diálogos com o ambiente (vínculos entre sociedades). Cada um desses diálogos pode ser incidental ou propositivo, tanto nas microesferas (que são os livros) quanto nas macroesferas (que são os acervos).



Figura 56 – (a) *Double face*, (Figura 41) de Gianpaolo & Pagni; (b) *Graf Tüpo* (Figura 76), de Manfred Bofinger. Fontes: iiLer e Weserburg, respectivamente.

Percebemos esse tipo de diálogo durante as análises dos acervos, com a presença de livros de artista no acervo do iiLer e a presença de livros de imagem no acervo de Bremen, como sinais de uma interseção entre tipologias. No primeiro: *Il numero delle bestie*, de Ericailcane (Modena: Inter Logos, 2008), *Double Face* (Figura 56-a), de Gianpaolo Pagni (Mantova: Corraini, 2009); no segundo: *Gucken*, de Anton Stankowski (Stuttgart: Deutscher Sparkassenverlag GmbH, 1979), *Graf Tüpo* (Figura 56-b), de Manfred Bofinger (Leipzig: Faber & Faber, 2006).

No mesmo sentido, há relações ideológicas ou materiais entre as publicações de cada ambiente que se propagam em cada circuito e a troca entre livros capazes de transitar em diferentes ambientes. Essas trocas propiciam a ampliação de cada ambiente e são análogas ao que Capra chama de ciclos de *feedback*, nos quais cada inovação bem-sucedida retroalimenta o circuito “de modo que cada elemento tem um efeito sobre o outro, até que o último ‘retroalimente’ o primeiro, reintroduzindo o efeito de volta ao início do ciclo” (Capra, 1997, p. 49).

O livro ágrafo é uma espécie de publicação com estruturas narrativas próprias e análogas a outras espécies. Em sua forma industrial, ele se apresenta como um espectro entre mais descritivos: que apenas mostram imagens, relacionados às primeiras fases da educação infantil, como o imagiário, o alfabeto e o *pop-up*; mais interativos: que propõem a interação e entretenimento do leitor, como o livro brinquedo, o *peep-show book* e o livro para pintar; ou mais narrativos: relacionados à alfabetização, mas com um leque mais amplo de faixas etárias, como o rememorativo, os quadrinhos, a narrativa visual e o *flip book*. A emergência é um conceito relacionado às propriedades novas (ou irredutíveis) que emergem de entidades mais fundamentais ou que não podem ser expressas diretamente nos termos dessas entidades.



Figura 57 - Capa e trecho interno do livro *Pinocchio* (a) e capa de *Bild-partituren* (b), ambos de Claus Boehmler. Fonte: Weserburg.

Alguns livros de Claus Boehmler trazem séries de rascunhos de projetos, descrições visuais, registros de processos criativos que sugerem procedimento de experimentação de recursos e dissecação da forma. O livro *Bild-Partituren* (Figura 57-b) tem formato vertical, encadernação grampeada e capa flexível com imagem impressa em preto e identificações com título, autor e editor. O miolo traz 32 páginas com desenhos em preto e branco com pouco acabamento e mais características do desenho usado como ferramenta do pensamento do que de arte final. De outro modo, o livro *Pinocchio* (Figura 57-a), do mesmo autor, tem os mesmos aspectos experimentais traduzidos em uma linha de trabalho mais legível e conceitualmente mais clara.

O trabalho tem formato horizontal, encadernação costurada e capa dura trazendo ilustração da personagem e as mesmas identificações impressas na cor preta. O miolo traz uma série de desenhos impressos em duas cores sobre papel quadriculado, combinando perfeitamente a identidade do objeto (caderno escolar) com a identidade da imagem (ilustração de livro infantil), sem perder suas características experimentais. Esse aspecto de registro de um processo que não se encerra na obra é uma característica muito peculiar ao desenho contemporâneo, representado por Boehmler. Não há uma narrativa no sentido tradicional do termo, a não ser pela sequencialidade das páginas, mas há, de certo modo, elementos de uma identidade de narrativa.

O surgimento de novos padrões está diretamente relacionado ao conceito de transcendência, ou seja, uma evolução do sistema, assimilando aspectos de seus antecessores em busca de um novo estágio evolutivo. O livro de artista tem esse aspecto expressivo de cunho mais exploratório, capaz de reformular por completo as concepções estéticas da imagem bibliográfica, distinguindo-se, nesse aspecto, da maior parte dos livros infantis. Não obstante, podemos encontrar tanto semelhanças morfológicas e históricas quanto divergências ideológicas e estéticas que concernem aos gêneros relacionados aos dois tipos de livros. Portanto, podemos estender a ideia de identidade da imagem e identidade do objeto às quatro dimensões de espaço/tempo abarcando, deste modo, o desenho e a narrativa, como tipologias de livros ágrafos.

5.2

Classificações do livro infantil

A questão central da classificação taxonômica do livro infantil é a duplicidade de seus conteúdos e as formas de interação entre texto e imagem, tendo em conta que cada linguagem tem natureza própria e características distintas. Por uma questão ontológica, as principais fontes desse imaginário e sua análise teórica vêm da Literatura e, nesse sentido, o aspecto verbal tende a prevalecer sobre o aspecto visual, com abordagens baseadas em analogias à estética da criação verbal.

O crítico Anatol Rosenfeld, em seu livro *O teatro épico*, afirma que as ideias centrais dos gêneros literários têm origem na *República*, de Platão, pelas definições dos três tipos de obras poéticas: a Lírica, a Épica e a Dramática. Nessas acepções há variações que podem ser percebidas pela forma como a história é apresentada, ou seja, “uma em que há introdução de um terceiro (em que os próprios personagens se manifestam) e outro em que se insinua a própria pessoa (do autor), sem que intervenha outro personagem” (Rosenfeld, 1985, p. 16).

Essas classificações são artifícios dentro de uma realidade literária multiforme, na qual “a pureza dos gêneros e das formas literárias jamais foram valores positivos”. Nesse sentido, Rosenfeld estabelece que, por meio dos gêneros, diferentes tipos de imaginação e atitudes se manifestam frente ao mundo e que essa “maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face desse mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar” (Rosenfeld, Op. Cit., p. 17).

A teoria dos gêneros é aplicada em duas acepções diferentes: a acepção substantiva, mais ligada à estrutura dos gêneros, e a acepção adjetiva, que se refere aos traços estilísticos que uma obra possa carregar em maior ou menor grau. Mesmo considerando a dissolução de fronteiras entre cada gênero, podemos perceber as tonalidades de cada um se considerarmos que a Dramática será predominantemente constituída de obras dedicadas à encenação teatral, televisiva, cinematográfica. Do mesmo modo, na Épica tomam parte os poemas de maior extensão, em que um narrador apresente personagens e eventos. Por fim, devemos considerar que se alinha substantivamente à Lírica “todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central (...) nele exprimir seu próprio estado de alma” (Idem, p. 18).

Podemos transpor o conceito platônico dos gêneros literários a este trabalho para estabelecer uma primeira distinção entre o livro infantil e o livro de artista; por esse ponto de vista, o primeiro tem suas raízes mais ligadas à Épica, já que a matriz principal dos livros infantis são os contos de fadas e as fábulas. Do mesmo modo, podemos considerar, no caso do livro de artista, a prevalência das poéticas sobre as narrativas e suas características na Lírica. Como texto de ficção, o conto apresenta uma estrutura básica com narrador, personagens, ponto de vista e enredo. No caso do livro infantil, a função desse narrador ou parte da narração pode ser ocupada pelas ilustrações. Outra relação é a atmosfera de liberdade e fantasia encontrada nos contos de fadas e nas fábulas. A fala dos animais se torna um canal, na voz do narrador, transportando o leitor para a era pré-cristã, quando as fábulas de Esopo foram cunhadas.

Seja na forma de fábulas ou em reinvenções contemporâneas, os livros infantis reinventam sua própria linguagem visual, estabelecendo-se como uma linguagem universal integrada num processo de ressignificação e hibridização. Na contemporaneidade, esse processo tem incidido fortemente sobre as formas de ilustração e configuração do objeto com a forte influência do livro de artista, percebida mais claramente em livros de imagem.

A fixação do termo “livro de imagem” em referência ao livro ágrafo infantil tem sido discutida no trabalho de teóricos brasileiros nos últimos 40 anos. Essa confluência de estudos

de diferentes disciplinas criou desencontros terminológicos em função da teleologia do objeto em cada campo de conhecimento. Essa realidade não está restrita ao universo dos livros ilustrados brasileiros, pois, segundo Sophie Van der Linden, “não há em muitos países um termo fixo para definir o livro ilustrado infantil” (Linden, 2011, p. 23).

A tese de doutorado *Imagens e enigmas na literatura para crianças e jovens* (2008), de Peter Sagae, apresenta um esquema da evolução do termo adaptado à língua portuguesa no Brasil. Nelly Novaes Coelho trouxe a campo o seu *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira* (1983), e Luís Camargo tomou emprestadas as funções da linguagem para aplicá-las à ilustração (1995), enquanto Lúcia Pimentel Góes apresentou classificações no estudo do “livro só-imagem” (1996). No entanto, devemos considerar o trabalho pioneiro da ilustradora Regina Yolanda (1976) para a pesquisa da I Exposição Retrospectiva de Ilustração do Livro Infantil e Juvenil Brasileiro. São três os grupos de principais campos de conhecimento que têm trazido contribuições teóricas e discussões em torno das terminologias para o livro de imagem:

(1) Artes, Comunicação e Design, que privilegiam o ponto de vista do ilustrador e da produção de livros; (2) Psicologia e Educação, que se ocupam do uso instrumental dos livros e da mediação da criança com a Literatura; por fim, (3) Linguística e estudos literários, centrados na textualidade e no fazer estético das obras (Sagae, 2008, p. 17).

Em sua acepção mais literal, o termo livro ilustrado é mais abrangente, dando conta de livros de artista e livros infantis, o que se torna uma afinidade no que concerne às obras que contemplam textos e imagens, consideradas aqui como gêneros. Por essa lógica, o livro de imagem (infantil) e o livro ágrafo (de artista) podem ser classificados neste trabalho como espécies nas quais incidem conjuntos de tipologias de livros infantis que compreendem três grupos de obras: livros descritivos, interativos e narrativos. Cada um desses três grupos comporta obras mais ou menos adequadas às características que anunciam.

A classificação dos livros ágrafos relacionada às quatro dimensões de espaço/tempo abarca quatro tipos de identidades: desenho, imagem, objeto e narrativa. Na primeira dimensão, encontramos identidades do desenho como: o desenho de observação, geométrico, caligráfico, desenho de humor e projetual. Na segunda dimensão, encontramos identidades da imagem (bibliográfica) como: decorativa, linear, pictórica, icônica e simbólica. Na terceira dimensão, encontramos as identidades do objeto, em sua qualidade físico/material, como: único, serial, artesanal, monografia, descritivos, interativos e narrativos; na quarta dimensão, encontramos identidades da narrativa como: espacial, causal, sequencial, cinética e verbo-visual.

Taxonomia dos livros ágrafos				
ÉPICA		LÍRICA		CLASSE
CONTO		POESIA		ORDEM
CONTO de FADAS		POESIA CONCRETA		FAMÍLIA
LIVROS INFANTIS		LIVROS DE ARTISTA		GÊNERO
LIVROS DE IMAGEM		LIVROS ÁGRAFOS		ESPÉCIE
DESENHO	IMAGEM	OBJETO	NARRATIVA	IDENTIDADES
Geométrico	Linear	Único	Causal	
Caligráfico	Pictórica	Serial	Espacial	
Humor	Simbólica	Descritivo	Sequencial	
Observação	Ilustrativa	Interativo	Cinética	
Projetual	Fotográfica	Narrativo	Verbo-visual	
	Decorativa	Artesanal		
		Monografia		

Figura 58 - Gráfico de classificação do livro ágrafo.

A classificação do livro infantil, de modo geral, está alinhada às relações com o gênero literário, mas o livro de imagem traz aspectos próprios pela predominância absoluta de conteúdos visuais. Por outro lado, esse predomínio da visualidade não é suficiente para um descolamento de sua origem literária nem para a adesão absoluta ao campo das Artes Visuais. Desse modo, o livro ágrafo, como artefato, é ligado à Arte Visual pela forma material e à Literatura pelo aspecto narrativo, enquanto o Design atua no âmbito processual e, especificamente, no “planejamento, ou seja, a aplicação dos conhecimentos de diversas áreas na solução de problemas específicos e concretos” (Bomfim, 1997, p. 27-42).

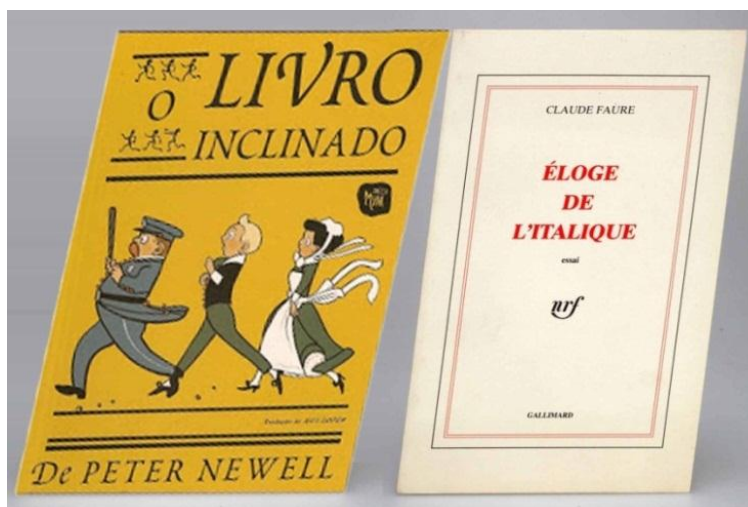


Figura 59 - Capas de: (a) *O livro inclinado*, de Peter Newell. São Paulo: Cosac Naify, 2008 (1ª edição: Nova Iorque: Harper & Brothers, 1910); e (b) *Éloge de L'italique*, de Claude Faure (Nova Iorque: Emily Harvey Editions, 1989). Fontes: iiLer e Weserburg, respectivamente.

A influência da Literatura, contudo, não acontece como via de mão única, mas nos dois sentidos e mais predominantemente sobre os aspectos da forma do que sobre os conteúdos. Por exemplo, o autor e ilustrador estadunidense Peter Newell produziu três livros que inovaram por abordar a própria forma material do livro: *O livro do buraco* (1908); *O livro inclinado* (1910, Figura 58-a); e *O livro do foguete* (1912; São Paulo: Cosac Naify, 2008). Nesse sentido, livros de artista elaborados com base na estrutura do códice muitas vezes transitam por caminhos já percorridos por livros infantis.

Portanto, o livro infantil ágrafo pode tanto assemelhar-se como distinguir-se do livro de artista, havendo, entretanto, uma distinção radical por sua relação com o conto, gênero literário que é a raiz de muitas das suas características formais. Uma característica essencial para entender o livro infantil foi apontada por Laurence Sipe, ao afirmar que “a primeira característica que você perceberá nos *picture books* [livros infantis] é a brevidade: Genericamente, um *picture book* tem a extensão média de 32 páginas” (Sipe, 2010, p. 72, tradução nossa).

Essa brevidade está diretamente relacionada com sua extensão material e narrativa, por decorrência de sua matriz literária de curta extensão. Além do número limitado de páginas, há uma concisão (idealizada) nesses livros devido ao predomínio das imagens sobre as palavras. Como resultado, o texto tende a ser proporcionalmente menor, podendo chegar a um idealizado grau zero no caso do livro de imagem. “De fato, alguns *picture-books* são ágrafos ou possuem poucas palavras” (Sipe, 2010, p. 72, tradução nossa).

Essa autonomia das imagens em relação aos textos em livros infantis tem permitido que artistas produzam livros dedicados às crianças seja como expressão de afeto, seja como abordagem consciente da forma do livro infantil. Então os livros infantis, que têm sua própria ontologia, cunhando suas características formais e estruturas narrativas, no ambiente das Artes Visuais tornam-se um gênero “associado à forma de arte livro de artista” (Thurmann-Jajes & Vögtle, 2010, p. 52, tradução nossa).

Os livros infantis beneficiam-se largamente das possibilidades narrativas engendradas na arte sequencial. Por exemplo: nos livros de imagem, que inicialmente se limitavam a mostrar cenas e objetos, a narrativa visual passou a ser experimentada em decorrência do repertório narrativo desenvolvido anteriormente pelo cinema mudo e quadrinhos. Podemos dizer que a forma gráfica de contar histórias em quadrinhos foi alcançada num momento posterior ao cinema mudo, assimilando assim grande parte de seus avanços narrativos, já que o domínio da narrativa visual no cinema se deu de forma independente da linguagem verbal e até da linguagem musical presente no primeiro momento.

Alega-se, por exemplo, que a música, no início, não veio satisfazer um impulso artístico, mas a simples necessidade de encobrir o ruído do projetor (...). Por conseguinte, os proprietários de cinema recorreram desde o início a pianistas e logo em seguida a orquestras (...), neutralizando o som desagradável por um som mais agradável (Rosenfeld, 1993, p. 123).

Antes mesmo de se produzirem as revistas em quadrinhos, o filme mudo já havia conquistado total domínio dos meios de expressão, ainda que as afinidades entre esses dois meios na contemporaneidade passem certamente pela relação com a palavra. Do mesmo modo, nos livros infantis são as imagens e os objetos que desempenharam ao longo do tempo um papel mais experimental pelas qualidades estéticas intrínsecas às imagens e objetos, de acesso imediato aos olhos e ao tato. O livro ágrafo se desenvolveu potencializando diferentes imaginários e, nesse sentido, podemos considerá-lo uma espécie de livro infantil, no âmbito da Literatura Infantil, assim como espécie de livro de artista, no campo das Artes Visuais.

5.3

Classificações do livro de artista

A crescente desmaterialização do objeto e as novas possibilidades de acesso aos bens culturais, facilitadas pelas novas tecnologias, trazem consigo uma contrapartida de dimensões estéticas dentro do atual ambiente de produção cultural. A experiência em relação aos objetos vem se transformando rapidamente, colocando em questão o fetichismo do artefato, evidenciando a desmaterialização como manifestação da consciência ecológica e privilegiando o conteúdo sobre a forma. Não obstante, a qualidade mais valorizada nesse contexto continua sendo a singularidade, tornando-se, mais do que nunca, o item mais ambicionado da nossa sociedade de consumo.

O objeto de arte inserido nesse contexto torna-se símbolo e documento dessa transformação, atuando, ao mesmo tempo, como revelador e parte integrada à reorganização de sua complexidade. Nesse sentido, a classificação taxonômica do livro de artista encontra-se intimamente relacionada à forma do objeto e sua atuação social. Desse modo, as variações da forma material configuradas em cada livro trazem aspectos da morfologia de uma espécie de objeto em ambientes representados como coleções. Então, tomando o livro como uma mídia capaz de documentar a práxis do artista, será possível examiná-lo especificamente por sua forma e genericamente em relação ao ambiente, neste segundo caso como um gênero vinculado às publicações de artista.

As publicações de artista podem ser subdivididas em cinco grupos, revelando que as relações de forma e conteúdo implicam meios específicos para cada tipo específico de conteúdo. Cada tipo de mídia traz também sua própria história, mas sempre com algumas

interseções. Assim, os meios que agrupamos como mídia audiovisual trazem aspectos da mídia de áudio, assim como os códices trazem aspectos da arte impressa (Figura 60).

Formas de arte categorizadas como <i>publicações de artista</i>	
Códice	Livros de artista, revistas de artista, jornais de artista
Objetos conceituais	Edição de objeto, múltiplos
Arte impressa	Edição de foto, gráficos, impressos, <i>ephemera</i>
Mídia de áudio	Gravação de artista, fita cassete, <i>compact disc</i> (CD)
Mídia audiovisual	Edição de filme/vídeo, edição multimídia

Figura 60 - Gráfico das principais categorias de publicações de artista.

Essa subdivisão organiza as mídias relacionando-as aos seguintes grupos: códice, objetos conceituais, arte impressa, mídia de áudio e mídia de audiovisual. Nesse sentido, as publicações agrupadas como códice, tais como livro de artista, jornal de artista e revista de artista, terão maior interação entre si. Por essa distinção, o livro infantil é considerado um “gênero associado à forma de arte livro do artista” e reflete uma específica “área temática em que o livro do artista como meio está envolvido conceitualmente” (Thurmann-Jajes & Vögtle, Op. Cit., p. 52).

Quando falamos de livro de artista, devemos ter em conta outros meios semelhantes – concomitantes e posteriores –, a hibridização das formas e a possibilidade de reprodução em série. Então, tendo como ponto comum dessas formas o contexto da intermídia, o termo “publicações de artista” pode abraçar essa diversidade, abarcando formas de arte materializadas nas mais diversas mídias. Para o livro de artista, assim como o jornal de artista e a revista de artista, apresenta-se uma classificação mais detalhada, incluindo suas subformas, que se dividem entre subformas primárias e secundárias (Idem, p. 19).

Nas subformas primárias, o eixo referencial é o livro como objeto, compartilhando, por exemplo, formas que foram historicamente cunhadas no ambiente dos livros infantis, como o livro para pintar, o *pop-up* e o *leporello*. Formas da Arte moderna, como a assemblagem, ou da Arte contemporânea, como a instalação e o livro objeto, dialogam com formas cunhadas no ambiente da *intermídia*, como o cartaz dobrado como livro e o livro cartão-postal. Como subformas secundárias, livros de artista podem ser definidos pela manutenção dos padrões formais do mercado, e o eixo referencial é a atuação do artista, como sujeito (Figura 61-b).

Gêneros associados ao livro de artista (a)		Formas de livro de artista (b)	
		Subformas primárias	Subformas secundárias
Projeto/ação	Narrativa visual	Livro de artista padrão	Capa de livro projetada por artista
Mapa de cidade	Mapa	Livro objeto	Catálogo de expo. projetado por artista
Caderno de notas	Lista de endereços	Livro de postais	Intervenção em obra preexistente
Diário	Calendário	<i>Leporello</i>	Contribuição original
Antologia	Álbum	<i>Pop-up</i>	
Livro infantil	Livro em miniatura	Cartaz (dobrado)	
Partitura	Letras de música	Instalação (com livros)	
Documento	Catálogo	Assemblagem	
Política	Biografia		
<i>Photo book</i>	Quadrinhos		
Apropriação	História		
Erotismo	Álbum de recortes		
<i>Flip book</i>	Monografia		

Figura 61 - Gráfico de gêneros associados e formas de livro de artista. Fonte: Weserburg.

Essas classificações são voláteis em sua própria essência e, por partirem de sistemas de arquivamento e organização de acervos, reconfiguram-se frequentemente pelo próprio fluxo de novas obras que, muitas vezes, questionam essas classes e rótulos. Nesse sentido, o processo criativo representa um aspecto da ontologia do livro de artista de que procuramos aqui traçar um breve panorama, apresentando algumas dinâmicas específicas e uma visão ampla das relações envolvidas na criação desses livros. Por isso, nossa abordagem procura por tipos de autores, temas e tipos de livros relacionados a eles, partindo inicialmente de três dinâmicas principais e exemplos de tipos de objetos resultantes: o livro único, o livro como parceria e o livro monografia²².

O livro único consiste em uma ou poucas cópias assinadas, apresentando-se como trabalho final que tem em si todas as etapas de trabalho. Cabe aqui uma distinção do protótipo, livro artesanal único produzido como um leiaute com os principais elementos de sua configuração, sendo um exemplo referencial usado para apresentar um projeto de livro destinado a ser publicado em série. O livro único contempla uma vasta gama de possibilidades, com predomínio da linguagem visual e do livro-objeto.

²²A partir do termo original em inglês *monograph*: obra produzida por um só autor.

O livro como parceria é resultante da colaboração, real ou virtual, entre o autor do texto (poeta) e o autor das imagens (artista visual). Esse tipo de trabalho pode abrir-se para várias decorrências, como a criação do texto poético e a criação da obra gráfica. O artista visual usa o texto de um escritor para fazer uma interpretação na forma de um livro, usando-o como matéria ou estabelecendo um diálogo gráfico-verbal. A interpretação pode acontecer tipograficamente, atuando sobre o texto em si e convertendo em elemento em interação com o papel, objeto e a narrativa ou como ponto de partida para a produção de imagens mais ou menos ilustrativas.

A monografia é uma proposição independente iniciada e conduzida pelo autor das imagens ou o autor dos textos que abrange todas ou a maior parte das etapas de criação e produção gráfica, podendo ser definida como um tipo de “monólogo”, no qual o próprio artista cria e produz seu livro. Este é um processo típico da criação do livro ágrafo, em que a narrativa é exclusivamente visual. Em livros infantis e livros de artista há exemplos de ilustradores e artistas que produziram textos e imagens, assim como escritores que também criaram conteúdos visuais para suas próprias obras.

<i>Die Bücher der Künstler, 1994-a</i>	<i>Tendências do Livro de Artista no Brasil II, 2016-b</i>
<i>Fluxus e Happenings</i>	Poesia visual; <i>performance</i> ; metalinguagem
Pesquisadores e colecionadores	Projeto e investigação; memória; arte impressa
Documentaristas e copistas	Apropriação de textos e imagens; formato;
Escritores e teóricos	Questão artística; sociedade; narrativas
Pintores e desenhistas	Forma e cor; humor; paisagem
Editores	Catálogo como obra de arte; publicações coletivas

Figura 62 - Gráfico comparativo de curadorias: (a) tipos de autor; e (b) tipos de obra.

Aspectos da criação de livros de artista podem ser deduzidos pelas curadorias de exposição, e essas escolhas e agrupamentos de tipos são, em última instância, formas de classificação, com foco no sujeito (autor) ou no objeto (obra). Podemos perceber esse universo pela curadoria de Michael Glasmeier (1994), visível no catálogo da exposição *Die Bücher der Künstler*, no qual constam obras em dez grupos, abrangendo questões estruturais dessa prática. Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira foram curadores da exposição *Tendências do*

Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois²³, no Centro Cultural São Paulo – CCSP (2016), e definiram temas de agrupamento pelo tipo de obra (Figura 62).

Tomando a ontologia das publicações de artista, podemos especular sobre a primazia histórica do livro de artista em relação aos outros meios, suas manifestações artísticas anteriores e daí a concepção do livro de artista como gênero. Outro aspecto é o uso da tecnologia e as possibilidades de produção de obras impressas por meio de recursos como a impressão sob demanda e o *DIY*.

Essa disponibilidade tem se convertido em uma nova forma de ampliação do acesso do público às obras. Por outro lado, a democratização desses meios trouxe como contrapartida uma discussão de caráter ético e estético que leva em conta o aparente interesse nas facilidades disponibilizadas pela tecnologia para produzir trabalhos de baixo custo com uma igualmente baixa qualidade conceitual (Ludovico, 2015a).

O jornal, a revista e o livro de artista são mídias na forma de códice que têm como raiz em comum o ativismo e a atuação política dos artistas, e esse viés uniu artistas em diferentes partes do mundo por meio da Arte postal. Nesse sentido, um aspecto fundamental das publicações de artista é a prevalência da mensagem sobre o meio, tendo em conta a origem minimalista conceitual e o contexto político dos anos 1960/70.

O formato e leiaute dos jornais ainda é uma das formas impressas mais emblemáticas, amplamente utilizadas como mídia para o trabalho de artistas e ativistas. Considerando que sua forma moderna não mudou muito desde o século XIX, os jornais se estabeleceram como objeto padrão estético vinculado principalmente à informação diária. Segundo Alessandro Ludovico, “fazer cópias falsificadas e distribuí-las livremente a fim de atrair a atenção do público (...) é uma prática antiga, que remonta ao fim do século XIX”, mas seu uso consciente para atuação e contestação política é mais recente. Ludovico cita o exemplo de uma versão falsa do jornal polonês *Trybuna Ludu*, distribuída durante a visita do Papa João Paulo II à sua terra natal, em 1979, ostentando a manchete “Governo renuncia, Wojtyla é coroado rei” (Ludovico, 2005a).

Os princípios estéticos do livro de artista contemporâneo são resultantes da mobilização de artistas em pequenas editoras, gerando diálogo, cooperação e a busca de caminhos alternativos para publicações e exposições. Desse primeiro impulso, instalou-se também uma distinção entre o objeto “único” e o “múltiplo”. No caso do livro único, pensamos especialmente o trabalho do artista e sua concepção plástica, enquanto no livro

²³ Exposição comemorativa da mostra ocorrida no mesmo local, com curadoria de Annateresa Fabris, em 1986.

múltiplo, geralmente impresso em pequenas tiragens, temos a participação direta do artista no processo de produção e o livro como objeto de difusão, na mesma linha histórica e ontológica da gravura (Febvre & Martin, 1992).

Se a assinatura e a tiragem de uma gravura asseguram autenticidade e a participação efetiva do artista, em publicações de artista essa importância é minimizada, sobretudo se considerarmos as práticas *DIY* e a impressão sob demanda. O artista-editor tem como objetivo maior preservar a originalidade do livro e, de fato, artistas como Dieter Roth produziram livros atuando também como impressores em grandes tiragens (até 1.000 cópias), seguindo exemplos significativos como Picasso e Gauguin²⁴.

Outro aspecto autoral é a escolha das técnicas de impressão, sendo também uma forma de distinção entre a linhagem mais abarcadora, que contempla diferentes qualidades de obras, ou a mais estrita, a linhagem minimalista-conceitual. O tipo de impressão responde sobre a qualidade da imagem e está também relacionada às tiragens, cada uma podendo alcançar diferentes números de cópias a partir de uma matriz inicial. As principais técnicas de impressão utilizadas em livros de artista são: impressão tipográfica, impressão com clichê, duplicação a álcool, mimeografia, impressão a laser, litografia, monotipia, *offset*, gravura em relevo, gravura em metal, serigrafia, risografia, impressão de carimbo, xerografia, colagem, montagem.

Esse repertório de técnicas sinaliza para a estética multifacetada dos livros de artista, demonstrando abertura tanto para processos artesanais, mais próximos ao livro único, quanto para processos tecnológicos, mais próximos da escala industrial. Essa diversidade demonstra ainda o contraste em face de livros infantis, restrita ao *offset* como praticamente única técnica de impressão. O livro de artista segue o impulso do artista com ênfase no objeto de arte, usando um amplo repertório gráfico para abordar as linguagens da própria arte e suas interseções. A produção industrial e a ênfase comercial dos livros infantis buscam modelos de uma linguagem específica cunhada ao longo de dois séculos e dedicada primordialmente às crianças.

5.4

O livro ágrafo e a leitura

Ler o mundo é condição necessária para ter um novo ponto de vista e contribuir em sua transformação. Desse modo, a leitura ganha amplitude alcançando texturas, odores,

²⁴ O livro de poemas de Charles Orléans, ilustrado por Henri Matisse (Paris: Tériade, 1950), assim como o livro *Lisístrata*, de Aristófanes (New York: The Limited Editions Club, 1934), ilustrado por Pablo Picasso.

sabores, indo além da linha para chegar à imagem e daí ao objeto e à narrativa. Nesse sentido, a imagem deve dialogar tanto com o objeto livro quanto com o mundo ao qual ele se refere e, assim, compreendê-lo como representação do mundo e no mundo. Segundo Paulo Freire, “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente” (Freire, 1981, p. 9).

Livros ágrafos são mídias para representações visuais do mundo e podem ampliar a consciência e a liberdade criativa, viabilizando a transposição e a documentação da expressão humana de forma legível. A influência da cultura nos modos de ver e representar o mundo podem relativizar o papel de cada tipo de estímulo nos processos de leitura. A compreensão das expressões faciais alheias, por exemplo, desenvolve-se na primeira infância, iniciando-se “com o reconhecimento das cinco emoções básicas: tristeza, alegria, medo, raiva e nojo” (Oatley, *apud* Nikolajeva, 2011, p. 103).

Scott McCloud (2007) acrescenta à lista de Oatley “satisfação” e outras dezoito expressões intermediárias, mas há de fato uma estreita relação entre a afirmação de Nikolajeva e a leitura do livro de imagem, uma vez que a maior parte das narrativas visuais nesses livros é figurativa, até mesmo quando as personagens não são humanas, sendo esta uma distinção fundamental entre livros ágrafos infantis e de artistas.

Pode-se dizer que os livros ágrafos exigem mais do leitor letrado do que os livros escritos, demandando olhar mais minucioso e maior envolvimento do pensamento em um tipo de imersão reflexiva pelos elementos da obra. Livros ágrafos empurram o leitor para interpretar informações visuais e fazer conexões sem o suporte imediato da escrita, ampliando o universo visual do leitor e viabilizando a formação de um vocabulário que instrumentaliza a mediação entre o sujeito e o mundo.

O leitor tem ao seu dispor a interação entre causa e efeito nas relações entre personagens, páginas e tonalidades expressivas da história, no desenvolvimento do tema e no fluxo narrativo pretendido. O leitor pode imaginar palavras relacionadas às imagens e deduzir daí a sua própria versão da história, fazendo com que as imagens tornem-se trechos da escrita ou objeto de observações e inferências perceptivas. Essa noção empurrou as fronteiras da Literatura na abordagem das imagens para reconsiderar o que poderia ser chamado de texto, incluindo a manifestação de textualidades pictóricas, arquitetônicas, fílmicas (Favero & Koch, 1983, p. 20-21).

O entendimento ampliado do termo leitura deve dar conta de uma série de relações em que o significado será resultado de um processo de mediação visual. Nesse sentido, a palavra

tem lugar de referência, sempre como uma ausência silenciosa, nunca uma inexistência. A ideia de leitura de imagens pressupõe algumas relações com as palavras e com a narrativa verbal, podendo ser mais diretas ou mais sutis, como nos dois grandes grupos de narrativas visuais que chamamos aqui, por livre associação, de narrativa espacial e narrativa causal.

A narrativa espacial tem o encadeamento de sua sequência circunscrito ao espaço interno do livro. Em geral, em uma estrutura circular, como no livro de Ângela Lago *Cena de rua* (Figura 63), evidenciando o uso do livro como um todo e aproximando a estrutura material da estrutura narrativa. As narrativas causais seguem uma forma linear, sob uma ordem cronológica e uma tendência para a organização dos fatos em formato de roteiro, possibilitando analogias a outros tipos de narrativa, como o cinema. Nas histórias em quadrinhos, essa forma narrativa é associada a uma forma de transição “entre distâncias significativas de tempo e/ou espaço” chamada de “cena a cena” (McCloud, 2005, p. 15).



Figura 63 - Capa e trecho interno do livro *Cena de rua*, de Ângela Lago. Belo Horizonte: RHJ, 1994. Fonte: iiLer.

Mas as palavras também têm uma visualidade, uma grafia e, embora vivamos em uma cultura da escrita, os processos de leitura tendem a excluir os aspectos gráficos como elementos acessórios. Pode-se afirmar ainda que a leitura que aprendemos na escola privilegia algarismos e letras no nível da fala; isso ocorre porque, ainda que precisemos dos registros escritos, a fala é reconhecida como a forma essencial do texto poético, sendo o texto escrito ainda, de certo modo, considerado secundário²⁵.

Por esse ponto de vista, a escrita seria mais eficaz para o registro e documentação, subvalorizando, portanto, o caráter gráfico da escrita. Essa ideia decorre do fato de que, para produzir e decifrar o texto escrito usamos sempre uma estrutura retirada do eixo fonológico (fala) transpondo-a para a forma gráfica. Como no texto escrito o conteúdo tem sido

²⁵ Jacques Derrida (2005) afirma, com base no diálogo entre Sócrates e Fedro, de Platão, que a verdade de um texto estava ligada ao corpo e à presença de seu orador. Com a escrita, essa verdade passa a circular independente de seu autor e daí o surgimento da relação entre a escrita e a democracia.

prioritário e a forma gráfica tem sido secundária, do mesmo modo as imagens tem sido secundárias no mundo erudito. No entanto, esse senso comum foi subvertido pela Poesia Concreta, como na criação de poemas a partir da pontuação, característica distintiva da poesia de Pierre Garnier. Jacques Donguy aponta como Garnier elaborou sua analogia ao silêncio a partir do ponto final. “Na verdade, o *Jardin japonais* de Garnier é dedicado ‘ao silêncio e sua poesia’, a poesia do sinal de pontuação, um sinal que, em sua própria essência, é silenciosa” (Donguy, in: Thurmann-Jajes, 2012, p. 46-50).

Essa aproximação entre poesia e imagem engendrada pelos poetas concretos e as decorrências na forma de livros de artista podem ser um caminho para o entendimento de alguns aspectos específicos da leitura desse tipo de livro. Um dos aspectos mais pregnantes é a possibilidade da inversão da função entre ícone e símbolo gráfico, a partir da organização de formas com blocos de texto ou combinação e ressignificação de palavras e frases. O mesmo movimento no sentido inverso se abre à leitura das imagens para além do estudo da Semiótica ou da Estética.



Figura 64 - Capa e trecho interno do livro *Learn to Read Art*, de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: Andante, 2013. Fonte: Weserburg.

O livro *Learn to Read Art* (Figura 64), de Amir Brito Cadôr, consiste em uma série de 71 temas apresentados a partir de citações referentes à Arte contemporânea. Cada tema é apresentado em uma página dupla, simultaneamente em três formas de linguagem: escrita, libras e uma referência da Arte Visual. O que liga as diferentes formas em uma unidade gráfica é a transposição das três em desenhos e tipografia lineares, na mesma espessura e cor. Nesse sentido, a obra estabelece um tipo de metalinguagem gráfica em que a linha unifica visualmente a escrita e o desenho.

Devemos aqui estabelecer uma questão: os primeiros desenhos de uma criança não seriam eles mesmos representações de seus primeiros gestos? A maneira como os desenhos de criança são acompanhados de um discurso verbal que Jean Piaget chamou de “fala egocêntrica” demonstra essa inter-relação entre as formas de expressão (Piaget & Inhelder, 1968). As análises de Leroi-Gourhan vão mais além, indicado de forma incisiva a

simultaneidade do surgimento da fala e da escrita na evolução humana (Leroi-Gourhan, *apud* Krüger, 1993).

Na análise morfológica da linguagem verbal, cada palavra é analisada isoladamente, enquanto na análise sintática as palavras são analisadas em conjunto e o importante é descobrir sua função em relação ao contexto. Portanto, a morfologia indica a classe gramatical, analisando a palavra e a função sintática da palavra, mostra sua relação com as outras palavras em uma oração. Mas o texto escrito, que como tal é a realização do discurso em sua dimensão espaço/tempo, tem uma dimensão espacial inerente à forma gráfica, ocupando os espaços em diversas práticas de diferentes autores. Essa dinâmica é usada de tantas maneiras por poetas e artistas que a leitura de um livro de artista moderno exige uma ruptura quase completa com nossos hábitos de perceber a escrita e imagens gráficas.

Não só o livro de artista e livro infantil atual, mas a própria história da expressão gráfica do homem evidenciam que há uma relação entre as duas formas de grafia. Então, um pré-requisito para a produção e leitura de livros de artista contemporâneo é a interação entre o escrever e o desenhar nos dias de hoje e, ao mesmo tempo, entender seus antecedentes históricos comuns. Portanto, a realidade literária dos nossos dias já não pode dar conta de uma distinção entre a escrita e o desenho do artista.

Realiza-se uma transição contínua entre o texto e o desenho, o que equivale a dizer que a escrita apresenta-se como um desenho e que o próprio desenho pode ser visto como uma forma de escrita. Encontramos apenas uma expressão gráfica única e indivisível, mas isso pode aparecer algumas vezes como uma escrita alfabética e outras vezes como uma distinção dela, ao invés de simplesmente seguir uma grafia simbólica ou hieroglífica. Portanto, quando falamos da categoria livro de artista contemporâneo, incluindo as interações com livros infantis, devemos referir-nos ao documento ou registro gráfico de um conceito no sentido da convergência de elementos que possa levar a uma identidade desses conteúdos.

Na poética da imagem gráfica, as circunstâncias substantivas do ato de desenhar podem tornar-se parte dessa expressão. A imagem que é registrada no papel, a partir da sua função única de construir um discurso, não pode ser vista independentemente do material com o qual e sobre o qual está inscrita. Na criação de livros ágrafos, se as ideias tomam sua forma adequada, elas podem expor no universo de uma folha parte do universo pretendido de um livro.

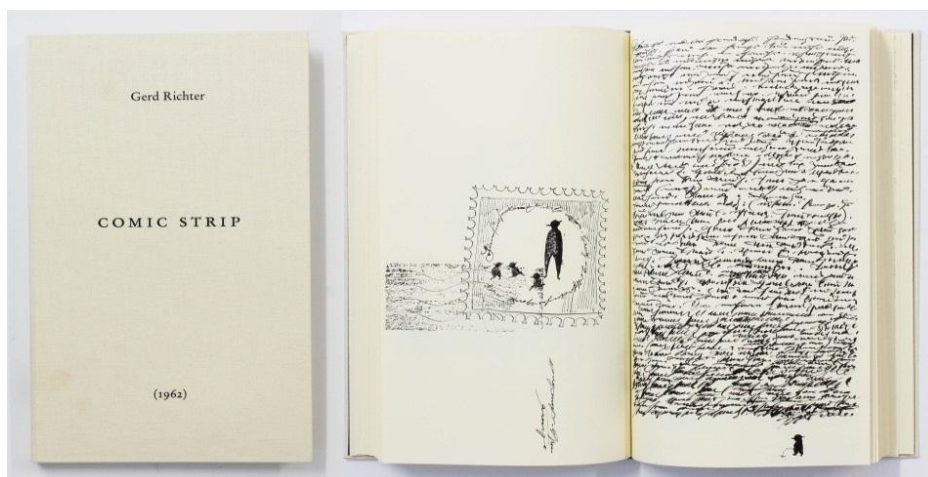


Figura 65 - Capa e trecho interno do livro *Comic Strip*, de Gerhard Richter. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1962/2014. Fonte: Weserburg.

Em um processo idealizado, o impulso das ideias pode ser instrumentalizado, inicialmente, apenas por uma caneta, um papel e o rastro deixado ali, considerado a essência do trabalho, como é o caso do livro *Comic Strip* (Figura 65), de Gerhard Richter. De fato, a ideia materializada de uma obra sempre será subjugada a esse caminho intelectual que a produz; nesse sentido, a leitura pode seguir um processo inverso, começando da matéria para alcançar um caminho intelectual, uma narrativa. Há modos de disposição e relações entre elementos próprias dos livros ágrafos. Por exemplo, se existem vários desenhos sobre uma folha, a relação entre eles constitui um tipo de icono-sintaxe²⁶.

A folha desenhada funciona como um ideograma que contém registros subjetivos de uma ideia, tão subjetivos quanto as descrições resultantes dela. O ideograma que segue uma organização linear tem origem na expressão verbal, e a disposição dos desenhos no espaço de uma página de um livro pode constituir uma analogia com essa origem, seja na sua invenção, seja na edição da obra. Assim, podemos encontrar indicações para a leitura das imagens pela numeração das páginas do livro, indicando o sentido para leitura. Mas esse sentido não é necessariamente o tradicional no Ocidente, da esquerda para a direita, podendo tomar a forma de uma escrita arcaica, como o antigo *boustrophedon* grego, como uma referência à história do livro.

Essas práticas arcaicas de leitura refletem-se na leitura de histórias em quadrinhos, em que não só o sentido, mas a própria direção da leitura pode ser subvertida para criar ou negar hierarquias na ordem da leitura. Em livros que trazem uma narrativa espacial, por sua vez, o percurso do olhar tende a penetrar por simulações de espaços internos ao livro, desfazendo

²⁶ Donis e Dondi (1991) afirma que a *icono-sintaxe* compreende os princípios básicos de organização dos ícones (imagens) determinando quais são as características relevantes na configuração e na posterior decodificação da imagem, de acordo com a competência comunicativa derivada da alfabetização visual das sociedades.

também a ideia de continuidade linear e horizontal na narrativa por imagens. A leitura linear de um livro ágrafo pode ultrapassar o sentido metafórico que o termo carrega na leitura verbal e abarcar sua totalidade em um objeto único, “um livro-obra ágrafo, sem texto algum” (Silveira, 2008, p. 37).

Os elementos da configuração visual ganham força estética por assumirem valores mais estruturais e menos acessórios na ausência de conteúdos verbais. Nesse sentido, o livro de artista tem sua leitura predominantemente ligada à forma visual. No entanto, ele é uma mídia que pode trazer diversos tipos de signos, inclusive palavras. Então, em obras baseadas em textos, o gênero literário ganha predominância sobre o projeto gráfico. Nos livros de imagem, a forma é configurada em função do conteúdo, privilegiando a clareza e o aspecto ético para esse leitor. No entanto, na ausência das palavras suas características táteis e visuais ganham predominância sobre o gênero literário, convertendo-se no conteúdo principal.

Por fim, é preciso explorar a leitura como um terreno de novas possibilidades, levando em conta as diferenças entre a antiga e “a nova arte de fazer livros” e as possíveis formas de apreendê-las. Um caminho inicial e definitivo para a leitura do livro ágrafo é tomar o livro como um “volume no espaço”, ter em conta as experiências vividas, a grafia das palavras e as formas para construir uma visão própria sobre o mundo. Se a leitura é importante para compreendermos o mundo, é importante ter em conta também que “compreender algo é compreender a estrutura de que faz parte e/ou os elementos que formam a estrutura”. Ulisses Carrión mostra um sentido:

para ler a velha arte basta conhecer o alfabeto

para ler a nova arte devemos apreender o livro
como uma estrutura, identificar seus elementos e
compreender sua função.

#

podemos ler a velha arte acreditando que a
entendemos e podemos estar errados.

tal engano é impossível na nova arte. você só pode ler
se você entender (Carrión, 2011, p. 61).

5.5

Considerações preliminares

O estudo das formas de leitura do livro ágrafo exige um olhar diferenciado às suas linguagens para buscar a identidade dos signos que ele veicula, em meio ao excesso de

informação visual em que vivemos. A busca de uma taxonomia do livro ágrafo tem, aqui, a intenção de distingui-lo de outros objetos da contemporaneidade, tomando suas características como conjunto de sinais capazes de indicar categorias. Essa classificação parte da ideia de que ambientes virtuais refletem ambientes tangíveis; portanto, sistemas de busca de bibliotecas são estruturas de organização que decorrem de um pensamento classificatório em analogia às estruturas de organização material. Esse referencial de classificação foi o ponto de partida para elencar tipologias de livros em dois sistemas e, a partir daí, estabelecer classificações e formas de leitura do objeto em dois ambientes distintos.

A concepção do livro como mídia adéqua-se perfeitamente ao pensamento sistêmico, que percebe indivíduos como sistemas inseridos em macrossistemas. Esses sistemas podem ser considerados predominantemente abertos ou fechados à troca de energia, matéria e informação com o ambiente. Esse conceito é crucial na distinção entre livros de artista e livros infantis em parâmetros como autonomia, conectividade, integralidade e complexidade.

Ao delinear essas características, surge um primeiro esboço de tipologias relacionadas ao processo criativo relacionado ao diálogo: entre pessoas (parceria entre autores) e com o ambiente, neste caso possibilitando o fluxo e troca de informação entre ambientes distintos. O livro de imagem traz tipologias ligadas às funções, definidas como descritivas, interativas e narrativas. Podemos, ainda, no ambiente da Literatura Infantil, especular sobre identidades nesses livros relacionadas às quatro dimensões, abarcando, desse modo, as identidades do desenho, da imagem, do objeto e da narrativa.

A questão central na taxonomia do livro infantil é a duplicidade de sua linguagem e, conseqüentemente, a distinção e a interação entre textos e imagens. A primeira distinção taxonômica entre o livro infantil e o livro de artista é que o primeiro é ligado à Épica, por sua matriz principal nos contos de fadas; e o segundo é ligado à Lírica, por sua raiz na Poesia concreta. O livro de imagem traz tipologias de objetos ligados às suas funções, definindo-os como descritivos, interativos, narrativos. No livro de artista, o termo que nomeia o objeto privilegia o autor, primordialmente um artista. No livro infantil, essa lógica se inverte para privilegiar o leitor, primordialmente uma criança.

O livro infantil é um gênero associado à forma de arte livro de artista, dentro de um espectro categorizado sob o termo publicação de artista. Nesse sentido, assim como a poesia visual foi resultante do desejo de poetas de fugir do texto linear, o livro como meio encontrou bifurcações para os meios eletrônicos. A impressão sob demanda e o *DIY* têm se convertido em formas de ampliar o acesso do público às obras, ainda que essa democratização tenha trazido questões éticas e estéticas como contrapartida.

O jornal de artista, a revista de artista e o livro de artista são mídias na forma de códice que se distinguem pelos formatos e periodicidades, tendo a atuação crítica como raiz comum. Os princípios estéticos do livro de artista contemporâneo são resultantes da mobilização de artistas do passado ao abrir pequenas editoras, gerando diálogo e cooperação entre artistas. No livro múltiplo – impresso em série e distinto do livro único –, a participação direta do artista na produção desse objeto de difusão estabelece uma ligação do livro de artista com a mesma linha histórica e ontológica da gravura.

A denominação publicação de artista abarca formas de arte materializadas como mídias que, nas formas de códice, incluem suas subformas primárias e secundárias. As publicações de artista são subdivididas em cinco grupos. Cada tipo de mídia traz sua própria história, mas sempre com algumas interseções, como os “códices” que trazem aspectos das mídias “impressas”. Assim, podemos identificar nas publicações do artista a influência do binômio autonomia/dependência.

O processo criativo representa um aspecto da ontologia do livro de artista; numa visão panorâmica da criação desses livros, apresentamos três dinâmicas principais: o livro único, o livro como parceria e o livro monográfico. O tipo de impressão está também relacionado ao processo criativo. O amplo repertório de técnicas sinaliza para a estética multifacetada dos livros de artista e, ao mesmo tempo, para o contraste face à produção industrial de livros infantis, restrita ao *offset*.

Quanto à leitura, livros ágrafos são objetos táteis que contêm representações visuais do mundo e, assim, podem ampliar consciências e a liberdade criativa, por serem mídias capazes de comportar a documentação da expressão humana de forma legível. O entendimento ampliado do termo leitura deve dar conta de uma série de relações nas quais o significado será resultado de um processo de mediação visual em que a palavra tem lugar de referência, sempre como ausência silenciosa, nunca uma inexistência.

Na análise morfológica da linguagem do livro ágrafo, cada dimensão é analisada isoladamente, enquanto na análise sintática o importante é descobrir sua função em relação ao sistema. Portanto, a morfologia indica a classe e a função sintática mostra a relação com as outras dimensões em uma obra. A relação com o espaço e o tempo do livro tem suas próprias dinâmicas, requerendo uma ruptura quase completa com nossos hábitos na leitura do livro de artista contemporâneo.

A relação entre vários desenhos sobre uma folha constitui um tipo de icono-sintaxe, considerada um tipo de leitura, procedendo a uma transposição desses desenhos para uma forma verbal. Assim, a leitura de livros de artista atual requer a interação sobre as dinâmicas de hoje e, ao mesmo tempo, o entendimento de seus antecedentes históricos comuns. Realiza-

se uma transição contínua entre o texto e o desenho, que equivale a dizer que a escrita apresenta-se como um desenho e que o próprio desenho pode ser visto como uma forma de escrita. Nesse sentido, o livro de artista contemporâneo refere-se ao registro gráfico de um conceito que pode levar-nos a determinada identidade.

O livro de artista como obra de arte tem sua leitura predominantemente ligada à forma, mas pode trazer diversos tipos de signos, inclusive as palavras. Então, em livros de artista baseados em textos, o gênero literário ganha a predominância de suas características visuais. O livro infantil é um meio específico da Literatura e tem sua leitura essencialmente ligada à narrativa. No entanto, na ausência das palavras, suas características visuais ganham predominância sobre o gênero literário, convertendo-se no conteúdo principal.

Livros de artista são sistemas fundamentalmente abertos, com *autonomia* em relação aos diferentes tipos de conteúdos e *conectividade* em relação às outras espécies e ao “ecossistema” como um todo. Livros infantis, por sua vez, são sistemas mais fechados em sua relação com a Literatura Infantil, com menor *conectividade* em relação a outras espécies e, assim, maior *dependência* em relação ao seu “ecossistema”. Nesse sentido, a leitura, como terreno de novas possibilidades, deve levar em conta as diferenças entre a antiga e “a nova arte de fazer livros”, tendo em conta as experiências vividas, as grafias e as formas na criação de novos pontos de vista sobre o mundo.

6.

Análise das dimensões do livro ágrafo

As dimensões do tempo/espço estão circunscritas ao nosso universo sensível e é a partir delas que criamos nossas representações, servindo-nos, do mesmo modo, para dimensionar qualidades, formas, ações preexistentes em diferentes campos de conhecimento. Entre todos os campos, a linguagem é o ponto em comum que atribuí significado e expansão ao pensamento, conectando pessoas de diferentes modos e subvertendo estruturas e instituições. A subversão do tempo/espço na linguagem poética pelo Concretismo transformou o poema linear em um objeto em si mesmo, para além da representação de objetos do mundo externo.

Logo no primeiro parágrafo do manifesto concretista *Plano piloto para poesia concreta*, de 1958, o grupo Noigrandes afirma seu pensamento original para uma nova poesia com forte ênfase no espaço gráfico: “A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”. Assim, o espaço/tempo assume uma nova posição como estrutura, tomando a noção de ideograma para que o verbal e o não verbal se encontrem, “tornando-se uma estrutura que é o próprio conteúdo do poema” (Bessa, in: Thurmann-Jajes, 2007, p. 93, tradução nossa).

A narrativa visual, quarta dimensão do livro ágrafo, pode ser entendida como abordagem em sentido diametralmente oposto, uma inversão à ênfase da poesia concreta no espaço gráfico, uma vez que é a representação da imagem no tempo narrativo. Nesse sentido, nossa abordagem dos livros ágrafos abrange um tipo de leitura, no sentido amplo da palavra, considerando a linguagem poética em sintonia com a linguagem visual, como um diálogo entre formas simbólicas.

Esse tema é abordado em nosso primeiro subcapítulo, com base na ideia de leitura de imagens, com um “pensamento-em-superfície”, seguido de discussão sobre o processo de produção e leitura da imagem nas Artes Visuais como binômio que engloba, de forma especular, a criação e a fruição. Essa analogia ao processo de produção verbal, que contempla explicitamente a simultaneidade entre leitura e escrita, é referida como parte do discurso epistemológico na dicotomia entre o racionalismo e o empirismo ou sobre o método fenomenológico e o psicológico adequado às imagens.

A análise dos livros ágrafos é apresentada em quatro subitens, cada um trazendo uma amostragem na qual predominam determinadas características relacionadas àquela dimensão. Essa divisão, aparentemente equânime, tem na verdade uma tendência fundamentalmente

imagética, ou seja, enquanto os dois grupos iniciais tratam de dois tipos de imagens, os dois últimos tratam respectivamente do objeto e da narrativa. As análises partem dos elementos materiais, contemplam as relações entre forma e conteúdo e estendem-se às relações com a cultura, compreendendo o livro ágrafo como um sistema pluridimensional.

Nesse sentido, o segundo e o terceiro subitens do capítulo vão apresentar aspectos distintos da imagem que demonstram gradações entre linha e plano, na primeira dimensão, pela qualidade bidimensional do suporte e entre o plano e o volume, na segunda dimensão, pela tendência da imagem em representar o mundo tridimensional. O quarto subitem do capítulo trata da terceira dimensão, iniciando com uma abordagem da percepção e da relação do sujeito com o espaço para o entendimento da fenomenologia do objeto. A análise fenomenológica dos objetos traz diálogos sobre escala e complexidade e trata ainda de temas como os campos de pesquisa, aspectos sociológicos, psicológicos e os ciclos de vida dos objetos, presentes em livros como *A natureza do espaço* e *Teoria dos objetos*.

A última etapa diz respeito à dimensão temporal, ali tratamos das narrativas visuais, trazendo definições sobre a influência do tempo sobre o sujeito e a narrativa visual, e da oposição complementar ao espaço. Por fim, apresentamos exemplos de livros ágrafos que representam variações significativas da narrativa visual, em analogia a gêneros literários como a biografia, o miniconto, o romance histórico, histórias em quadrinhos e livros infantis.

6.1

A leitura como forma especular à produção da imagem

Um dos aspectos na composição da narrativa do livro ágrafo é a suspensão que se instaura no fluxo de informações com a passagem da página, funcionando como uma interrupção à sequência entre as páginas anterior e posterior. Outro vazio vem das páginas em branco que antecedem o início da narrativa, folhas sem impressão que têm como função silenciar, preparar o leitor para o início do livro, funcionando como elemento intersticial entre o exterior e o interior do livro. Portanto, assim como os espaços vazios entre palavras, outros vazios atuam com a mesma discrição e pertinência, como uma respiração evidenciando os polos de uma dualidade.

O número dois é o primeiro número primo e o único primo par; por isso traz consigo características peculiares em sua relação com os outros números, sendo essência da lógica binária, do pensamento dialético e da imagem bidimensional. O livro ágrafo tem características que nos fazem considerá-lo, similarmente, um objeto regido pelo número dois. Diferentemente do livro escrito, em que o leitor percorre as linhas de texto, convertendo os

segmentos dessa linha em sons, passando as páginas uma a uma, o livro ágrafo se abre em duplicidade, mostrando a imagem inteira. “Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou” (Flusser, 2012, p. 105).

No entanto, do mesmo modo que a clareza do “pensamento-em-linha”, de uma dimensão, almeja a completude do “pensamento-em-superfície”, de duas dimensões, podemos considerar a limitação da imagem quando a comparamos com o todo do objeto representado. Nesse sentido, a imagem, vista como mediadora entre o leitor e o mundo, vai muitas vezes potencializar sua planicidade em busca de representar o movimento, assimilando elementos do “tempo histórico” próprio da leitura da escrita para atingir algumas vezes características da imagem-movimento.

A leitura da imagem do livro ágrafo é a parte essencial de sua análise; se o corpo é representado pela parte material, encontramos na imagem o que há de mais espiritual e os elementos que dão vida às outras dimensões. Seja na narrativa visual dos livros de imagem, seja na imagem como documentação em livros de artista, a imagem é também a dimensão de maior intercâmbio com outros meios. Então, essa abrangência e essa especificidade nos processos de análise do livro ágrafo passam também pelo trânsito entre aspectos mais racionais ou mais sensíveis constantes nos processos de produção e leitura da imagem.

Por exemplo: o conceito racionalista de que, “inicialmente, nossa intuição intelectual prevalece sobre a intuição sensível” foi um ponto relativizado por Gaston Bachelard em sua *Crítica preliminar do conceito de fronteira epistemológica*, em que o autor afirma que nossas “intuições primeiras são sempre intuições a retificar” (Bachelard, 2008a, p. 75).

Essa tônica de um pensamento que transita em um limiar é também um sinal de sua abrangência. No mesmo artigo, o autor deixa entrever seu interesse literário ao demonstrar o lado ficcional da ciência quando afirma que há mais substâncias químicas no laboratório que na natureza. “Certos corpos químicos criados pelo homem são tão reais quanto a *Eneida* ou a *Divina Comédia*. Sob certos aspectos, falar das fronteiras da Química é tão inútil quanto falar das fronteiras da Poesia” (Bachelard, 2008a, p.74).

Em sua análise acerca da relação entre experiência empírica e organização racional do conhecimento, o autor apresenta o procedimento associativo como instrumento de transformação da realidade, considerando que a associação entre *ideia* e *experiência* é a causa determinante do desenvolvimento da ciência.

Ao se referir à formação das ideias, Bachelard defende a posição do racionalismo, em oposição ao empirismo. Sua crítica ao conhecimento empírico consiste na sua discordância

quanto à formulação das ideias, uma vez que o empirismo “dá a ideia como um resumo da experiência”. O sistema racionalista, ao contrário, parte da ideia, ele é propositivo e consiste numa antecipação das linhas gerais de um sistema. Ou seja, a ideia “não é da ordem da reminiscência; antes é da ordem da preciência. A ideia não é um resumo, é antes um programa” (Bachelard, 1983, p. 27).

Uma das posturas filosóficas sobre a origem do conhecimento defende que este se dá na dialética entre o racionalismo e o empirismo, ou seja, entre ideia e experimentação. Quando se trata dos métodos, esse binômio se estabelece entre os métodos fenomenológicos e psicológicos. Então, “numa investigação fenomenológica preliminar, qualquer explicação ou interpretação deve ser precedida de uma descrição do objeto. Fazemos isso na medida em que tentamos aprender as características essenciais desse fenômeno” (Hessen, 2012, p. 86).

Nesse sentido, na aquisição do conhecimento como na leitura podemos diferenciar o método psicológico do método fenomenológico, afirmando que o primeiro investiga os processos mentais concretos em seu curso normal e em suas relações com outros processos, ao passo que o último procura apreender a essência geral no fenômeno. Ora, inicialmente, a leitura de imagens parece-nos fenomenológica, um descrever inicial da imagem como se nos apresenta, para em seguida elaborarmos uma reflexão sobre essa leitura inicial. Mas essa é uma relação de espelhamento em que a criação tem sentido inverso, pois parte da ideia e passa em seguida à prática.

Em resumo, enquanto Bachelard afirma que, no campo das ideias, a intuição intelectual prevalece sobre a intuição sensível, partindo do pensamento para a experiência, na fruição estética e na leitura da imagem a intuição sensível prevalece sobre a intuição intelectual; ela parte do fenômeno para o pensamento. Aqui, forma-se também um binômio de oposição e complementaridade entre autor e público.

Do mesmo modo, o binômio tempo/espço e suas dimensões estão circunscritos ao nosso universo sensível e é a partir dele que criamos nossas representações. Gilbert Durand refere-se a essa cumplicidade entre contrários, em que um elemento existe pelo outro, explicando que “todo ‘pluralismo’ é ‘coerente’, e o próprio dualismo, ao tornar-se consciente, transforma-se numa ‘dualidade’ em que cada termo antagonista precisa do outro para existir e para se definir” (Durand, 2011, p. 83).

Nas próximas etapas procuramos agrupar livros de acordo com essas qualidades, descrevendo características para delinear relações, tomando como estrutura as quatro dimensões de espaço/tempo aplicadas ao livro. Cada dimensão tangível abrange relações com diferentes dimensões intangíveis que podem estender limites do aspecto puramente estético.

Portanto, ao olharmos para melhor dimensionar o desenho devemos pensar no projeto do livro como um todo, considerando um processo de pensamento da forma que inclui o desenhar, mesmo quando a linha inicial não está presente.

Do mesmo modo, uma imagem pode ter valor documental ou até mesmo documentos fotográficos serem utilizados como conteúdo do livro, assumindo a forma de obra de arte. Por esse prisma, a articulação da terceira e da quarta dimensões pode determinar a categoria do livro como obra produzida em série ou livro único, indicando predomínio da qualidade mnemônica, comunicativa, literária do livro narrativo ou uma abordagem radical do objeto como, por exemplo, uma estrutura escultórica única, baseada na forma do livro.

6.2

A fenomenologia da imagem linear

A leitura de um poema, de certa forma, é uma busca de diálogo que atravessa a obra para encontrar referências, tradições e relações na própria Literatura como forma de encontrar sentidos que estão para além dos significados primeiros. A ferramenta de análise textual é também um texto; a palavra é um código comum entre poeta e leitor, fazendo com que os dois textos se tornem, de certa forma, amalgamados. Nas artes visuais, as análises verbais parecem atuar de outra forma, criando uma dissonância entre os discursos verbais e visuais, e nesse sentido há uma flagrante diferença entre o discurso das Artes Visuais e o discurso da Literatura em relação ao discurso da crítica.

Com os escritos de artista das vanguardas do século passado e os diversos movimentos subsequentes que engendraram um discurso híbrido, a palavra passou a ocupar espaço definitivo na linguagem da Arte contemporânea. No entanto, poucas vezes o discurso da crítica teve um autor que imprimisse sua própria alma sonhadora, “buscando afirmar uma ruptura incontornável entre suas obras científicas e poéticas” (Carvalho, 2013, p. 16).

Nesse sentido, nossa metodologia de análise das dimensões estéticas do livro ágrafo toma a primeira dimensão como uma abordagem dialógica entre as imagens impressas e a “fenomenologia da imagem falada” de Gaston Bachelard. Essa analogia entre imagem literária e imagem gráfica decorre da relação entre texto e imagem em âmbitos aparentemente remotos, como os estudos do imaginário, o desenvolvimento do desenho infantil e os estudos da leitura do livro ilustrado.

Como forma de aproximar o impulso criativo do desenho e da escrita, tomamos apenas imagens configuradas artesanalmente, privilegiando desenhos caligráficos, em oposição aos desenhos geométricos. A relevância dessas imagens para nós é o aspecto criativo que elas

carregam. Essa característica fica evidente tanto porque poderiam ganhar complexidade quando acrescentadas cores ou preenchimentos pictóricos quanto por constituir aqui a primeira de uma série de quatro etapas, carregando por isso características das chamadas “imagens iniciais” (Darras, 1996, p. 22).

Uma questão fundamental sobre o desenho está na relação entre a imagem linear e a imagem mental. Existe a imagem mental, que tende a ser parte ou um estágio do processo criativo do desenho, e existe a imagem linear, ou seja, o próprio desenho no espaço bidimensional do papel. Quando se fala dos dois tipos de desenho presentes do âmbito desta pesquisa – ilustração e imagem linear –, a diferença entre os dois conceitos (imagem linear e imagem mental) tende a aumentar, embora a intimidade entre eles se faça mais inextricável. Explico: o processo da ilustração e da imagem linear necessariamente suscita imagens mentais que vão se configurando por meio de esboços, tentativas que levam a novas imagens – e esse é o ponto em comum entre a imagem linear e a imaginação contínua, o ato de formular imagens mentalmente sem dissociá-las da ação desenho. É essa concomitância entre o traço e o pensamento que permite que o desenho seja tanto um modo de conceber quanto de construir e expressar ideias – e isso deve ser levado em conta na análise do desenho²⁷.

As imagens lineares, assim como a escrita, trazem em si a identidade do autor, um tipo de caligrafia que as aproxima das imagens poéticas descritas por Bachelard. Elas são abordadas aqui por uma fenomenologia do impulso criador ou, em suas palavras, o estudo sobre a “imaginação em sua ação sobre a linguagem”. O autor toma a imagem da fênix para percorrer a dialética entre nascimento e morte presente no pássaro mitológico que renasce das cinzas. Mas o autor aborda também outras polaridades existentes entre as construções conceituais e a imaginação poética, afirmando que o ser, “por sua participação imaginária na intensidade do fogo, vive intensamente as ‘contradições’ próprias do fogo que surge e recai, na ‘dialética’ do *animus* e da *anima*” (Bachelard, 1990, p. 10).

Animus e *anima*, origem latina das palavras espírito e alma, são descritas por Gilbert Durand como uma estrutura psíquica do imaginário, mas neste contexto nos leva a uma livre analogia em busca de uma possível hermenêutica do livro de artista e será tomada aqui pela relação entre texto e imagem, já que é nessa relação dialética que as intensidades poéticas da maioria das imagens bibliográficas se encontram.

A invenção presente em alguns desses livros é inspiradora aos olhos de um ilustrador

²⁷ A diferença entre *ilustração* e a *imagem linear* é que, na primeira, a imagem pode ser produzida como desenho, mas estará sempre se referindo a um texto. Na segunda, a imagem também é produzida como desenho, mas se sustenta como linguagem independente.

por não serem representações diretas de coisas do mundo, mas apenas desenhos ligados a uma ideia maior. Como diz Bachelard, referindo-se à fênix, são “lendas nas quais não se crê, que não ilustram na verdade nenhuma experiência”. No mesmo sentido, a escrita aproxima-se formalmente do desenho, pois ambas são linguagens gráficas e lineares que se aproximam também em termos do impulso criativo que a linha carrega e, nesse sentido, Bachelard afirma que “é um destino normal da palavra fluir em novas imagens” (1990, p. 44).

No século XVI, a principal qualidade do desenho era ser *disegno*, termo que se refere tanto ao processo de pensamento pelo qual é criado quanto à sua corporificação formal. Na teoria renascentista, portanto, o desenho é visto como origem do pensamento criativo, tendo precedência sobre a pintura e a escultura; aqui é visto como modalidade artística de igual importância a essas duas. Como o desenho ainda mantém esse papel preparatório, usamos aqui o termo imagem linear para reforçar o conceito de unidimensionalidade que demarca uma tipologia em nossa metodologia de análise.

A simplicidade dos meios, a liberdade de elementos representacionais, a semelhança à escrita tornam o desenho uma forma de expressão na qual a afirmação e a negação são diretas, imediatas, ou seja, a estética do desenho está sempre vinculada a uma urgência interna. O desenho pode propor, combinar elementos aparentemente díspares e preservar uma intimidade intelectual e visual entre artista e espectador, em aparente contradição com o curso da história das imagens. Inseridos na estrutura do livro, essa intimidade é potencializada ao máximo e é esse sentido expressivo que queremos apresentar nos livros desta amostragem. O livro *In octavo 12* (Figura 66) tem formato vertical, 21,0 X 14,5cm, encadernação grampeada, tipo brochura, capa flexível no mesmo papel do miolo, trazendo desenhos em conformidade e continuidade com o conteúdo interno da obra, título e autor em desenho caligráfico, tudo em impressão *offset* preto e branco. O miolo traz desenhos lineares, caligráficos, em sequência de transformação gradativa de um para o outro em aproximadamente doze linhas e ocupando toda a extensão das doze páginas. A obra é uma abordagem radical da relação entre os signos lineares da escrita e do desenho, um mergulho lúdico nas afinidades entre as duas linguagens, a ponto de as palavras constantes na capa se confundirem com as imagens.

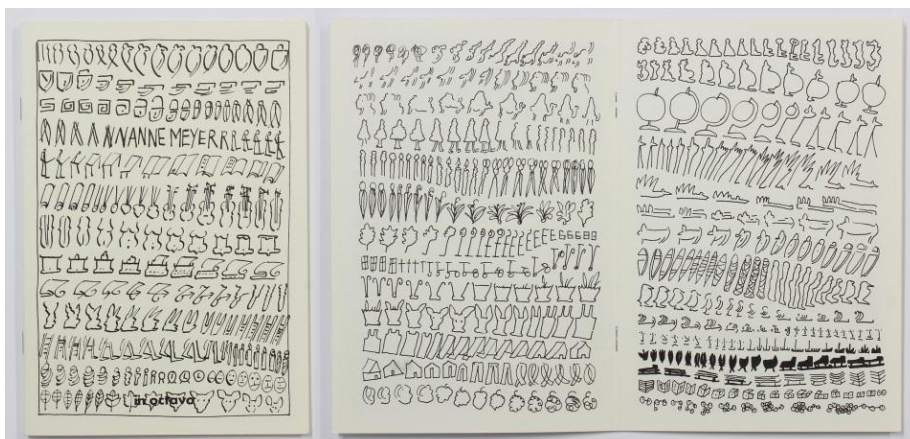


Figura 66 - Capa e trecho interno do livro *In octavo 12*, de Nanne Meyer. Antuérpia: Guy Schraenen Éditeur, 1993. Fonte: Weserburg.

Os desenhos são organizados horizontalmente e reforçam o sentido da leitura da escrita para a fruição nos desenhos. A montagem das páginas assemelha-se a uma diagramação em que as imagens, organizadas em sequência, sofrem transformação gradativa, metamorfoseadas de uma para outra e aumentando a ligação entre elas, como a mistura de sons que a fala produz, fundindo inícios e finais das palavras quando verbalizadas.

Existe uma essência poética impulsiva nas imagens lineares. Imagens da imaginação literária decorrem desse grande imaginário e dele não se distinguem totalmente. Em seus “fragmentos de uma poética do fogo”, Bachelard fala do lugar de sua estética da linguagem dentro de uma estética geral, mostrando as ligações que mantém com a estética das artes visuais e da música da seguinte forma:

A palavra “imagem” está tão firmemente enraizada no sentido de imagem que se vê, que se desenha, que se pinta, que é possível fazer grandes esforços para conquistar a nova realidade que a palavra imagem recebe pela adjunção do adjetivo [imagem] literária (Bachelard, 1990, p. 32).

A variedade de tipos de imagem desta amostragem inclui analogias a categorias como quadrinhos e livros de imagem, linguagens experimentais, interatividade, narrativas atreladas à encadernação, contos e narrativas visuais. Esses conteúdos vão ao encontro de um experimentalismo que é, na verdade, uma qualidade própria da atividade de desenhar. Como o desenho é ferramenta do processo criativo, muitos artistas preferem transformar seus processos em conteúdo da forma mais fiel possível, sem maquiá-los; frequentemente, é na subversão às regras da ilustração que o jogo da linguagem se reafirma e o trabalho ganha força estética.



Figura 67 - Capa e trecho interno do livro *Detour*, de Jan Voss. Stuttgart/London: Mayer; Amsterdam: Boekie Woekie, 1989. Fonte: Weserburg.

O livro *Detour* (Figura 67), de Jan Voss, tem formato vertical, 40,8 X 29,3 cm, encadernação dobrada e costurada (tipo oriental), sem capa, ou capas semelhantes ao miolo e sem informações escritas, integradas à narrativa visual. A obra é configurada por meio de um desenho linear que ocupa ininterruptamente do começo ao fim do livro, combinado ao objeto pela encadernação, onde as folhas são dobradas em toda a sequência, como uma combinação de formato *leporello* (sanfonado) e códice. Dessa forma, mesmo sendo as folhas fixadas pela costura do lado esquerdo, ainda mantêm as dobras no lado direito do livro. O início (1ª capa) e o fim (4ª capa) têm, cada um, uma figura segurando uma linha sobre a qual um equilibrista caminha, linha esta que percorre toda a parte interna do livro.

Aqui percebemos certa afinidade no tipo de desenho com os desenhos de livros infantis. Essa característica não é tão explícita devido a algumas características, como ausência de cor, ausência de capas tradicionais que protegem, intitulam e anunciam externamente o conteúdo do miolo. Além disso, o tipo de encadernação atribui materialidade diferenciada, que dialoga com o sentido de infinitude presente nos desenhos, pois a cena que percorre todo o livro acontece no “céu”.

Nos dois casos citados, as capas não têm papéis diferenciados do miolo, cores ou quaisquer artifícios hierarquizantes, comuns em capas de livros tradicionais escritos. As imagens não têm cor nem preenchimento, deixando a imagem exposta no seu estado inicial, talvez tentando evitar que elementos decorativos exteriores desviem a atenção da motivação principal.

A ambiguidade é uma qualidade das imagens que também deve ser levada em conta tanto no âmbito bidimensional da superfície quanto na tridimensionalidade do volume; aí reside o aspecto subjetivo e a necessidade de interpretação. Para o escultor minimalista Donald Judd, duas cores postas lado a lado eram suficientes para que uma ‘avançasse’ e a

outra ‘recuasse’, desencadeando um jogo de ilusionismo espacial. “Duas cores sobre a mesma superfície se encontram quase sempre em profundidades diferentes” (Judd, apud Didi-Huberman, 2010, p. 52).

Ao considerar o ato interpretativo aplicável à imagem, podemos dizer que a influência de Nietzsche, Freud e Marx é cabal já no século XIX. A interpretação que surge na cultura ocidental a partir desses pensadores vai além das concepções existentes até então. As mudanças de paradigma engendradas pelos chamados “mestres da suspeita” reformularam a própria natureza do signo, ou, como afirma Michel Foucault, eles “modificaram a maneira pela qual o signo em geral podia ser interpretado” (Foucault, 2000, p. 42).

Sobretudo em livros ágrafos, o sentido é revelado quando o intérprete busca um sentido subjacente, tendo a sequência e a superfície como uma primeira camada, mas procurando “ir até o fundo como um escavador”. Os fragmentos são reconstituídos por um sentido de interpretação na passagem pela sequência das páginas “até restituir a exterioridade cintilante que estava soterrada”. Será preciso “ler” o livro em todas as suas dimensões, percorrê-lo com os olhos e as mãos, visão e tato, para apreendê-lo “como segredo absolutamente superficial” (Foucault, 2000, p. 44).

O livro é um objeto de superfícies que ocultam sua profundidade. O acesso ao seu valor estético ocorre na dialética entre interior e exterior pelo aspecto individual e intimista da fruição. Para entendermos essa relação entre o interior e o exterior, tomemos um parágrafo de Bachelard trocando a palavra “cofre” pela palavra “livro”.

No momento em que o *cofre* se abre não há mais dialética, o exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade (Bachelard, 2008a, p. 98).

A fruição dessas imagens lineares abrange a relação do sujeito com a página e com o objeto. Acessar a profundidade do objeto livro é interagir com suas interfaces e a interpretação é um percurso por essas dimensões. Nessa passagem, a estrutura física dialoga com a estrutura narrativa por um fio condutor representado aqui pelo desenho.

Algumas imagens ganham significado pela sequencialidade e complementaridade dentro de um conjunto. Nesse sentido, podemos entender a ênfase na narratividade por um lado como aspecto mais comunicativo de sua formulação; por outro lado, os desenhos estariam de acordo com a contradição saussuriana entre língua e fala. Essa ideia parte do princípio que cada um desses desenhos faz parte dessa massa “aparentemente heteróclita” de

imagens gráficas, da mesma forma que “a fala (...) seria a mensagem de uma língua geral da narrativa” (Barthes, 1987, p. 209).

Outro modo de olhar para essas imagens seria pelo princípio de pluralidade, em que não procuramos estabelecer “um” sentido aos desenhos, mas traçar aquilo que Barthes chama “o lugar dos sentidos”, aplicado aos desenhos, “do mesmo modo que uma língua é um possível de falas”. Por essa análise, consideramos o desenho caligráfico, representado pelo traço pessoal de cada artista, como uma fala; o desenho como modalidade de imagem gráfica, pertencente a uma língua; e a imagem bibliográfica como uma linguagem mais ampla e, assim, estabelecer “o lugar possível dos sentidos ou ainda o plural dos sentidos ou o sentido do plural” (Barthes, 1987, p. 209).



Figura 68 - Capa e trecho interno do livro *CS – VI Bildroman*, de Alexander Roob. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1998. Fonte: Weserburg.

Os deslocamentos, aproximações e modificações por acréscimo ou subtração gradativa de elementos ou partes da imagem, como nos desenhos de *CS - VI Bildroman* (Figura 68), são estratégias de construção de narrativas visuais. Por exemplo, o direcionamento do movimento de uma figura da esquerda para a direita em um quadro pode ser interpretado como uma progressão (Linden, 2011, p. 115).

O livro de Alexander Roob tem formato vertical, 24,0 X 17,0 cm, encadernação costurada e colada, capa flexível com ilustração fotográfica em preto e branco, fundo em cor laranja trazendo título, autor e editor. O miolo traz sequência de desenhos organizados em colunas verticais, aparentando ser um tipo de desenho de observação, desenvolvido em lugares específicos, em que as cenas ganham forte aspecto narrativo pelos deslocamentos e sequencialidade atribuída por acréscimo ou subtração gradativa de elementos dos desenhos.

Os desenhos têm influência das histórias em quadrinhos pela característica linear de sua forma, por estarem inseridos em quadros que os destacam do papel e seguir uma

sequência lógica pelas páginas, combinando narrativa, documentação e unidade gráfica ao longo das 520 páginas.

Essas formas de narrativa gráfica tomam desenho como meio expressivo, mas também como tema propriamente dito, ao abordar o lado lúdico dos quadrinhos e da Literatura Infantil. A *Pop art* ampliou caminhos para hibridizações com esse universo nos anos 1960. No entanto, concordamos com Bachelard (2008a) quando afirma que “o mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio nas fases da adolescência e idade adulta”. As imagens miniaturizadas ou agigantadas de Gulliver, Alice, Narizinho são as imagens que enfatizam imensidades; esses saltos da imaginação também estão impregnados em alguns desses livros de artista.



Figura 69 - Capa e trecho interno do livro *3rd place*, de Richard Prince. London: Serpentine Gallery/Koenig Books, 2008. Fonte: Weserburg.

O livro *3rd place*, de Richard Prince (Figura 69), é também um exemplo de paródia sobre um tipo de livro infantil, os livros para pintar. A obra tem formato vertical, 22,0 X 27,5 cm, encadernação colada, capa flexível trazendo desenho semelhante aos do miolo e informações como título e autor. O miolo traz oitenta páginas com desenhos lineares, semelhantes aos desenhos de criança. O conceito que rege a obra é justamente a inversão que está no uso de traço caligráfico de aparência infantil feita por um artista adulto em analogia aos livros para pintar.

Essa curiosa inversão de papéis entre autor/desenhista e leitor/pintor lembra a afirmação de Bachelard de que a representação é dominada pela imaginação e que, “na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: ‘o mundo é minha imaginação’” (Bachelard, 2008a, p. 159).

Numa relação imaginada entre o livro de Prince com a infância é possível imaginar cores; cada um pode imaginar suas próprias cores sobre os desenhos do livro. Um olhar de ilustrador de livros reconhece a inversão presente nesse trabalho, na qual em geral os

desenhos são feitos pelo ilustrador e a pintura é feita pela criança. Quando o artista produz desenhos que parecem desenhos de criança, ele evoca a imaginação do leitor, pois “toda grande imagem simples revela um estado de alma”. O aspecto autoral é relativizado, subjugado à poética do livro.

Bachelard, no capítulo “Devaneios voltados para a infância”, do seu livro *A Poética do devaneio*, dá uma pista dessa visualidade colorida da infância e das revivescências que trazemos dessa fase da vida da seguinte forma: “A infância vê o mundo ilustrado, o mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez. Todos os verões da nossa infância testemunham o eterno verão” (Bachelard, 2009, p. 112).

Parece haver um desencontro entre a imagem referida do livro em questão e o modo como o texto de referência aborda um aspecto mais delicado da infância: a ilustração do livro aborda a infância com traços de humor, enquanto o texto conduz a um lado mais emocional e bucólico que chega pela memória. São muitas as diferenças que propiciam esse desconforto; talvez a mais óbvia esteja no encontro contrastante entre a espacialidade da imagem e a temporalidade radical do texto.

No entanto, o ponto mais crucial da obra de Prince pode ser a subversão do aspecto dialético entre sujeito e objeto na produção do livro infantil e do livro de artista. O livro infantil tem no próprio nome seu destinatário preferencial, ou seja, a criança, enquanto o livro de artista tem como identidade não um destinatário, mas seu autor que é, primordialmente, um artista.

6.3

A fenomenologia da imagem bibliográfica

Num passado não muito distante, era comum que as pessoas se referissem às ilustrações de um livro como “as gravuras”. Essa relação do senso comum com o passado artesanal da configuração de livros remete às formas de imagens: como expressão independente ou como gravuras encadernadas. Esse *status* da imagem em uma relação à série de outras imagens, assim como a distinção da imagem bibliográfica em relação ao vasto espectro de imagens existentes na contemporaneidade, é crucial para a abordagem fenomenológica.

Nosso interesse prioritário aqui está nos aspectos visuais e táteis em favor das relações de confluência e contraste entre imagem, objeto e narrativa, detendo-nos mais nas questões conceituais e nas relações internas entre a imagem e o objeto e menos em fatores da ontologia

e história da arte. Os códigos principais se encontram no diálogo entre os pares de páginas, materiais e técnicas de configuração, questões da forma, cor e volume e legibilidade das poéticas presentes nas imagens aqui referidas.

Nosso fundamento teórico principal será a *Poética do espaço*, livro que marca uma virada metodológica a partir do qual Bachelard permitiu-se despojar de sua reputação de epistemólogo racionalista e iniciar uma determinação fenomenológica para o estudo das imagens poéticas. Essa mudança foi levada a cabo ao perceber que a imagem poética era essencialmente variacional e que o método racionalista havia se tornado insuficiente “diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas”²⁸.

A metafísica das imagens poéticas se constitui sobre estrutura dialética marcada por uma trama de linhas polarizadas e atmosferas de onde emergem imagens difusas. Bachelard estabelece um jogo de afirmações e negações que reverberam em uma série de binômios, tratados não por sua objetividade, mas como “polos de uma projeção de imagens” (Bachelard, 2008b, p. 22).

Essas proposições surgem em resposta às negações e, nesse sentido, sua filosofia é estabelecida não como uma construção do conhecimento, mas como um entalhar, a partir de um bloco inicial, até restar apenas a coisa específica. *A Poética do espaço* é apresentada por dialéticas mais ou menos equilibradas, como: espírito/alma, para evidenciar o sentido amplo de imortalidade da segunda; intimidade/exterioridade; vertebrado/invertebrado; sonhos aéreos/sonhos aquáticos; aberto/fechado; nesse sentido, evidenciamos aqui a pertinência da estrutura espaço/tempo como uma forma *a priori* fundamental à análise de imagens.

A estrutura do discurso dialético tem total adequação à estrutura do código, em que poderíamos associar livremente os pares de páginas direita/esquerda ao binômio tese/antítese, enquanto a capa seria o equivalente a uma síntese. Se considerarmos a analogia das páginas como uma idealização por demais fantasiosa, as capas, por outro lado, trazem em si a própria ideia de síntese. No grupo de livros a seguir, veremos exemplos de imagens como afirmações, negações e como sínteses e em diferentes teleologias, atuando como léxico, documentação, projeção imaginária e imagem icônica.

A análise da imagem, assim como a análise textual, requer do sujeito um transitar entre a criação e a fruição das imagens. A leitura está diretamente relacionada ao contato com os meios e técnicas de representação verbal. Ler e escrever são práticas estritamente

²⁸ Os livros mencionados são: *A psicanálise do fogo*, 1938; *A água e os sonhos*, 1942; *O ar e os Sonhos*, 1943; *A Terra e os devaneios da vontade*, 1948; *A Terra e os devaneios do repouso*, 1948.

relacionadas, e entendemos que a leitura de imagens, do mesmo modo, ganha efeito na convivência e manuseio da matéria das imagens. O contato com a matéria e a prática na construção dos códigos é uma das chaves para abertura de um sistema que se alimenta da constante interpretação e recriação.

A leitura de imagens não se reduz a uma formulação verbal a partir de informações sobre determinada imagem. O fundamento maior da leitura de imagens, o *scanning*, requer um passeio do olhar sobre a imagem e consequentes descrições dos elementos. Esse tipo de análise requer ainda a formação de um repertório e o entendimento dos meios e métodos de representação visual, daí a estreita relação da leitura com o fazer artístico. Nesse sentido, a maior limitação da linguagem da imagem bibliográfica é imposta pela estrutura material, enquanto a limitação à imagem poética reside na combinação de códigos da linguagem verbal. Em ambas há uma relação muito próxima entre significado e estrutura, entre semântica e sintaxe, que parece inversamente proporcional na linguagem verbal e na linguagem visual.



Figura 70 - Capa e trecho interno do livro *Dictionary of Water*, de Roni Horn. Paris: Editions 7L, 2001. Fonte: Weserburg.

O livro *Dictionary of Water* (Figura 70), de Roni Horn, tem formato horizontal, 36,5 X 29,0 cm, com encadernação costurada, capa dura com revestimento de tecido liso, na cor laranja, impressão em duas cores, relevo seco e encadernação costurada e informações como título e autor. Miolo com 200 páginas e 95 fotografias, impresso em quatro cores sobre papel acetinado de alta gramatura ocupando as páginas ímpares, com uma larga margem branca que funciona também na ligação entre as páginas. As imagens retratam, em diferentes momentos, diferentes trechos da água do Rio Tâmis durante o inverno e a primavera de 1999. O livro tem projeto e fotografias do autor e é uma versão imagética de um dicionário, gênero bibliográfico por excelência.

Horn produziu 95 variações de respostas visuais nas quais a água é vista como um léxico em constante transformação. As imagens foram manipuladas digitalmente; o livro é parte de um projeto de longo prazo que pretendia documentar o Rio Tâmis. Segundo o autor,

todo livro tem um antes e um depois, exterior e interior, para onde somos conduzidos, seguindo por uma sequência fixa; nesse sentido, mesmo um dicionário tem uma sequência narrativa implícita.

As diferentes qualidades da imagem bibliográfica e do objeto livro demarcam uma circularidade entre as dimensões materiais do livro. Essas dimensões, que aparentam ser gradativamente mais abrangentes, se equivalem nesta circularidade, alimentando-se umas das outras sucessivamente. Por exemplo, a dimensão da linha, que muitas vezes é uma dimensão subliminar, presente como projeto, mas oculta pela imagem impressa, não evidencia essa circularidade entre as dimensões em que a narrativa está na sequência de imagens, as imagens nas páginas e a sequência de páginas no objeto que, por sua vez, contém a narrativa. O que estabelece o início e fim a essa circularidade são as capas.

As capas de um livro são como portas; capa e contracapa indicam sentidos de passagem pelo espaço/tempo da narrativa, mas também anunciam, protegem, sensibilizam de modo duplo, por dois lados do objeto. Quando se abre, essa duplicidade se mantém; a capa ganha seu verso, chamado de segunda capa; ao mesmo tempo, as páginas do livro se apresentam em pares. Assim, o livro é um objeto essencialmente duplo e regido pelo número 2. Essa duplicidade ganha dimensão mais específica se pensarmos o próprio livro como imagem em analogia à imagem da casa e todas as outras imagens que ela possa conter, tornando-se uma interface para a “a dialética do exterior e do interior”.

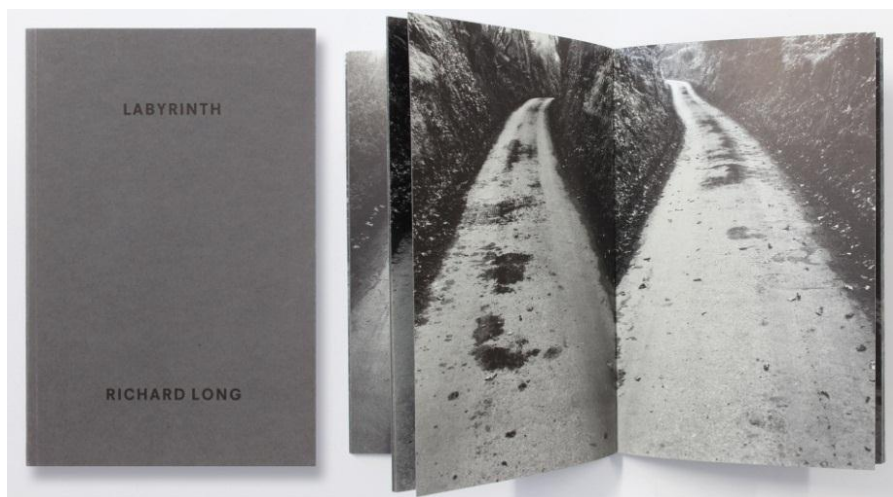


Figura 71 - Capa e trecho interno do livro *Labyrinth*, de Richard Long. Frankfurt am Main: Städtelsche Galerie im Städtelschen Kunstinstitut, 1991. Fonte: Weserburg.

As imagens do livro *Labyrinth*, de Richard Long (Figura 71) propõem um sentido exterior à casa, como caminhos que vêm de dentro pra fora do livro. A obra tem formato vertical, 23,0 X 13,0 cm, encadernação costurada, capa flexível, cartonada, trazendo informação tipográfica como título e autor. O miolo traz 104 páginas com uma série de fotografias em preto

e branco de estradas; as imagens das páginas da direita e esquerda dialogam ora pela semelhança da forma e da luz, ora por oposição desses elementos ou, ainda, por concordância de sentidos do caminho. As imagens não têm horizonte, mas a estrada descreve determinado percurso do artista e, de forma analógica, atribui narratividade às imagens do livro.

O percurso descrito é de trechos de uma *performance* em que o artista registrou trechos em determinada sequência, como uma narrativa visual. Nesse sentido, a duplicidade das imagens remete a duas relações distintas: a primeira reforça o sentido de adequação das imagens à mídia, em que os pares de imagens adéquam-se aos pares de páginas. A segunda remonta à origem performática dessas imagens ao privilegiar o aspecto duplo, estereográfico, enfatizando a captação dos olhos como anterior à captação da máquina. O espelhamento entre as páginas remete, de certo modo, à obra *The infinite book*, de Timm Ulrichs (Hannover: Selbstverlag, 1978), que consiste em um livro que tem, do lado externo, aparência normal de livro com capa dura, mas, quando aberto, configura-se como objeto/caixa que traz dois espelhos refletindo-se mutuamente.

Os caminhos fazem parte do imaginário trazido por Bachelard no capítulo que tematiza *a casa*, quando declara: “e que lindo objeto dinâmico é um caminho! Como permanecem precisas na consciência muscular as veredas familiares da colina! Um poeta evoca todo esse dinamismo num único verso” (Bachelard, 2008b, p. 30).



Figura 72 - Capa e trecho interno do livro *Raum*, de Heinz Gappmayr. München: Ottenhausen, 1977. Fonte: Weserburg.

No sentido interior à casa, é impossível não nos referirmos à geometria de um quarto representado no livro *Raum* [*Quarto*] (Figura 72), de Heinz Gappmayr. O livro tem encadernação colada, capa cartonada flexível, branca, plastificada, trazendo informações como título e autor em corpo pequeno, na cor preta, localizado no canto superior esquerdo. O miolo consiste de quarenta páginas brancas vazias em que, tomando o título como referência, as páginas podem ser lidas como duas paredes e um canto em ângulo de noventa graus, a representação de um “quarto”.

O título da obra dá sentido ao vazio das páginas, sugerindo que as páginas sejam completadas pela imaginação do leitor. Esse sentido pode ser referido no capítulo “Os cantos”, da *Poética do Espaço*, pela ambiguidade do verso de Noël Arnaud: “Sou o espaço onde estou”. Bachelard comenta assim essa analogia:

Em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia caixa, metade paredes, metade porta. Será uma distração para a dialética do interior e do exterior (Bachelard, 2008b, p. 146).

Casa e quarto, assim como livro e página, são leituras distintas e complementares – o todo e a parte – e, se capas são como portas, ilustrações são como janelas: a capa anuncia o conteúdo do interior do livro, enquanto a ilustração apresenta o mundo exterior, como se olhássemos através de janelas. As maiores afinidades entre imagens literárias e imagens bibliográficas estão na própria forma do livro. Bachelard afirma essa relação de forma incisiva quando afirma que se “lê uma casa”, que se “lê um quarto”, explicando em seguida que “quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (Bachelard, 2008b, p. 55).

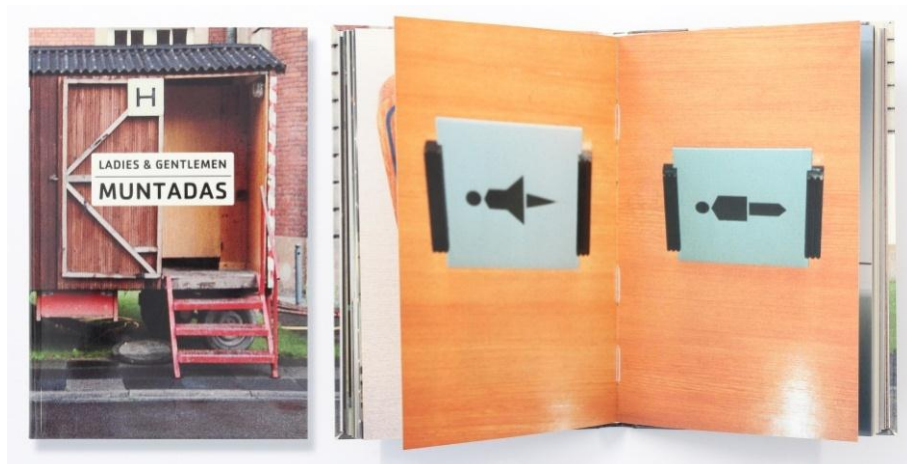


Figura 73 - Capa e trecho interno do livro *Ladies & gentlemen*, de Antoni Muntadas. Barcelona: Actar, 2001. Fonte: Weserburg.

O livro *Ladies & gentlemen* (Figura 73), do artista espanhol Antoni Muntadas, combina ideias e tipos de imagem, apresentando-se como um *photobook*. A obra tem formato vertical, 10,0 X 15,0 cm, encadernação costurada, capa flexível, com fotografia sangrada na página, com o mesmo tema das imagens do miolo, guardas em papel fosco e informações como título e autor. O miolo traz 120 páginas com fotografias de portas de banheiros identificadas com os pictogramas de feminino e masculino. Além da imagem fotográfica, a obra abarca também a imagem icônica, mais clara nas sinalizações de portas de banheiro que tematizam o trabalho.

As imagens com pictogramas representando os espaços masculinos e femininos entram separadamente, nas páginas esquerda e direita, respectivamente. Podemos identificar o colecionismo como um conceito norteador, pelo acúmulo de imagens temáticas, formando um tipo de narrativa espacial que, ao incluir as imagens das portas nas capas do livro, promove a reinserção do leitor na narrativa de forma cíclica.

A pertinência da combinação se dá por uma analogia inicial entre as portas e as capas do livro e se desenvolve na sequência pela combinação entre pares de imagens e pares de páginas. Nesse sentido, o aspecto de objeto predomina sobre o aspecto narrativo, uma vez que os pictogramas reduzem a fluidez de uma narrativa sequencial a uma exposição descritiva da coleção.

Por outro lado, a imagem das capas e a inevitável analogia com o objeto retratado incumbem-se de promover a inclusão das capas e a circularidade da narrativa espacial. Desse modo, “A dialética do exterior e do interior”, nono capítulo da *Poética do Espaço*, é tomada aqui como a representação dos espaços do livro por uma analogia ao binômio aberto/fechado. A linguagem visual torna-se parte do jogo onde o fora tende a prevalecer sobre o dentro, reafirmando a sentença de Bachelard quando determina que “no reino das imagens o jogo entre exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” (Bachelard, 2008b, p. 19).

Todo o propósito da linguagem visual em livros requer, assim como um texto literário, um percurso por seu interior, uma imersão silenciosa, como um tipo de mediação dialógica na qual a leitura textual suscita imagens e a leitura de imagens suscita sua transposição em palavras. Esses exemplos vão mostrar que a estética das imagens vai variar em relação à sequência das páginas pela articulação das formas e materiais que proporcionam o jogo entre sintaxe e semântica, ou seja, a significação de cada imagem ganha sentido em função do todo, tanto para a criação quanto para a fruição.

Essa interação entre autor e público é a base na qual se estabelece a gênese e a *estrutura* das imagens bibliográficas, que estão ligadas na mesma relação especular identificada pelo binômio razão/sentidos. Assim, ao seguirmos o interesse da epistemologia de Bachelard em busca da gênese, estrutura e funcionamento da imagem poética, deduzimos que é possível mapear funções do conhecimento científico, mas que, da mesma forma que “a imagem poética é essencialmente variacional”, também o seu funcionamento variará, não havendo assim a uma função para “o produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (Bachelard, 2008b, p. 4).

A síntese entre autor e público ganha sentido em si mesma e representa a potência cíclica que pode partir de ambos os lados do binômio concebido em sua totalidade. Marcelo

de Carvalho afirma, a esse respeito, que a compreensão da totalidade do ser humano como espírito, alma e corpo constitui a “tripla raiz da imaginação poética, que [...] encara um dinamismo essencialmente polarizador e antitético, fazendo de nós leitores-criadores” (Carvalho, 2013, p. 19).

6.4

A fenomenologia do artefato livro

A abrangência do espaço/tempo na história do conhecimento humano e sua importância como fundamento no modo de apreender a realidade é apontada por Ernst Cassirer em seu livro *Ensaio sobre o homem* como a estrutura em que toda a realidade está contida. Portanto, “não podemos conceber qualquer coisa real exceto sob condições do espaço e do tempo” (Cassirer, 1994, p. 73).

Para melhor compreensão dessa formulação, buscamos na *Crítica da razão pura*, de Emmanuel Kant (1997), obra que inaugura essa teoria, mais elementos dessa posição filosófica considerada uma “revolução copernicana” da filosofia. No capítulo intitulado “Estética transcendental”, Kant descreve o espaço não como um conceito, seja ele empírico, discursivo ou universal, mas como forma *a priori* da sensibilidade.

Entendemos que, sendo considerado como forma *a priori*, o espaço para Kant é condição de possibilidade para o conhecimento. Como partimos da consideração de Cassirer de que a realidade (a coisa em si) não pode ser conhecida, o espaço é entendido então como condição de possibilidade para o conhecimento dos fenômenos. Cassirer se alinha ao que Kant inaugura. “O espaço é uma representação necessária *a priori*, que serve de fundamento a todas as intuições externas” (Kant, 1997, p. 64).

Kant exemplifica o aspecto não conceitual do espaço pela relação dos conceitos da geometria com o espaço. “A geometria é uma ciência que determina sinteticamente e, contudo, *a priori*, as propriedades do espaço; (...) o espaço não tem mais que três dimensões; tais proposições, porém, não podem ser nem derivar de juízos empíricos ou da experiência” (Pascal, 1999, p. 54).

Este estudo toma essa noção para aplicar como base metodológica para o estudo das dimensões do livro, lançando aqui luzes sobre o códice, comportando diálogos entre a estrutura material e o sistema organizado. Acreditamos que nos livros ágrafos as imagens são signos incompletos, ou seja, elas ganham sentido pelo agrupamento e sequencialidade, sendo parte de um sistema complexo, sempre em diálogo com o objeto. Para Ulises Carrión, “o livro é uma sequência de espaço/tempo” (Carrión, 2011, p. 12).

Este breve aporte retirado da densa obra kantiana pretende ser uma base de análise fenomenológica e demarca também uma introdução teórica à dimensão do objeto, buscando apontar suas especificidades por uma abordagem fenomenológica. Nossas análises baseiam-se primordialmente na Teoria dos Objetos, de Abraham Moles, como forma de nos apropriarmos de suas ideias para uma análise do artefato livro dentro da cultura material.

Levamos em conta que as especificidades morfológicas de cada tipologia trazem em si diferentes influências e predominâncias das outras dimensões de que consistem para descrever como essa terceira dimensão da estrutura espaço-temporal do livro influi na sua fruição. A terceira dimensão é ponto de contato entre sujeito, sequência de imagens e estrutura material do artefato livro compreendida pelos sentidos da visão e do tato. A seguir, trataremos dos aspectos dessa materialidade e da forma do artefato livro na sua relação com sujeito e o ambiente, como parte do trabalho de análise fenomenológica de livros ágrafos²⁹.

Artefato e objeto são palavras sinônimas quando usadas em sentido lato, mas quando se trata do livro ágrafo a palavra artefato pode ser considerada mais específica, devido à sua origem no termo latino *arte factus* [feito com arte]. No entanto, em busca de aprofundarmos o entendimento da terceira dimensão do livro ágrafo, estabelecemos um diálogo na relação dialética entre sujeito e objeto com a abrangente teoria de Abraham Moles. Este autor, em sua Teoria dos Objetos, estabelece uma distinção afirmando que os objetos e as coisas constituem “na sociedade industrial o conjunto de parentesco, atribuindo ao objeto a ideia de produto específico do homem” (Moles, 1981, p. 25).

Livros são configurados para ter durabilidade longa, mesmo se durarem apenas por algum tempo. O autor lembra que, neste caso, “o tempo aparece como dimensão suplementar da variância das formas, introduzindo pelo grau de desgaste uma memória que os objetos trazem à percepção do mundo” (Moles, 1981, p. 26).

Quando a escala torna-se uma questão em nossa relação com os objetos, Moles descreve os micro-objetos como aqueles que se pode segurar entre os dedos; maxiobjetos como aqueles objetos nos quais se pode entrar; objetos circunscritos à esfera do gesto, tendo a dimensão humana e objetos que se pode segurar nas mãos, como o livro. Numa visão mais ampla, Milton Santos acrescenta o conceito de “objetos geográficos”, que abrange objetos

²⁹ Em seu livro *Teoria do conhecimento* (São Paulo: Martins Fontes, 2012), Johannes Hessen afirma que o mundo no qual vivemos é modelado por nossa consciência e que jamais seremos capazes de saber como o mundo é em si mesmo, pois “tão logo tento conhecer as coisas, já lhes imponho as formas de minha consciência. O que tenho diante de mim, portanto, não é mais a coisa-em-si, mas a aparência da coisa, a coisa *tal como me aparece*”.

fixos, como pontes, casas, cidades etc., divergindo da definição de Moles, que limita o objeto a “algo independente e móvel” (Moles, 1981, apud Santos, 2008, p. 66).

Numa relação estética específica ao objeto livro, a fruição das dimensões internas (desenhos, páginas, narrativas) é precedida pela dimensão externa (tridimensional), em que o volume, a matéria e a forma se manifestam ao olhar e ao toque e que tem nas capas a interface de acesso às qualidades estéticas do objeto. Livros são objetos que têm a escala das mãos, na distância dos olhos que os leem e são transportados em bolsos do vestuário ou bolsas, mas também acompanham deslocamentos maiores do sujeito por sua característica portátil. Essa proximidade física entre o leitor e o livro reflete a sua dimensão mais afetiva.



Figura 74 - Capa e trecho interno do livro *Mirror box*, de Ulises Carrión. Amsterdam: Stempelplaats, 1979. Fonte: Weserburg.

O livro *Mirror box* (Figura 74), de Ulises Carrión, tem formato quadrado, 18,5 X 18,5 cm, encadernação grampeada (externa), capa tipográfica com título e autor, no mesmo material do miolo, confeccionado artesanalmente em feltro artificial e impresso em serigrafia. O miolo traz 22 páginas não numeradas, apresentando duas figuras de boxeadores, cada uma de cor diferente; uma é azul e a outra é vermelha, posicionadas de tal forma que a transparência das páginas duplica as imagens, colocando-as em posição de confronto e se repetindo com ligeiras variações ao longo de todas as páginas.

O sentido tátil da leitura que temos no contato das mãos com o feltro nos faz reconhecer sua maciez e perceber o contraste com as imagens de confronto e a energia e impacto dos golpes de uma luta de boxe. As páginas translúcidas fazem alusão à espacialidade interna, e a combinação da imagem do lutador invertida completa o espelhamento que dá sentido ao título, o que também permite fazer uma analogia ao contraste e à complementaridade existente entre autor e leitor.

Objetos podem ser vistos como sistemas ligados por relações funcionais, apresentando dois tipos de complexidade: a complexidade funcional, diretamente ligada às necessidades do

usuário e suas decorrências teleológicas; e a complexidade estrutural, ligada ao conjunto de elementos que compõem o objeto. A forma do livro ágrafo, como objeto tridimensional, é parcialmente descrita neste trabalho por meio de identidades do objeto, exemplificadas no quinto capítulo, de forma que podemos perceber diferentes complexidades entre a estrutura de livro *pop-up* e de um *leporello*. Essa é uma relação de parentesco, e Santos reafirma a ideia de Moles, explicando que “a complexidade estrutural de um objeto é sua informação porque é a forma como pode comunicar-se com outro objeto” (Santos, 2008, p. 69).

Pelo ponto de vista do objeto, ambientes são seus campos de atuação, enquanto, pelo ponto de vista do sujeito, ambientes são esferas de acesso a eles. Em síntese, ambientes são pontos de espaço/tempo em que o universo do indivíduo tem maior ou menor densidade de objetos. Nesse sentido, a ação do tempo sobre os objetos pode, em certos casos, resultar numa subversão do ciclo, que percorre a seguinte lógica: produção, estoque, loja, compra, ambiente do usuário (casa/escritório). A ação do tempo e o uso conduzem ao descarte do objeto. No entanto, alguns sobrevivem a essa etapa, atingindo assim um novo *status*, que propicia sua revalorização e reaquisição por seu valor afetivo, histórico ou museológico.

Livros infantis, por se destinarem a faixas etárias específicas, têm tempo de utilização de cada exemplar relativamente curto; mas, por ser um produto industrial, um exemplar pode desaparecer, mas não os remanescentes de uma tiragem. Essa característica, junto ao valor afetivo que carregam, faz com que tenham tendência a permanecer mais tempo em instâncias de espera (sótão), podendo readquirir valor lentamente e voltar ao ciclo como objeto de colecionismo (museu) ou revenda em sebos (antiquário). Outra característica da ação do tempo em livros infantis seria o interesse do usuário e sua interação com o objeto, que aparece nas marcas, interferências gestuais e diálogos entre as ilustrações e as garatujas deixadas pela criança, comparáveis às glosas ou marginalias deixadas pelo leitor adulto em um livro de estudos.

Livros de artista tendem a ter ciclos de vida mais extensos devido à aura de objeto de arte que carregam, sobretudo em livros únicos, categoria inexistente em livros infantis. As marcas do tempo são também aqui reveladoras de maior ou menor interesse do usuário e da proposição mais *interativa* ou *documental* da obra. A categoria de livros artísticos contempla uma gama diversificada de tipos, dentre as quais aparecem livros em que a fruição decorre do manuseio, conjugando visão e tato do sujeito em interação com forma e material do livro, mas também a tendência de catálogos de exposições que se propõem não só como documentação, mas como obras em si.

Nella nutella, (Figura 75), do coletivo artístico Gelatin, é um livro de formato

horizontal, 9,0 X 16,0 cm, encadernação com espiral, capa flexível, com fotografia semelhante às do miolo, moldura branca e informações como título e autor. O miolo traz 160 páginas com série de fotografias, algumas em sequência, tipo sucessão simultânea, de cenas de integrantes do grupo mergulhando na água, nadando ou saindo da água nos canais de Veneza. Há também algumas fotografias de uma *performance* feita com pombos na Praça San Marco na mesma ocasião da 49ª Bienal de Veneza (2001). As duas últimas páginas trazem informações editoriais e na quarta capa a seguinte frase: “*Flying is the art of throwing yourself at ground and missing*” [Voar é a arte de se jogar no chão e errar] em inglês, alemão e italiano.



Figura 75 - Capa e trecho interno do livro *Nella nutella*, de Gelatin. Köln: König, 2001. Fonte: Weserburg.

As imagens desse pequeno livro têm como característica um exagero peculiar a um objeto que não preza pela estetização, mas que toma a paisagem veneziana como cenário próprio de uma ópera bufa. Essa analogia permite-nos tomar características como o formato reduzido do livro, semelhante aos *libretos* produzidos para acompanhamento de uma ópera, enquanto o tipo de encadernação barata e a espiral metálica, desproporcional ao formato, são do mesmo modo elementos caricaturais que parecem, por um lado, lidar com o traço humorístico da cultura operística italiana e, por outro, atuar de forma performática durante o maior evento da arte contemporânea.

Esse exemplo mostra o livro de artista como documentação ou registro de *performance*, mas também como obra independente profundamente inserida em seu campo de conhecimento. Nesse sentido, a complexidade funcional é um ponto da Teoria de Moles que diferencia livros ágrafos de artista dos livros de imagem, tomando a demografia e a ecologia dos objetos como aspecto que mostra “como objetos vivem em conjunto e se organizam numa população” (Moles, 1981, p. 46).

Um exemplo equivalente na categoria dos livros de imagem seriam os chamados livros-brinquedo, que habitam a interseção formal e material entre o livro e o brinquedo, interagindo teleologicamente como um [eco]sistema de “objetos infantis”. Ainda que alguns livros transitem nos dois tipos de ambientes, obras plenamente híbridas são exceções, já que

os autores tendem a ser mais reconhecidos em determinado ambiente. O livro *Graf Tüpo* (Figura 76) é uma homenagem do cartunista e ilustrador Manfred Bofinger ao arquiteto, tipógrafo, ensaísta, educador e cofundador do Construtivismo russo El Lissitzky, que publicou, em 1922, o revolucionário *História de dois quadrados*. O livro tem formato vertical, 24,2 X 20,8 cm, encadernação costurada, capa dura, plastificada e ilustração semelhante às do miolo, impressa em duas cores: vermelho e preto, com informações como título e autor. A folha de rosto traz a seguinte dedicatória: *Für El Lissitzky zum 100 und Luise zum 2 Geburtstag* [Para Lissitzky pelos 100 e Luise pelo 2º aniversário].

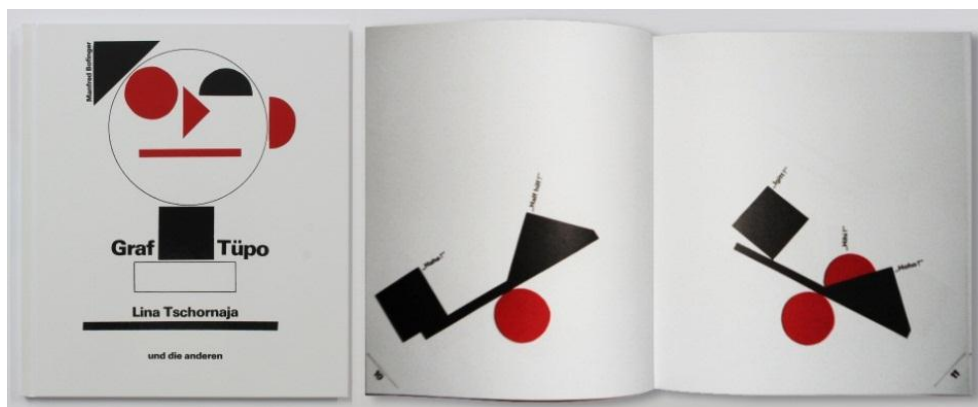


Figura 76 - Capa e trecho interno do livro *Graf Tüpo, Lina Tschornaja und die anderen*, de Manfred Bofinger. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2006. Fonte: Weserburg.

O miolo traz, em trinta e duas páginas, ilustrações que personalizam as formas geométricas, relembrando a ideia de humanizar um quadrado e seus amigos: retângulo, círculo, semicírculo, linha, triângulo, num total de dez formas puras, combinadas entre si e com nomes enigmáticos, como a linha vermelha, nomeada “Lina Tschornaja”. O aspecto de semelhança com um brinquedo, percebida no contato com a obra, nada tem a ver com os chamados livros-brinquedo da Literatura Infantil, mas talvez essa geometrização radical das imagens, em consonância com o bloco branco plastificado de arestas bem marcadas na forma de paralelogramo, seja a chave da decifração estética dessa publicação.

A classificação dos objetos por seu potencial comunicativo traz questões que decorrem da análise comparativa e das diferenças entre nossos dois tipos de livros. Essas distinções ocorrem entre o aspecto semântico (denotativo), mais ligado à função; e o aspecto estético (conotativo), constituído sobre as harmonias do sentido e que abre maior campo de significação e diversidade de interpretações. Por esse ponto de vista, parece “lógico situarem-se ao menos sumariamente as estruturas semânticas antes de se examinarem as estruturas estéticas” (Moles, 1981, p. 47).

Paulo Silveira, em sua tese acerca das narrativas em livros de artista, apresenta dois tipos de abordagem na análise estética: uma mais apropriada a livros narrativos – tomando-os pela parte – e outra mais adequada aos chamados livros-objeto – tomando-os pelo todo –, que o autor resume nos seguintes termos:

Podemos fazer a aproximação crítica à obra por duas vias principais: pelo todo ou pela parte. O primeiro caminho parte do princípio de que o volume tem na sua própria totalidade física a concepção teórica e histórica que o define (...), o segundo caminho é o que enfatiza a importância e a indivisibilidade da página (Silveira, 2008, p. 111).

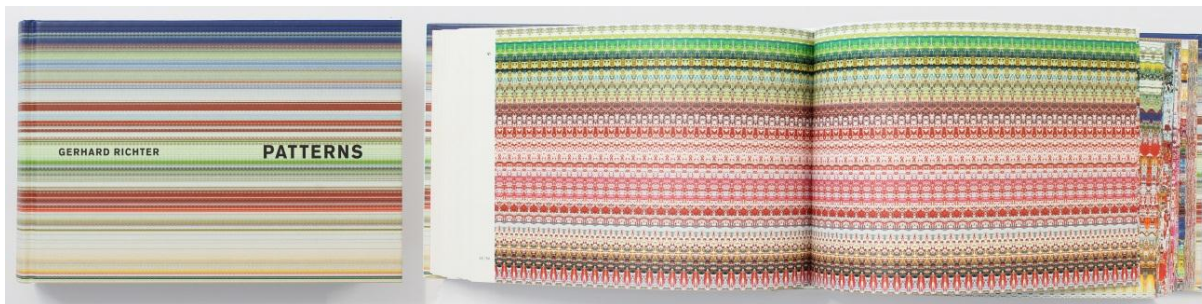


Figura 77 - Capa e trecho interno do livro *Patterns*, de Gerhard Richter. London: Henri Publishing; Köln: Walter König, 2012. Fonte: Weserburg.

De certo modo, o livro *Patterns* (Figura 77), de Gerhard Richter, se enquadra nas duas ou entre as duas concepções. A obra tem formato horizontal, 14,8 X 21,6 cm, encadernação costurada, capa dura, com imagem semelhante ao miolo, trazendo informações como título e autor na cor preta, aplicados sobre a imagem. A segunda e a terceira capas trazem guarda em papel cinza claro. Nas dez páginas que antecedem o conteúdo do livro, duas folhas trazem informações sobre a obra, enquanto as duas seguintes trazem descrição da metodologia, na forma de um índice.

Os procedimentos utilizados na produção da obra partem da retirada de um trecho da imagem de sua pintura, intitulada “CR: 724-4”, e a subdivisão desse trecho em tiras verticais: primeiro duas, depois quatro, oito, dezesseis e assim por diante, até chegar a 4.096 tiras. Cada uma das tiras tem a altura da imagem original. A espessura dessas tiras foi sendo diminuída a cada etapa da divisão, até que cada faixa é espelhada e repetida, resultando em padrões. O resultado são 221 padrões listados e configurados como imagens. Cada uma das imagens, independentemente da sua espessura ao ser retirada do original, foi esticada para ocupar o espaço total da página.

A forma de padronagem em linhas coloridas resultantes desse procedimento, quando aplicadas às capas, entram em sintonia com as laterais, lombada e frente (contralombada) do livro, reproduzindo linhas de cor semelhantes às da capa. Do mesmo modo que o padrão aplicado à capa tem sintonia com o que acontece no interior do livro, as laterais e a frente

tornam-se, por acúmulo das folhas impressas, uma continuidade desse padrão, trazendo-o do plano bidimensional para o tridimensional.

Há ainda dois fatores que coexistem na classificação de objetos: o vínculo à função e a herança das tradições. Os livros de imagem são predominantemente narrativos e trazem aspectos mais semânticos, enquanto os livros de artista trazem aspectos mais estéticos, podendo minimizar os aspectos narrativos. Nos dois casos, essas qualidades se expressam fundamentalmente dentro de uma gradação entre inteligibilidade e originalidade, que levam em conta a subjetividade dos autores e do público em função de cada ambiente. Ainda segundo esse autor, “há tanto mais inteligibilidade quanto mais previsíveis são as recorrências dos elementos, noção que a Teoria da Informação expressa por meio da redundância” (Moles, 1974, p. 56).

Assim, estabelece-se uma dialética, um jogo entre dois extremos igualmente paradoxais, o da mensagem, perfeitamente banal, totalmente inteligível, que, qualquer que seja o número de seus símbolos, é integralmente apreendida por serem seus símbolos conhecidos ou cognoscíveis *a priori*; e, no outro polo, a mensagem perfeitamente original, possuindo a maior densidade de informação, a mais rica em possibilidades, que seria totalmente ininteligível ao receptor (Moles, 1974, p. 108).

Comparativamente, os livros de artista tendem a ter maior originalidade e menor legibilidade. Os livros de imagem, por sua vez, têm maior extensão histórica e uma longa tradição relacionada à leitura. Nesse sentido, há uma curiosa inversão entre sujeitos e objetos de livros de artista e livros de imagem: livros de artista são objetos jovens direcionados a adultos, enquanto livros de imagem são objetos antigos direcionados às crianças.

O objeto tem manifestações sobre o sujeito, atuando sobre suas recordações como “mecanismos de presença e impregnação do objeto no indivíduo”, envolvendo etapas distintas da relação entre sujeito e objeto, enumeradas como: desejo, aquisição, descoberta; gostar; habituar-se; conservar; e a etapa chamada de “ver morrer o objeto”. A primeira ocorre pela necessidade ou pelo desejo impulsivo. A aquisição traduz a passagem do objeto de um universo coletivo à esfera pessoal. A fase da descoberta traz a euforia e a experimentação exploratória pelo contato visual e tátil com a obra. Em seguida, vem a fase chamada gostar do objeto; depois, o habituar-se com ele, fases da estabilidade, posteriores à leitura do livro (Moles, 1981, p. 94). Depois estão as fases finais, chamadas de conservar e ver morrer o objeto.

A destinação dos livros infantis em âmbito particular depende do tipo de ambiente em que o sujeito esteja inserido e sobretudo ao que Gilles Lipovetsky descreve por dois traços principais: “de um lado, o ‘déficit técnico’, que destina o objeto serial à mediocridade

funcional; (...) por outro, o ‘déficit de estilo’, que condena o objeto para o grande público ao mau gosto” (Lipovetsky, 2009, p. 98).

A morte do objeto impõe-se como uma metáfora sobre o final da vida humana. Essa relação entre sujeito e objeto é reafirmada por cada indivíduo pelo consumo, ligando o indivíduo, finalmente, a cada etapa do ciclo. Nas palavras de Abraham Moles: “Assim, o filme norte-americano definirá como ‘marginal’ todo indivíduo que não possua nem televisão, nem congelador, nem automóvel” (Moles, 1981, p. 98).

6.5

A fenomenologia da narrativa visual

Começo e fim são pontos opostos no espaço e no tempo, estrutura que contém toda a realidade. Nascimento e morte trazem o aspecto mais humano dessa polaridade e estão manifestados nas mitologias, no ritual e no inconsciente. A aplicação do conceito de ciclo de vida aos objetos é uma analogia desse aspecto humano presente desde as narrativas ancestrais até as formas narrativas da contemporaneidade, como forma de representar a passagem do tempo no mundo.

Sendo o espaço e o tempo formas da sensibilidade, a diferença se encontra na relação de exterioridade e interioridade que essas formas *a priori* possibilitam ao sujeito de conhecimento. O tempo existe pelo e para o sujeito, e é por ele que percebemos todas as coisas. Os objetos aparecem no espaço, mas toda tomada de consciência deles situa-se no tempo; “o tempo nada mais é que a forma do sentido interno, isto é, da percepção de nós mesmos e do nosso estado interior” (Kant, 1997, p. 64).

Como citado anteriormente, o tempo é passível de análise similar às feitas por Kant sobre o espaço. No entanto, assim como ele demonstra que a geometria repousa na intuição do espaço, a mecânica (parte da física) repousa na intuição do tempo, ou seja, os conceitos de movimento e de mudança não são possíveis senão na representação do tempo *a priori* e através dela. “O tempo tem apenas uma dimensão; tempos diferentes não são simultâneos, mas sucessivos (tal como espaços diferentes não são sucessivos, mas simultâneos)” (Pascal, 1999, p. 54).

Grande parte da análise estética tem na crítica literária uma referência primeira, e nesse sentido a narrativa visual se torna uma linha de fronteira capaz de dialogar, mimetizando a verbalidade e alimentando-se de suas qualidades e atributos. Esse tipo de analogia, no entanto, não é unilateral. Há um trânsito constante entre o verbal e o visual como raiz primeira no imaginário, mas que vai materializar-se como conceito na verbalidade.

Dessa relação decorre uma livre associação em que o espaço estaria relacionado à visualidade, enquanto o tempo teria uma natureza mais verbal, o que nos faz relacionar a quarta dimensão do espaço/tempo às qualidades narrativas do livro. Os livros analisados nesta etapa trazem evidências, sutilezas e até negações à narrativa como elementos que vão sempre abordar algum aspecto ou modalidade da narrativa visual, como a linearidade nos *flip books*, a estrutura compartimentada dos quadrinhos, metáforas visuais interligadas, analogia à narrativa biográfica e a ordenação e sequencialidade das páginas como formas de contar histórias.

As narrativas em livros ágrafos têm diferentes possibilidades de configuração relacionadas à identidade da imagem, à influência de formas narrativas vindas de outros meios e à relação estabelecida entre dimensões do livro pelo autor para criar novas identidades narrativas. De modo geral, os recursos estão relacionados aos limites da linguagem que rege cada gênero, assim como o repertório é algo específico desenvolvido por cada autor na vivência de sua práxis. Por trás de formas narrativas extremamente sintéticas ou muito elaboradas, sempre haverá relações com a tradição de contar histórias de uma região e seu momento histórico.

A diversidade de formas do livro ágrafo, sua manifestação entre categorias distintas e seu uso como instrumento auxiliar na alfabetização demonstra o aspecto democrático dessa espécie de livro. Há muitas semelhanças entre os tipos de livros ágrafos e, quando se trata de identidades narrativas, as semelhanças parecem sobressair às diferenças, devido à sequencialidade que as páginas propiciam. Uma delas é a noção de que o leitor é estimulado a imaginar, atribuir sentido e a criar textos verbais durante a fruição. No mesmo sentido, Paulo Silveira, nas conclusões de sua tese sobre as existências de narrativas nos livros de artista, afirma que:

Como muitos teóricos ou artistas, o autor desta pesquisa confessa sua incapacidade em olhar a fonte de R. Mutt e aceitá-la seca e silenciosa, mas sim projetar o acontecimento, fazer desenrolar o evento, vê-la com os olhos da fantasia, enfim funcionando em profusão, devolvendo com vigor todo o líquido dourado que teria recebido se não se tornasse um objeto de arte (Silveira, 2008, p. 306).

Silveira reconhece a existência de narrativas “tradicionais e lineares ou não” em livros de artista. Na maior parte dos casos, condicionada à própria estrutura do códice e à sequência de páginas; ainda segundo esse autor, a narrativa está diretamente relacionada à oposição entre os livros de artista impressos em série e livros-objeto, ou seja, “quase se poderia estabelecer uma equação na qual a arte serial é igual à arte narrativa (essa é uma verdade para a maioria dos trabalhos)” (Silveira, 2008, p. 305).



Figura 78 - *Autobiography*, de Sol LeWitt. New York: Multiples & Torf, 1980. Fonte: Weserburg.

O livro *Autobiography* (Figura 78), de Sol LeWitt, aborda a capacidade narrativa das imagens desde o título, passando pela forma de apresentar as imagens e até as fotografias, de forma individualizada. O formato da obra é quadrado, 26,0 X 26,0 cm, tem encadernação costurada e colada, capa flexível, trazendo nove fotografias em preto e branco, impresso em *offset* sobre cartão branco, com sobrecapa semelhante à capa. O miolo traz 126 páginas e cerca de mil fotografias retratando objetos do entorno do estúdio do artista, como encanamento, luminárias, tomadas de parede e frascos de geleia. Esses objetos trazem marcas de desgaste como sinais da passagem do tempo e parecem contemplar dois lados de Sol LeWitt: o artista e o colecionador.

A página é dividida em módulos de nove quadrados proporcionais ao formato total da página, incorrendo numa simetria entre as páginas em consonância com o rigor do preto e branco e contraste com a diversidade de fotografias. Há um discurso organizado pelas imagens que toca tanto a narrativa causal, de organização linear, quanto a narrativa sequencial, análoga aos quadrinhos, que segue uma forma de leitura análoga à linguagem escrita, da esquerda para a direita e de cima para baixo. O título, evocando o gênero literário, reafirma a característica narrativa da obra, enquanto a organização simétrica das fotografias, na forma de *grid*, denota igual importância a cada uma. Cadôr mostra que essa forma é recorrente na obra de LeWitt:

Em seu livro intitulado *Photo Grids* (1978), LeWitt produz imagens autorreferentes, colocando a grade como estrutura e assunto da obra, mostrando que as grades estão em toda parte. O livro tem 46 pranchas, cada uma com nove fotos coloridas tiradas com uma câmera Rolleiflex e organizadas pelo artista em uma grade do tipo “jogo da velha” (Cadôr, 2012, p. 128).

Seja pela tradição de contar histórias, seja pelos traços deixados por essa tradição nos meios, a narrativa continua perpetuando-se de diversas maneiras, inclusive na forma visual gráfica. O desenvolvimento do cinema no início do século passado ou da narrativa contemporânea na forma “hipermídia” fez surgir grande diversidade de formas narrativas. No

caso do cinema, houve uma intensa troca entre os meios gráficos e suas imagens, como o Futurismo, os cartazes de cinema e os *storyboards*.

Uma forma narrativa de grande impacto veio das tiras de humor publicadas nos jornais, que vieram a se tornar o que chamamos hoje de história em quadrinhos. Das manifestações estéticas influenciadas pelo cinema podemos apontar dois tipos distintos de imagem narrativa em livros ágrafos e que assumiram estruturas bem definidas: os *flip books*, que poderíamos de antemão qualificar como imagem pré-cinema, e os quadrinhos que podemos considerar como imagem pós-cinema.



Figura 79 - *Zorro*, de John Balderassi. Köln: Oktagon, 1998. Fonte: Weserburg.

O pequeno *flip book* *Zorro* (Figura 79), de John Balderassi, tem formato horizontal, 10,1 X 15,2 cm, encadernação colada, capa flexível com impressão em *offset* da fotografia em preto e branco e do título na cor azul. O miolo traz três séries de fotos impressas em preto e branco: a primeira série com a personagem sugerindo um apresentador; a segunda, com a personagem *Zorro* marcando um Z numa parede, com a ponta da espada e; a terceira com o ator Humphrey Bogart sorrindo. Todas as imagens sangradas nas páginas.

A narrativa dos *flip books* é organizada como uma sequência de imagens na qual o leitor, ao tomar o livro em uma das mãos, pode passar suas páginas com o polegar da outra, produzindo assim uma ilusão de movimento. Para que o movimento tenha boa visualização, a extensão média ideal é de trinta páginas, podendo chegar até uma centena, demonstrando forte ligação entre o objeto livro, a série de desenhos e o filme de animação. Esse tipo de narrativa é radicalmente regida por ordem cronológica para simular o movimento da imagem, como uma animação, e a esse tipo específico chamamos narrativa cinética. A obra de Balderassi, no entanto, vai além das especificidades da tipologia para assimilar uma característica literária, conjugando três narrativas em uma obra, fazendo, assim, surgir um ponto de convergência estética entre o *flip book* e o miniconto.

Estas duas tipologias marginais, associadas pelo livro, têm em comum a natureza breve da narrativa e a especificidade formal que, de certo modo, explicam-lhes a fragilidade como gênero e a inconstância de suas produções. Existindo desde o século XIX e sendo, assim

como os catálogos, quadrinhos e livros de imagem, um gênero desvalorizado *a priori*, os *flip books* têm um aspecto de pouca visibilidade no mercado editorial e, ao mesmo tempo, a sedução da imagem em movimento. A analogia estabelecida aqui com o gênero conhecido como miniconto se deve ao fato de que a obra de Balderassi agrega três narrativas, da mesma forma que as publicações de minicontos costumam agrupar várias histórias curtas num mesmo livro.

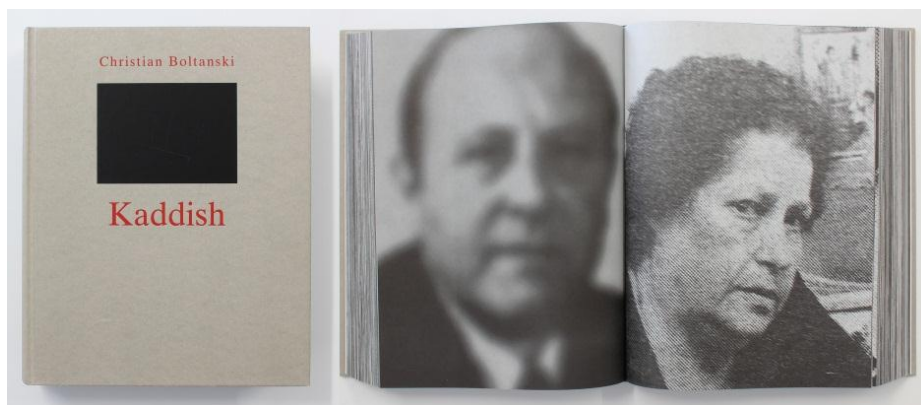


Figura 80 - *Kaddish*, de Christian Boltanski. Munique, Londres, Nova Iorque: Gina Kehayoff Verlag, 1998. Fonte: Weserburg.

A brevidade radical da narrativa de *Zorro* contrasta com a densidade de *Kaddish* (Figura 80), de Christian Boltanski. A obra tem formato vertical, 21,59 X 26,67 cm, encadernação costurada, capa dura e sobrecapa na cor ocre, trazendo retângulo na cor preta e informações como título e autor. O miolo consiste em 1.138 imagens fotográficas advindas de fotógrafos amadores e catálogos de escolas esquecidas dentro de livros e de álbuns de família, distribuídas nas 1.160 páginas.

O livro é impresso em *offset* sobre papel bíblia, um tipo de papel de baixa gramatura e, ao mesmo tempo, resistente, usado em obras extensas como enciclopédias e bíblias, tornando-se, assim, um elemento associado ao título da obra, nome de um canto fúnebre, uma oração judaica recitada nas sinagogas, no final de sessões mais importantes de adoração a Deus. Esse tipo de obra tem estrutura predominantemente descritiva, mas com o potencial narrativo ligado exclusivamente à sequencialidade. No caso, as imagens ganham reverberação pela translucidez das páginas, que, com a posição das figuras nas sequências de cada seção, criam uma analogia visual à memória, pela possibilidade de antever as imagens anteriores e posteriores pela transparência das folhas.

O livro *Kaddish* possui quatro subtítulos que determinam a divisão do conteúdo em quatro séries de imagens ao longo de sua extensa narrativa visual. O primeiro é “*Menschlich*” [Humanamente], título de uma exposição realizada em 1994, no Kunstmuseum Liechtenstein. À primeira vista, “*Menschlich*” se parece com o livro de Boltanski intitulado *Monument*,

produzido a partir da exposição homônima, cuja instalação trazia fotografias de vítimas do Holocausto. Os outros subtítulos aparecem na seguinte ordenação: “Örtlich” [Localmente], “Sterblich” [Mortalmente], “Sachlich” [Materialmente]. Essa conjunção entre História e ficção nos faz associá-lo ao gênero literário conhecido como romance histórico.

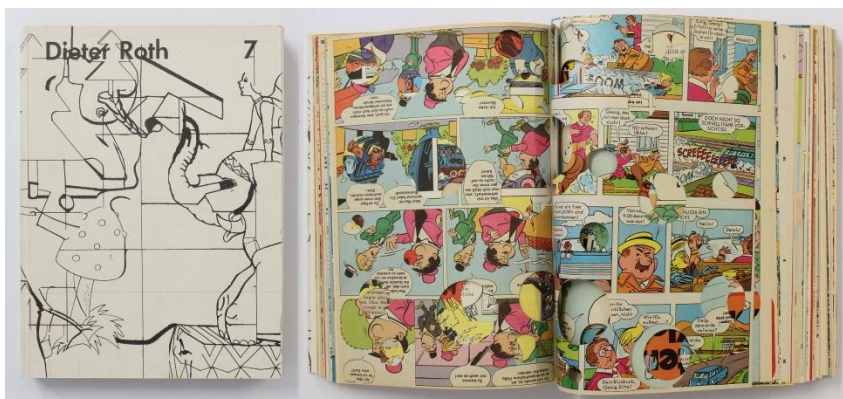


Figura 81 - *Gesammelte werk - band 7*, de Dieter Roth. Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, 1974. Fonte: Weserburg.

Em sentido diametralmente oposto a *Kaddish*, o livro *Gesammelte Werke* (Figura 81), de Dieter Roth, aborda a dinâmica narrativa das revistas em quadrinhos e dos livros infantis. A obra tem formato vertical, 23,0 X 17,0 cm, encadernação costurada, capa flexível, trazendo um desenho de linhas pretas, nome do autor no canto superior direito e o número da série no canto superior esquerdo. O miolo traz 530 páginas divididas em duas partes: 3b e 3d. A primeira foi produzida com partes de histórias em quadrinhos coloridas e a segunda com partes de livro de atividades com imagens preto e branco, do tipo livro para pintar e ligue os pontos; ambas as partes contêm recortes circulares em tamanhos diferentes, deixando partes das páginas anteriores e posteriores à mostra.

Essa obra é parte de uma série de livros que Roth fez agrupando material impresso de diferentes tipos, unificando-os em um formato uniforme, por meio do corte e da encadernação. Esses trabalhos foram produzidos a partir de folhas de acerto utilizadas por impressoras de gráficas comerciais para preparar e alinhar as cores antes da impressão definitiva e do corte das páginas de revistas em quadrinhos e livros para pintar. Os livros resultantes foram publicados em pequenas edições, mas cada volume é único, já que cada conteúdo foi ditado pela disponibilidade do material da gráfica naquele momento.

Tomando o termo Arte sequencial, cunhado por Will Eisner, nomeamos a narrativa das histórias em quadrinhos de narrativa sequencial. No entanto, no caso dessa obra de Dieter Roth a narrativa é subvertida pela força do objeto e das imagens. O que se pode considerar é a reformulação de narrativas mais longas para trechos fragmentados em que a visualidade das

histórias em quadrinhos predomina sobre a narrativa. A princípio, os quadrinhos seguem uma estrutura organizada em quadros dentro do espaço da página utilizando repertório gráfico nascido das páginas dos jornais. Essa estrutura tem sido largamente explorada pela comunicação de massa, ao mesmo tempo que continua atraente aos artistas e ilustradores.

O desenho é um ponto de partida recorrente para a criação de uma narrativa visual, como vigas e pilastras de uma construção que, de acordo com o tipo de projeto, pode ser uma estrutura oculta ou exposta. Por outra analogia, vemos o desenho como um esqueleto a ser recoberto; nesse sentido, a pintura seria como a pele e o código seria o corpo, que traz em si mecanicidade e sequencialidade como aspectos tridimensionais.

As relações entre formas de narrativas visuais em livros permitem intercâmbios entre suas poéticas, desprogramando os limites morfológicos de cada categoria, mas há sempre uma tendência narrativa atrelada à identidade da imagem e à identidade do artefato. Podemos considerar que, nos *flip books*, a narrativa segue uma tendência elementarista, em que as imagens são organizadas, em última análise, com transição página a página. Nas histórias em quadrinhos ocorre a narrativa sequencial, relacionada à forma estruturalista que requer do leitor um percurso por múltiplos tempos, espaços, direções e sentidos.

A narrativa causal é a mais comum em livros infantis, formada por imagens sucessivas, com a organização dos eventos na forma de roteiro. Na verdade, a narrativa cinética é uma radicalização da narrativa causal, propondo um fluxo de informações em que o tempo de fruição é encurtado e conduzido para uma *síntese*.

Livros são portas de acesso para universos de diversidade, possibilitando um transitar por outros mundos que pode estabelecer formas ampliadas de diálogo e aprendizado. O contato com diferentes tipos de narrativa propicia aprendizados e o acesso a universos ampliados, daí a possibilidade de questionamento a respeito da padronização dos comportamentos no mundo em que vivemos. Nesse sentido, acreditamos que cada obra aqui apresentada colabora com o estabelecimento de novas formas de leitura, tanto das representações do mundo como da narrativa do próprio mundo.

6.6

Considerações preliminares

O olhar e a visão diferenciam-se pela intenção do sujeito. Ele nunca é involuntário, mas um ato direcionado pelo desejo; nesse sentido, ele é também seletivo, ideológico e intencionado pelo desejo de ver além daquilo que a visão oferece. Há uma cumplicidade entre

sujeito e objeto que vai direcionar escolhas, descrições, analogias e que representa, em última instância, o próprio processo de apropriação do objeto pelo sujeito que olha.

No idioma italiano, a palavra olhar tem como equivalente guardar. Esse ato fundamental nos processos criativos que contemplam a produção e leitura de imagens tem como contrapartida a forma e o conteúdo do objeto. A forma tem caráter mais objetivo, como a visão, enquanto o conteúdo seria um conjunto de qualidades atribuídas pelo olhar de forma mais subjetiva. A relação entre sujeito e objeto pode ser descrita por essas relações entre os binômios visão/forma e olhar/conteúdo. Assim, podemos dizer que o olhar é o ato de guardar a forma, transformando-a em conteúdo.

Desse modo, os livros apresentados aqui de forma inevitavelmente seletiva não pretendem ser uma representação inequívoca de uma categoria, nem esgotar suas múltiplas vertentes, tampouco propõem ser uma introdução ao assunto. Ao contrário, a escolha desse grupo de obras é, ao mesmo tempo, motivada e limitada pelas condições de um mundo em pleno processo de desconstrução e redescoberta, em que tentamos percorrer o trecho específico de um acervo a fim de olhar, descrever e retirar daí os pontos de reflexão que nos parecem mais importantes.

O primeiro subcapítulo apresenta a leitura como forma especular à produção da imagem, a partir da obra de Bachelard, tendo os fundamentos epistemológicos e uma contextualização de sua filosofia aplicada à leitura e à análise da imagem. A comparação entre as ideias do pensamento-em-linha frente ao pensamento-em-superfície são ponto de partida para apresentarmos um breve estudo da relação epistemológica do racionalismo em oposição ao empirismo e sua complementaridade nos processos de criação e fruição, escrita e leitura.

Com base nessa discussão epistemológica, apresentamos um grupo de obras que permitiu-nos, a partir de uma divisão posterior de trabalhos mais representativos de cada dimensão, posicionar quatro exemplos em cada subcapítulo como uma abordagem bilateral: ora descrevendo e comentando materiais, técnicas, estruturas e composições, ora exemplificando conceitos preexistentes que nos permitiram transitar em dimensões menos familiares. Assim, as quatro partes têm extensões e aprofundamentos variados, que refletem mais o sujeito que o objeto, demonstrando que a pesquisa não encerra o percurso.

Procuramos demonstrar como o livro de artista transita em outros ambientes bibliográficos sem necessariamente aderir às suas regras. Eles tendem a abordar, com comentários ou paródias, outras categorias de imagens bibliográficas, apropriando-se de elementos de diversas linguagens gráficas. O jogo da linguagem se manifesta em gradações entre livros-objeto e livros narrativos, decorrendo daí uma série de inversões e subversões

conduzidas pelos desenhos, fotografias, encadernações, capas e narrativas, abordando desde a página até a estrutura do livro.

No segundo subitem, a obra do mesmo autor é tomada como fundamentação para análise de obras baseadas no desenho, que representa a primeira dimensão em nosso estudo dos livros ágrafos. O discurso visual das imagens na maioria dos livros apresentados no primeiro subitem remete a um universo lúdico, imaginativo e, mesmo carregando temas, conceitos e proposições claras, nota-se certa liberdade na configuração das imagens. Nesse grupo de livros, observamos aspectos das imagens lineares em livros relacionados à palavra escrita, como no livro *In octavo 12*, por sua semelhança com o símbolo verbal e sua característica em ser, ao mesmo tempo, ferramenta e produto da criação artística.

O livro *Detour* apresenta recursos originais que combinam encadernação e desenho por meio de uma linha que inicia a narrativa a partir da capa, atravessa todas as páginas até chegar à quarta capa. Essa analogia está presente nos desenhos que se referem à escrita; esse conceito ganha força na sequencialidade. Vimos também o caráter narrativo, interativo, semiótico e documental, com imagens trazendo abordagens visuais dos quadrinhos, como o livro *CS - VI Bildroman*. A Literatura Infantil também foi tematizada no livro *3rd place*, que joga com a inversão de papéis entre autor e público em um livro para pintar, uma das primeiras tipologias de livro de imagem interativo. Pelo traçado infantil das figuras, o autor estabelece uma inversão ou subversão *a priori*, ou seja, o livro deve ser pintado por adultos.

No terceiro subitem, apresentamos, apontamos a força dos binômios de oposição, a negação do passado e da objetividade pelas imagens poéticas e buscamos analogias entre imagens poéticas e imagens bibliográficas. Identificamos como especular a relação entre gênese e fruição da imagem bibliográfica e deduzimos que essa relação é mediada pela intuição racional e sensível para mostrar que a estrutura dessas imagens varia em relação ao suporte e à articulação dos materiais. Descrevemos algumas distinções entre a materialidade das imagens bibliográficas e imaterialidade das imagens poéticas, apresentando inicialmente o livro *Dictionary of Water*.

No livro *Labyrinth*, consideramos a forma de representação em sintonia com a dialética entre interior e exterior. Em seguida apresentamos a obra *Raum*, na qual o autor incita a imaginação do leitor, evocando, pelo vazio interno do livro, a geometria do interior de um quarto e exemplificamos como livro e página são leituras distintas e complementares – o todo e a parte, indissociáveis entre si. No livro *Ladies & gentlemen* também partimos dessa noção para apontar tipologias de imagens e a forma circular da sua narrativa interna. Reconhecemos, desse modo, a oposição e a complementaridade entre as primeiras dimensões,

(linha/plano) no processo criativo e entre as dimensões das imagens e dos objetos (plano/objeto) na dialética entre exterior e interior.

Com base numa visão panorâmica, procuramos inicialmente descrever a estrutura espaço-temporal e sua relação com a análise fenomenológica dos livros tomados como objeto desta pesquisa, demarcando assim essa estrutura como formas *a priori* em que vai prevalecer o aspecto exterior do espaço relacionado ao objeto e o aspecto interior do tempo relacionado ao sujeito, apontando, nesse sentido, nosso interesse maior pela aparência do objeto tal como nos aparece.

Tomando os aspectos próprios dos objetos em relação ao espaço/tempo, qualificamos livros como objetos duráveis, na escala das mãos, adaptando-se ao corpo por meio de outros objetos. Livros habitam o ambiente próximo ao sujeito e em distância funcional em demografias e temporalidades diferentes e estão presentes em todos os campos de pesquisa do objeto. O livro *Mirror box* mostra a complexidade atribuída à obra no sentido tátil da leitura, perceptível no contato das mãos com o material do livro; a ilusão de espacialidade interna pelas páginas translúcidas; e a imagem invertida como um espelhamento presente no título. Em *Nella nutella*, temos os aspectos do livro como documentação e paródia presentes na forma de um *libreto* que pode nos aproximar do traço humorístico da cultura operística italiana.

O livro *Graf Tipo* traz a sensação de um brinquedo percebida no contato com a obra, que evidencia a geometrização radical das imagens em consonância com o bloco branco plastificado de arestas bem marcadas na forma de paralelogramo. Por fim, as inversões morfológicas do objeto e formas narrativas próprias atestam o caráter experimental de publicações como *Patterns*, que traz uma longa sequência de folhas que replicam variações de padrões de cores, tanto nas capas e páginas como sobre as laterais e a frente e o predomínio da forma exterior sobre a forma interior.

Desse modo, demonstramos que a classificação utilitária e o potencial comunicativo dos livros ganham sentido de acordo com o diálogo entre as categorias da Literatura e das Artes Visuais. Dessa distinção decorrem suas potencialidades estéticas e semânticas, dentro de uma gradação entre inteligibilidade e originalidade, que levam em conta a subjetividade dos autores e do público em função da dinâmica dos ambientes e mercados. Percebemos nesses livros a priorização em examinar, primeiramente, as estruturas semânticas e, posteriormente, as estruturas estéticas.

A análise fenomenológica do objeto livro nos levou a descrever, por fim, os aspectos do ciclo de vida do objeto, concluindo que a fase final de um livro pode ser entendida por

gradações e variações entre o descarte e a reciclagem material do objeto. Essa analogia ao ciclo de vida do objeto livro nos remete à narrativa, elemento que relacionamos à quarta dimensão do espaço/tempo. A quarta dimensão repercute sobre a fenomenologia, que trata do ciclo de vida dos objetos, como uma analogia à passagem do tempo e ao percurso de nossa existência.

Recordamos a abordagem kantiana do espaço/tempo como formas *a priori*, especificando a percepção subjetiva do tempo ao reafirmar que este existe pelo e para o sujeito e que é pelo tempo que percebemos todas as coisas. Os livros analisados nesta última seção trouxeram à tona questões como o colecionismo, enquanto organização de objetos numa sequencialidade coerente com o livro e com características documentais presentes na obra *Autobiography*. O livro retrata o ambiente em torno do artista, evidenciando a vida de um artista oculta nas imagens, mas extremamente presente em seus objetos.

Na obra *Zorro*, as particularidades da estrutura narrativa, a especificidade e a natureza breve de sua imagem juntam-se ao fascínio na busca de representação do movimento nos *flip books* e sua extensão, aqui relacionada ao miniconto. De outra forma, o diálogo entre estrutura, sequencialidade e narrativa presente nos *flip books* está também presente no livro *Kaddish*, uma obra, extremamente densa tanto no assunto quanto na forma, possuindo extensão narrativa longa, relacionada ao romance histórico.

A estrutura narrativa dos quadrinhos retorna nessa seção na obra de Dieter Roth não para ser veículo de conteúdos, mas para ser subvertida ela mesma em conteúdo. As páginas seguem uma organização randômica, com interferências de incisões circulares que deixam à mostra trechos das páginas anteriores e posteriores.

Esses livros trazem técnicas, materiais e variações de repertório na produção de obras dentro de uma vasta gama de tipologias que nos permitem confrontar as identidades do desenho, da imagem, do objeto e das narrativas como dimensões de uma estrutura em constante mutação. Essa linguagem é percebida de diferentes formas por cada pessoa, demonstrando interseções entre categorias como possibilidade de ampliação dos códigos visuais em livros de artista.

7. Conclusão

Dentre os meios de representação da passagem do tempo pela configuração de forma narrativa, o livro talvez seja o de maior extensão histórica, tendo influência não somente sobre outros meios, mas sobre a própria forma da narrativa tradicional, com começo, meio e fim. A chegada de novas mídias e a invenção de novas formas narrativas parece reafirmar que essa analogia entre os percursos da vida e da forma de contar histórias continua a exercer enorme fascínio sobre o ser humano. A maior evidência desse fascínio é a contínua reafirmação do livro como artefato e mídia com múltiplas potencialidades para a transformação social.

Acreditamos que as qualidades do livro como artefato e mídia são conceitos chave para compreendermos essas potencialidades de transformação social; nesse sentido, ajustam-se à definição de Design de Vilém Flusser. Para ele, “design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos valorativos científicos) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura” (Flusser, 2005, p. 184).

Tomado inicialmente como forma de distinção entre objeto conceitual (pesquisa) e objeto material (dimensão do livro), o termo artefato foi utilizado para transitarmos com maior clareza entre o objeto da pesquisa e os artefatos aqui estudados. Rafael Cardoso aponta que, tanto por sua origem histórica – e a resultante abrangência conceitual – quanto por sua origem etimológica, o termo, que significa “feito com arte” (do latim, *arte factus*), “ajuda a superar distinções que muitas vezes dificultam a comparação de objetos produzidos em contextos diferentes” (Cardoso, In: Coelho, 2008, p. 22).

Assim como a busca da clareza terminológica para nos referirmos ao livro deu lugar ao termo “artefato” ao invés de “objeto”, a emergência das qualidades teleológicas do livro evidenciou o termo “mídia” em lugar de “meio” para separar nossas referências às funções dos livros daquilo que diz respeito ao meio ambiente em que se encontram. Nos dois casos, as terminologias assumem papel mais instrumental, próprio deste estudo, decorrente dos processos de análise e classificação.

Nossa referência aqui às terminologias empregadas tem como propósito deixar exposta uma questão referente à escolha do *corpus* da pesquisa: artefatos aparentemente semelhantes com essências ideologicamente distintas. A destinação das obras a determinado público, sublinhada como um rótulo, traz a reboque uma questão pendular entre a imprecisão na

classificação dessas obras e a distorção resultante do direcionamento imposto ao sujeito (autor/leitor) de cada ambiente por questões de segmentação de mercado.

Nesse sentido, a imersão nos dois ambientes do livro ágrafo pressupõe publicações deliberadamente restritas a determinados públicos. Essa restrição fica mais evidente no ambiente do “livro para crianças e jovens”, que, desde o termo que o nomeia, segrega uma reserva de conhecimento e cognição destinada a um grupo. Como consequência, a Literatura Infantil continua cerceada por temas “politicamente corretos”, restrita a um segmento que limita tanto o sujeito criador/leitor quanto o próprio artefato, circunscrito a um ambiente limitado e limitante. Essa delimitação não é característica exclusiva de uma ou outra categoria, tendo peso maior do lado das instituições ligadas a cada gênero do que dos agentes de cada expressão artística, sejam eles artistas ou crianças.

O trabalho foi constituído em torno de uma metodologia específica tomada como hipótese tornando-se, nesse sentido, nosso principal instrumento das análises do objeto em três diferentes contextos. Portanto, as análises dos livros que formam o *corpus* da pesquisa constituem uma rede de informações que confirma nossa hipótese, como uma síntese apresentada *a priori* de onde procedem as linhas mestras dessa rede. A confirmação de que “O livro ágrafo tem estética específica, que vai além das imagens e narrativas, devendo ser estudado a partir de um sistema que contemple suas quatro dimensões de espaço/tempo” coloca nossa hipótese como síntese que será sempre maior que a soma das análises.

Esse ponto de vista originado no pensamento sistêmico permitiu-nos transitar entre o genérico e o específico em diferentes momentos e diferentes enquadramentos para compor essa rede de informações. Nesse sentido, consideramos esta etapa conclusiva como oportunidade de uma análise panorâmica para apontarmos pontos férteis e limitações do trabalho, evidenciando objetivos alcançados e possíveis desdobramentos. Destarte, consideramos o enunciado de nossa hipótese como uma contribuição deste estudo passível de desdobramentos em futuros estudos nos campos das Artes Visuais e do Design. A proposição partiu da articulação de conceitos de autores como Ulisses Carrión (2011), Wassily Kandinsky (1996) e Vilém Flusser (2005) para formulação de uma metodologia de análise específica dos livros ágrafos.

Essa metodologia é apresentada como forma de instrumentalizar os estudos predominantemente engendrados por autores de Literatura e Pedagogia e fundamentados nesses campos de saber. Nossa convicção de que o livro ágrafo deve ser objeto de estudo do Design é também a busca de uma identidade conceitual que instrumentalize nossa práxis com termos, conceitos e métodos; assim, concordamos com Luiz Antonio Coelho quando afirma

que “um campo de saber se delineia a partir da identificação de seus termos básicos, de seu jargão, enfim, de sua base discursiva” (Coelho, 2008, p. 11).

Alguns dos termos e conceitos apresentados surgem neste trabalho a partir de uma contextualização histórica em que trouxemos a campo uma linha cronológica para identificar fatores determinantes da forma do livro como conhecemos hoje. Um elemento fundamental nesse percurso foi a prevalência do códice de pergaminho em detrimento dos rolos de papiro entre a Antiguidade e o Medievo. O historiador Roger Chartier afirma que essa supremacia parece resultar, em grande parte, de uma questão ergonômica, pela possibilidade de autores escreverem ao mesmo tempo que liam, consultando e comparando outras obras abertas diante de si (Chartier, 1999).

Outro elemento fundamental emerge da ilustração, no momento das imagens impressas, quando surge a tipologia que chamamos “livro para pintar”. Esses livros parecem ser cronologicamente anteriores aos outros tipos, uma vez que suas ilustrações eram constituídas como imagens lineares para que fossem posteriormente coloridas à mão, assemelhando-se às iluminuras. Deduzimos que esse tipo de ilustração teria ganhado popularidade à medida que os livros impressos, geralmente ágrafos devido à baixa escolaridade da população, chegavam aos diversos setores da sociedade, inclusive às crianças.

No século XIX, as mudanças na subjetividade e na forma de representação gráfica da criança, em sintonia com a proliferação dos periódicos de humor, a disponibilidade de tecnologias e de profissionais de alto nível propiciaram a emergência de um mercado editorial específico da Literatura Infantil. Essas condições favoreceram o surgimento de três categorias, nomeadas aqui como livros descritivos, que apenas apresentam cenas e objetos por meio das imagens, como os *pop ups* e imagiários; livros interativos, que proporcionam atividade de interação com o leitor, como os *peep-show books* e os livros para pintar; e livros narrativos, que trazem uma sequência lógica de imagens que viabiliza o entendimento da história sem a necessidade de palavras, como as narrativas visuais, os *leporellos* e os *flip books*.

O momento áureo do livro ilustrado evidenciou também a diferença entre processos de reprodução e técnicas de ilustração, como a cromolitografia e a cromoxilografia. As diferenças entre esses processos são comparáveis às diferenças que se apresentaram com o advento das primeiras imagens impressas em relação à iluminura. As xilogravuras traziam imagens lineares e populares em contraste com as iluminuras de caráter pictórico e elitizado. Esse percurso de formação do livro ágrafo foi fundamental para a posterior criação de um vocabulário visual em livros ilustrados, seus aspectos materiais, técnicos e para a formulação de um imaginário que concerne especificamente ao universo bibliográfico.

Em âmbito nacional, os semanários de humor foram importantes na formação da primeira geração de ilustradores, a partir do início do século passado. A ilustração de livros, assim como a indústria gráfica brasileira, de modo geral, nasce da tensão e influência mútua entre a alta cultura, a cultura popular e a cultura de massa, resultando em características hibridizadas, constantes até os dias de hoje. A pouca distinção entre cultura artística e mercado massivo não impediu que os ideais modernistas tomassem parte nas bases de onde se formulou nossa linguagem visual em mídias como a televisão, a publicidade e em periódicos desde os anos 1960.

Esse período é visto como referência na formação da identidade de nossa cultura visual e na designação do livro de artista brasileiro pela influência do ambiente cultural, pela emergência de tecnologias de impressão, da poesia concreta e suas derivações. O lado ético e estético do humor e seu contato com os contos de fadas permitiram subversões e paródias capazes de representar nossa realidade de forma crítica, mesmo em momentos de repressão, como durante a Ditadura Militar brasileira. Nesse sentido, a obra de Ana Maria Machado tornou-se parte do ambiente propício para a consolidação de uma geração de ilustradores devotados aos livros infantis nos anos 1970.

Os livros do acervo BLLIJ analisados trazem variações de tipologias de desenho que, em geral, definem a estrutura da imagem sem necessariamente protagonizar aspectos estéticos da representação da cor e volume dessas imagens. A imagem pictórica e a imagem sequencial estão presentes como tipologias em que se percebem técnicas como o recorte, dobradura de papel, a colagem, a pintura e as formas digitais de ilustração. Essa diversidade de técnicas de ilustração contrasta com a forma unicista da impressão em *offset* e do tipo de conteúdo, quase sempre na forma de narrativas visuais. Esse percurso descritivo dos contextos de surgimento do livro ágrafo em âmbito nacional e internacional, correspondendo ao terceiro e quarto capítulos, responde ao nosso primeiro objetivo específico. Por outro lado, reconhecemos que o direcionamento desta etapa aos objetivos da tese representa também uma limitação de nosso recorte temático, deixando à vista potenciais desdobramentos dessa etapa em futuros estudos da historiografia do livro.

A etapa seguinte consistiu na investigação e sistematização das características dos livros ágrafos como conjunto de sinais capazes de indicar categorias e estabelecer uma classificação inspirada inicialmente por sistemas de busca de bibliotecas. Essas estruturas de organização decorrem de um pensamento classificatório em analogia às estruturas de organização material; as primeiras tipologias foram descritas ao delinearmos essa classificação. Esse processo abarcou o processo criativo e as formas de diálogo, sejam eles

entre pessoas (parceria entre autores), sejam entre indivíduo e o ambiente, neste caso possibilitando o fluxo e a troca de informação com ambientes distintos. Por esse viés, pudemos especular sobre identidades relacionadas às quatro dimensões abarcando as identidades do desenho, da imagem, do objeto e da narrativa.

Para investigar e sistematizar as variações do livro ágrafo, buscamos uma maneira de classificar suas modalidades, chegando à comparação entre as tipologias como mídia e artefato. Levamos em conta o sentido de mídia para listar tipos de conteúdo imagético e narrativo e, do artefato, levando em conta a forma material de cada grupo de livros, formando desse modo as taxonomias nas quais se encontram os livros de imagem e os livros de artista.

Quando se trata da taxonomia do livro infantil, a questão central que se apresenta é a duplicidade de sua linguagem, o que requer a observação das distinções entre textos e imagens e, ao mesmo tempo, leva em conta as interações entre esses conteúdos. Nesse sentido, a primeira distinção apresentada entre o livro infantil e o livro de artista é de caráter literário e dá conta de que o primeiro descende da Épica, por sua matriz principal nos contos de fadas, enquanto o segundo descende da Lírica, por sua raiz na poesia concreta.

Outra distinção, própria do ambiente das Artes Visuais, toma o livro infantil como um gênero associado ao livro de artista, considerado dentro de um espectro categorizado como forma de arte sob o termo “publicações de artista”. O jornal de artista, a revista de artista e o livro de artista são mídias na forma de códice que se distinguem pelos formatos e periodicidades, tendo a atuação crítica dos artistas como raiz comum, incluindo suas subformas primárias e secundárias.

Assim como as dinâmicas de interação e diálogo entre autores de textos e imagens, o tipo de impressão está também relacionado ao processo criativo; nesse sentido, o amplo repertório de técnicas repercute a estética multifacetada dos livros de artista. Do mesmo modo que a poesia visual foi resultante do desejo de poetas de fugir do texto linear, o livro de artista, como mídia, ampliou formas de contato com o leitor e encontrou bifurcações para os meios eletrônicos, abarcando o *DIY* e a impressão sob demanda.

O entendimento ampliado do termo leitura deve dar conta de uma série de relações nas quais o significado será resultado de um processo de mediação visual em que a palavra tem lugar de referência. A partir de alguns livros de artista, sobretudo aqueles cujos conteúdos são configurados como desenhos, percebemos a contínua transição que ocorre entre configuração e leitura de textos e imagens, o que equivale a dizer que muitas vezes a escrita apresenta-se como um desenho e que o próprio desenho pode ser lido como uma forma de escrita. Por essas características, deduzimos que, em livros de artista baseados em textos, o gênero

literário ganha predominância sobre suas características visuais. O livro infantil, por sua vez, tem suas características visuais em predominância sobre a Literatura Infantil, donde se conclui que os dois tipos se aproximam na ausência das palavras.

O processo de classificação aproximou a contextualização inicial do objeto à análise estética do sexto capítulo, como proposto em nosso segundo objetivo específico. Uma descoberta que emergiu desse processo foi a possibilidade de equacionar diferenças entre os ambientes, tomando a fenomenologia como linha epistemológica dessas abordagens e elemento essencial da equação dessas diferenças. Do mesmo modo, consideramos uma descoberta peculiar a este estudo a adoção da visão sistêmica como auxiliar para estabelecer relações complexas entre os elementos em um ambiente e para a manutenção e equilíbrio do todo, incluindo a sobrevivência do próprio ambiente.

No entanto, um tipo mais subjetivo de evidência pode emergir desse processo no que diz respeito às formas de analisar livros infantis e livros de artista por autores da Literatura ou das Artes Visuais. Essas abordagens são, em si mesmas, mais contrastantes que as obras tomadas como objeto dessas abordagens. Essa característica foi crucial para considerarmos o objeto e seus ambientes por suas dimensões tangíveis e intangíveis no método classificatório de objetos.

Essa classificação taxonômica foi dimensionada como capítulo a partir de espécies decorrentes de gêneros de dois campos distintos e seus ambientes em função do livro ágrafo que, a rigor, não pode ser considerada uma categoria abrangente. Nesse sentido, reconhecemos a amplitude e a complexidade envolvidas no empreendimento de constituir uma taxonomia específica, seja ela do livro infantil ou o livro de artista, e consideramos como possível desdobramento para estudos futuros.

A leitura, como termo, ato e suas variações relacionadas ao livro ágrafo, é discutida tanto no final do quinto quanto no início do sexto capítulos tomando como base mais o objeto do que o sujeito da leitura e considerando-a imprescindível no processo de análise. De fato, o tema tem aspecto transversal a este estudo servindo como procedimento no processo de análise e abarcando, neste sentido, uma dimensão imaterial fundamental à teleologia do livro ágrafo, a dimensão semiológica. Na primeira abordagem, o processo classificatório engendrado foi a prerrogativa para alcançarmos a necessária clareza terminológica que viabilizou formas individualizadas da leitura de imagens, enquanto na segunda abordagem a leitura de imagens apresenta-se em forma de analogia à leitura verbal e como reflexão sobre processos de criação e fruição.

O contraste entre a epistemologia e as poéticas de Gaston Bachelard instrumentalizaram nossas abordagens da imagem impressa, refletindo o contraste próprio dos universos da Literatura e das Artes Visuais. Por exemplo, as diferenças entre denominações e finalidades literárias e imagéticas são perceptíveis em dois artigos que poderíamos considerar, pelo vocabulário bachelardiano, como “opostos complementares”: *O signo infantil em livros de artista*, de Amir Brito Cadôr (2012), e *Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto*, de Biaggio D’Angelo (2013). O primeiro está baseado na imagem e visualmente exemplificado pelos livros, enquanto o segundo sustenta sua argumentação sobre livros-objeto pela força da palavra.

Cadôr parte da seguinte questão: “que elementos podem distinguir um livro de artista feito para crianças de um livro infantil comum? É possível fazer essa distinção?”. D’Angelo, por sua vez, segue no sentido oposto da questão: “Faz sentido propor não a leitura, mas a “visão”, o “manuseio”, o contato com esse livro? Qual é o objetivo de fazer do livro uma obra de design?” Nestas questões iniciais, tornam-se evidentes a distância e o interesse mútuos pelo objeto do campo de saber vizinho que bem representam o interstício dessas fronteiras epistemológicas.

Uma imagem poética retirada do último capítulo do emblemático livro *Sidarta*, de Herman Hesse, reafirma a necessária coexistência entre opostos, desfazendo as dicotomias dogmáticas ao postular que “o oposto de cada verdade é igualmente verdade”, explicando essa afirmação logo em seguida:

Isso significa: uma verdade só poderá ser comunicada e formulada por meio de palavras quando for unilateral. Ora, de unilateral é tudo quanto possamos apanhar pelo pensamento e exprimir pela palavra. Tudo aquilo é apenas um lado das coisas, não passa de parte, carece de totalidade, está incompleto, não tem unidade [...]. Não se pode proceder de outra forma. Não há outro caminho para quem quer ensinar (Hesse, 2001, p. 165).

Nesse fragmento, a protagonista do romance de Herman Hesse alinha-se a Gilbert Durand e Gaston Bachelard, transformando a oposição do dilema na força de representação do binômio. Aqui, o centro da questão são as relações complementares entre imagem e texto, contemplando tanto a imagem literária quanto a visualidade do símbolo gráfico, mas também a ideia de que todo conhecimento é incompleto e vivo.

Nesse sentido, a materialidade das imagens bibliográficas e a imaterialidade das imagens poéticas, a incitação à imaginação do leitor e a dialética entre exterior e interior aplicada ao livro são alguns dos tópicos abordados no início do sexto capítulo. Essa incursão pelas qualidades das imagens foi potencializada pelas poéticas de Gaston Bachelard, fazendo-nos acreditar que “a uma imagem podemos dar o nosso ser leitor; ela é doadora de ser. A

imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante” (Bachelard, 2008).

Tomando os aspectos próprios dos objetos em relação ao espaço/tempo, qualificamos livros como objetos duráveis, na escala das mãos, adaptando-se ao corpo por meio de outros objetos. A complexidade atribuída às obras é perceptível em aspectos como a documentação, a paródia, a obra humorística ou a obra em analogia a outros objetos, como o brinquedo, no caso de livros de imagem. A análise fenomenológica do livro levou-nos a descrever aspectos do “ciclo de vida do objeto”, tomando a fase final desse ciclo em analogia à morte e, nesse sentido, como estágio de uma narrativa relacionada aqui à quarta dimensão do espaço/tempo.

A diversidade de narrativas visuais em livros ágrafos resulta de possíveis analogias aos gêneros literários e aos gêneros de outras mídias, assim como de diálogos entre a estrutura do artefato e a sequencialidade das páginas. A quarta dimensão foi conduzida como etapa conclusiva das análises, ali descrevemos e discutimos aspectos da genealogia, morfologia, materialidade e narratividade dos livros, tendo em conta suas dimensões imateriais e demonstrando, assim, o potencial de mediação interdisciplinar do Design, cumprindo, desse modo, nosso terceiro objetivo específico e, conseqüentemente, nosso objetivo geral.

Há uma diversidade de novos caminhos que se cruzam e ganham sentido a partir do afastamento simbólico que cada fechamento de ciclo requer. Essa ação de afastamento e aproximação, tipicamente pictórica, procura entre a visão panorâmica – na qual o todo é contemplado em nosso campo de visão – e a visão particularizada – na qual a parte é efetivamente trabalhada – o caminho do meio entre o todo e a parte; é o espaço/tempo no qual a obra se configura. O tipo de leitura que se dá durante o afastamento se encontra mais com a imprecisão, própria da fruição das imagens, do que com a clareza da mensagem impressa diretamente pelas palavras. Nessa arte, já não existem obras acabadas, mas fragmentos de representações do mundo.

A leitura como instrumento de mudança social deve contemplar representações do mundo nas diversas mídias e artefatos produzidos como representação da sociedade; nesse sentido, o Design tem papel central na mediação entre o sujeito e o mundo. Neste momento de avanço das mídias digitais, a imagem parece ganhar protagonismo ainda maior na participação social e política do indivíduo, remetendo-nos à máxima de Paulo Freire segundo a qual “a própria essência da democracia envolve uma nota fundamental que lhe é intrínseca – a mudança” (Freire, 1967, p. 90).

Diversas etapas deste estudo foram constituídas por memórias, citações e temas já percorridos por outros pesquisadores, sendo aqui ressignificados pelos nossos interesses e

formas de compor um recorte temático específico. Esses recortes são escolhas capazes de agregar novos valores; do mesmo modo, um novo universo de possibilidades se apresenta com o fechamento desse ciclo.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, J. S. D de. *Uma breve história dos livros ilustrados*. Educação Pública, Rio de Janeiro, v. 9, nº 22, 2009. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0022.html>>. Acesso em: 17 set. 2016.
- _____. *O começo é o fim pelo avesso*. Crianças ilustrando narrativas. In: SILVA, Angela C. (Org.) *Escola com Arte*. Porto Alegre: Dimensão, 2006.
- ARGAN, G. C. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008a.
- _____. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- _____. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Fragments de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Os pensadores*. PESSANHA, J. A. (Org.). São Paulo: Nova Cultural, 1978.
- _____. *Epistemologia*. LECOURT, D. (Org. e nota). Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BAZIN, German. *Barroco e Rococó*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- BOMFIM, G. A. *Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação*. *Estudos em Design*, v. V, nº 2, 1997.
- CADÔR, Amir Brito. *O signo infantil em livros de artista*. *Pós-EBA UFMG*, v. 2, nº 3, p. 59-72, 2012a.
- _____. *Enciclodismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual*. 2012. 558 f. Tese (doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012b.
- CAMARGO, L. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos, 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias p. entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.
- CAPRA, Fritjof. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CARDOSO, Rafael. Artefato. In: COELHO, Luiz Antonio L. (Org.). *Conceitos-chave em design*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Novas Ideias, 2008. p.21-22.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CARVALHO, Marcelo de. *Conhecimento e devaneio*. Gaston Bachelard e a androginia da alma. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

- CARVALHO, Miguel, S. de. *Livro de imagem e palhaço mímico: narrativas sem palavras? Estudo sobre a construção narrativa por imagem*. 2012. 137 f. Dissertação (mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- CASCARELLI, Claudia. *Flicts, livro de artista*. 2007. 146 f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp, São Paulo, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaaios sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes. 1994.
- CASTRO, Ruy (Org.) *Uma senhora revista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- COELHO, L. A. L. *Percebendo o método*. In: COUTO, R. M. S.; OLIVEIRA, A. J. (Org.). *Formas do Design – por uma metodologia interdisciplinar*. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.
- _____. (Org.). *Conceitos-chave em design*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Novas Ideias, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COTRIM, Álvaro. *J. Carlos. Época, vida, obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- D'ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 17, nº 2, p. 33-44, jul./dez. 2013.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DARRAS, B. *Au commencement était l'image*. Du dessin de l'enfant à la communication de l'adulte. Paris: ESF, 1996.
- DERDYK, E. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DETRÉE, Pierre. *A comédia na poética de Aristóteles*. *Organon, Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 24, nº 49, p. 69-94, jul./dez. 2010.
- DONDIS, Donis. *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DONGUY, Jacques. *From concrete poetry and its origins to digital poetry, or toward an expansion of language*. In: THURMANN-JAJES, Anne. (Org.) *Poesie – Konkret / Poetry – Concrete* (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Volume 7. German/English). Cologne: Salon Verlag, 2012. p. 46-50.
- DRUCKER, Johanna. *The century of artist books*. Nova Iorque: Granary Books, 2004.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1994.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FABRIS, A. *O livro de artista: da ilustração ao objeto*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1988, p. 6-7. Caderno Cultura.
- _____; COSTA, C. T. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: CCSP, 1986.

- FÁVERO, Leonor L.; KOCH, Ingedore G.V. *Linguística textual: uma introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.
- FEBVRE, L.; MARTIN, H-J. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Unesp, 1992.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FINDELI, Alain. *Rethinking design education for the 21st century: theoretical, methodological, and ethical discussion*. *Design Issues*, v. 17, nº 1, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2005.
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, M. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo: Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum*. São Paulo: Landy, 2000.
- FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GLASMEIER, Michael. *Die Bücher der Künstler – Publikationen und Editionen den sechziger Jahren in Deutschland*. Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1994.
- GÓES, L. P. *Olhar de descoberta*. São Paulo: Mercúrio, 1996.
- HAINING, Peter. *Movable Books. An illustrated history*. London: New English Library, 1979.
- HARTHAN, John. *The history of the illustrated book – the western tradition*. London: Thames & Hudson, 1981.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- KANDINSKY, W. *Ponto, linha, plano*. Lisboa: Eds. 70, 1996.
- KANT, E. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KLANTEN, R.; MOLLARD, A.; HUBNER, M. *Behind the zines: self-publishing Culture*. Berlin: Gestalten, 2011.
- KRIPPENDORFF, Klaus. *On the essential contents of artifacts or on the proposition that design is making sense (of things)*. In: BUCHANAN, R.; MARGOLIN, V. (Org.) *The idea of design*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 156-184.
- KRÜGER, Reinhardt. *Zeichnen-Schreiben-Bücher machen = Dessiner-Écrire-Faire des livres*. Roth-Schmit-Tippel: Exposition, Domart-en-Ponthieu, maison du livre d'art contemporain, 1993.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *A exigência fragmentária. Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano IX, nº 10, p.67-94, 2004*.
- LARIVAILLE, Paul. *L'analyse (morpho)logique du récit. Poétique*, nº 19, p. 368-388, 1974.
- LEON, Ethel. *IAC: a primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Edgard Blucher, 2013.

- LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. Ler o álbum, entre texto, imagem e suporte. *Leitura em Revista*, Cátedra Unesco de Leitura, PUC-Rio, nº 3, p. 144-151, out. 2011.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUDOVICO, A. *Printed radicality*. Disponível em: <<http://isea2015.org/proceedings>>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- _____. *Process vs. Product, resisting the self-gratifying loop, regaining a DIY perspective*. Disponível em: <<http://isea2015.org/proceedings>>. Acesso em 23 jun. 2016.
- LUQUET, George-Henri. *O desenho infantil*. Porto: Ed. Minho, 1969 [1927].
- McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo, M. Books, 2000.
- _____. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo, M. Books, 2005.
- MELO, C. Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MORAES, M. C. *Pensamento eco-sistêmico*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- NIKOLAJEVA, Maria. *Atribuição de estados mentais através da palavra e imagem*. *Leitura em Revista*, Cátedra Unesco de Leitura, PUC-Rio, nº 3, out. 2011.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica*. São Paulo: Annablume, 1995.
- OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *Refletindo sobre as águas das imagens - a Bela e a Fera*. Algumas considerações sobre o processo de criação do livro de imagens *A Bela e a Fera*. Disponível em: <<http://ruideoliveira.blogspot.com.br/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html>>. Acesso em: 26 set. 2017.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PASCAL, G. *O pensamento de Kant*, Petrópolis: Vozes, 1999.
- PLAZA, Júlio. *O livro como forma de arte I*. *Arte em SP*, nº 6, São Paulo, abr. 1982.
- _____. *O livro como forma de arte II*. *Arte em SP*, São Paulo, nº 7, jun. 1982.
- _____. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PIAGET, J.; INHELDER, B. *A psicologia da criança*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1968.
- POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ROSA, Marcia. *Kaddish – Um livro de artista*. O todo no um e o um no todo. *Revista Arte ConTexto*, v. 2, nº 5, nov. 2014. Disponível em: http://www.artcontexto.com.br/artigo-marcia_rosa.html. Acesso em: 05 fev. 2016.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SAGAE, P. L. C. *Imagens e enigmas na literatura para crianças e jovens*. 2008. 306 f. Tese (doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2008.

SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na Intermídia*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2001.

SANTOS, Irina Aragão dos. *Tramas de afeto e saudade: uma biografia dos objetos e práticas vitorianas no Brasil oitocentista*. 8º Colóquio de Moda 2012 - Senai/Cetiq – Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais>>. Acesso em: 31 out. 2016.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2008.

SILVA, Angela Carrancho (Org.). *Escola com Arte*. Multicaminhos para a transformação. Porto Alegre: Mediação, 2006.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

_____. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. 321 f. Tese (doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SOUZA, M. R. P. de. *O livro de artista como lugar tátil*. 2009. 217 p. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

THURMANN-JAJES, Anne. (Org.) *Poesie – Konkret / Poetry – Concrete: (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen*. Volume 7. German/English). Cologne: Salon Verlag, 2012.

_____; VÖGTLE, Susanne. *Manual for Artists' Publications. Cataloguing Rules, Definitions, and Descriptions*. Bremen: Studienzentrum für Künstlerpublikationen / Weserburg, 2010.

_____; SCHADE, Singrid. *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*. (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen Volume 2. German/English). Cologne: Salon Verlag, 2009.

UNESCOPRESS. *Uma mensagem para o Dia Internacional da Alfabetização 2016*.

Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/about-this-office/singleview/news/a_message_for_the_international_literacy_day_2016/#.V9XE5PkrLIU>. Acesso em: 10 set. 2016.

VIRILIO, P. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WHALLEY, J. Irene; CESTER, T. Rose. *A history of Children's Book illustration*. London: John Murray (publishers) and Victoria and Albert Museum, 1988.

WOLTERSTORFF, Nicholas. *Ontologia das obras de arte*. In: DAVIES, S.; HIGGINS K. M.; HOPKINS, R.; STECKER, R.; COOPER, D. E. (Org.) *A Companion to Aesthetics*. Trad. Vítor Guerreiro. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. Disponível em: <<http://criticanarede.com/ontologiaarte.html>>. Acesso em: 26 set. 2017.

Catálogos

BRETT, Guy. *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. 376p. Catálogo.

CAVALLO, Guiglielmo. *La forma del libro, dal rotolo al codice*. Secoli III a. C. – XIX d.C. (Biblioteca Medicea Laurenziana). Firenze: Mandragora, 2008. 95p. Catálogo.

CADÔR, Amir Brito; SILVEIRA, Paulo. *Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois*. São Paulo: CCSP. 2016. 16p. Catálogo.

CASTLEMAN, Riva. *A century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art, New York, October 23, 1994 – January 24, 1995. 272p. Catalog.

COSTA, C. T.; FABRIS, A. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: CCSP. 1985. 20p. Catálogo.

DOCTORS, Marcio. *Livro-objeto: a fronteira dos vazios*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. 36p. Catálogo.

GULLAR, Ferreira. *Arte concreta e neoconcreta: da construção à desconstrução*. In: *A Revelação do avesso: Ferreira Gullar revela livro arte e colagens em relevo*. São Paulo: Dan Galeria, 2012. Disponível em:
<http://www.dangaleria.com.br/exposicao/concretos/gullar_pt.html> Acesso em: 28 dez. 2016. Catálogo.

KLEMM, E. *Pracht auf Pergament. Schätze der buchmalerei von 780 bis 1180*. München: Hirmer Verlag, 2012. Katalog.

LAUER, Bernhard. *Os Irmãos Grimm*. Vida e obra. Exposição na Biblioteca da Universidade de Aveiro: 26/03—30/04/2012. Kassel / Galamares – Sintra: Brüder Grimm-Gesellschaft e Fundação Marion Ehrhardt, 2012. 68p. Catálogo.

OLIVEIRA, Rui. *Brasil pela imagem – a ilustração de livros e o passado colonial*. In: SERRA, Elisabeth. *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil*. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. 176p. Catálogo.

SANDRONI, Laura. *Um pouco de historia sobre a ilustração de livros para crianças no Brasil*. In: SERRA, Elisabeth. *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil*. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. 176p. Catálogo.

SCHLIF, N.; ARMIN, Z. *Pablo Picasso Künstlerbücher* (Ausstellung in München, Museum Brandhorst, 14/10/2010 – 16/01/2010). München: Himer, 2010. 288p. Katalog.

_____. *Brazil: countless threads, countless tales*. Bologna Children's Book Fair, FNLIJ, 2014. 151p. Catálogo.

SLOOTEN, Eva Ornstein-Van; HOLTROP Marijke. *The Rembrandt House: a catalogue of Rembrandt etchings*. Amsterdam: Museum Het Rembrandthuis, 2011. 172p. Catálogo.

TERRA, Fernanda. *Mestres da gravura*. Coleção Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: FBN – Centro Cultural dos Correios, 2011. 96p. Catálogo.

Glossário

Tipos de desenho

Geométrico - Retas e curvas precisas, geralmente realizadas por meio de instrumentos.

Caligráfico - Representação feita à mão livre, que traz características de cada autor.

Desenho de observação - Representação fiel de um objeto observado.

Projetual - Design – desenho utilizado como ferramenta do processo criativo.

Desenho de humor - Humor gráfico – tipo de desenho caligráfico que intenta fazer rir.

Cartoon - Tipo de humor gráfico – traço estilístico ligado ao humor de forma genérica.

Caricatura - Tipo de humor gráfico – imagem que acentua características de alguém.

Charge - Tipo de humor gráfico – representação visual de uma piada.

Técnicas

Pontilhismo - Bico de pena - forma de produzir nuances tonais por meio de pontos.

Hachura - Forma de produzir nuances tonais com traços.

Alto contraste - Forma de representar figura acentuando áreas de contraste.

Sombreado - Forma de representar as sombras para simular volumes.

Frottage - Forma de representação utilizando relevos sob o suporte.

Rafe - Rascunho da imagem.

Linhas-guia - Marcação inicial da forma com linhas gerais.

Grid - Estrutura subliminar fixa para ocupação do espaço da página, na forma de grade.

Traçado – Aspecto geral das linhas de um desenho.

Composição - Termo específico para a definição da forma de uma imagem.

Elementos (Design)

Grafismo - Elemento gráfico decorativo.

Coluna- Elemento gráfico vertical que ocupa uma das margens da página.

Moldura - Elemento gráfico que acompanha as quatro margens da página.

Vinheta - Grafismo de abertura, pequena representação ligada ao tema.

Frontispício - Página de abertura de um livro.

Linha - Elemento de representação unidimensional.

Mancha - Área de ocupação das páginas, a partir da demarcação das margens.

Tipos de imagem

Decorativa - Grafismo ou elemento acessório de design.

Gráfica - Imagem impressa.

Linear - Imagem produzida exclusivamente com linhas.

Pictórica - Imagem produzida através da pintura.

Literária - Imagem descrita pelas palavras do texto literário.

Poética - Imagem descrita por poesia ou identificada por ela.

Sequencial - Imagem típica das histórias em quadrinhos.

Imagem movimento - Representação do deslocamento no tempo/espço.

Ilustrativa - Que se refere a um texto ou traz informação funcional.

Fotográfica - Produzida por fotografia.

Arquetípica - Estruturas que servem de matriz para o desenvolvimento da psique e para a expressão.

Icônica - Representação modelar definida para significar algo com precisão.

Simbólica - Que sugere algo por princípio de analogia formal.

Estilos

Poesia visual - Utiliza recursos gráficos ou puramente visuais, de tendência caligramática, ideogramática, geométrica ou abstrata, cujo centramento gráfico-visual não exclui outras possibilidades literárias.

Poesia concreta – Poesia que atua numa área linguística específica – verbivocovisual – participando das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra.

Concretismo - Corrente artística com ênfase na racionalidade, busca da forma abstrata precisa e da união entre forma e conteúdo na obra de arte.

Construtivismo - Movimento artístico que preconiza a integração entre as técnicas artesanais e a produção industrial, o uso de formas geométricas e sua adequação às necessidades do novo mundo socialista, após a Revolução Russa de 1917.

Art Nouveau - Estilo internacional de arquitetura e artes decorativas – especialmente o início da arte aplicada à indústria.

Dadaísmo - Movimento artístico chamado vanguarda artística moderna, engendrado por grupo de escritores, poetas e artistas visuais, durante a Primeira Guerra Mundial.

Iluminura - Pintura em miniatura para ornamentação de livros, especialmente manuscritos medievais.

Técnicas de ilustração

Pintura - Representação visual por meio da cor.

Colagem - Representação visual mediante a fixação de áreas de forma e cor.

Assemblagem - Representação visual por meio da fixação de objetos.

Artesanato - Manifestação da cultura popular em imagens e objetos.

Recorte e dobra de papel - Representação baseada nas qualidades do papel.

Pastel - Representação visual intermediária entre o desenho e a pintura.

Digital - Representação visual que simula diversas técnicas por meio de recursos digitais.

Técnicas de impressão

Litografia - Processo de reprodução que consiste em imprimir imagem executada com tinta à base de graxa sobre uma superfície calcária.

Calcografia - Técnica de gravura a partir de matrizes em placas de cobre ou outro metal.

Xilografia - Técnica de gravura a partir de figuras entalhadas em blocos de madeira; permite a impressão com tinta tipográfica.

Duplicação a álcool - Sistema de reprodução a partir de matriz datilografada, com a fita de máquina para leitura e correção, que exige papel hectográfico.

Mimeografia - Sistema de reprodução de pequenas e médias tiragens que utiliza aparato rotativo por manivela e papel estêncil.

Impressão a laser – Sistema semelhante à xerografia que utiliza o raio laser modulado para a impressão.

Monotipia - Reprodução de desenho ou mancha de cor em uma prova única.

Offset - Processo planográfico cuja essência consiste em repulsão entre água e gordura (tinta gordurosa). O nome *offset* (fora do lugar) vem do fato de a impressão ser indireta, ou seja, a tinta passa antes por um cilindro intermediário.

Gravura em relevo – Técnica em que a matriz é escavada para criar as áreas que ficarão brancas. As áreas entintadas durante o processo de impressão serão as que não foram escavadas e permaneceram íntegras.

Serigrafia - Técnica de impressão de desenhos de cores planas através de uma tela de seda emulsionada, de modo a formar um desenho a se imprimir sobre qualquer base.

Risografia - Processo de impressão para pequenas e médias tiragens que se baseia na transferência de tinta por meio de um rolo ou tambor rotativo.

Impressão de carimbo - Técnica para impressão de pequenos formatos, utilizando blocos emborrachados com baixo relevo e tinta tipográfica.

Xerografia - Processo de reprodução de texto ou imagem com o uso da máquina Xerox, ocorre por meio da técnica de fotocondutividade.

Tipos de livro ágrafo (infantil)

Livros descritivos – Apresentam imagens de objetos e cenas com função educativa.

Imagiário - Apresenta figuras e cenas temáticas ao longo das páginas.

Peep-show book - Apresenta imagens internas através de um recorte na capa.

Pop-up book - Apresenta imagens estruturadas tridimensionalmente.

Livros interativos – Apresentam imagens que propõem a interação e o entretenimento do leitor.

Livro brinquedo - Objeto intermediário entre o livro e o brinquedo.

Alfabeto - Livro de caráter educacional que apresentam letras e algarismos.

Livro para pintar - Livro de caráter educacional que trazem figuras para pintar.

Livro puxa-guia – Livro com imagens com guias que criam mudanças e movimento.

Livros narrativos – Apresentam imagens organizadas na forma de uma história.

Rememorativo - Livro de imagem baseado em história muito conhecida.

Quadrinhos – Livro com linguagem baseada na ordenação e compartimentação das cenas.

Flip book – Livro que traz sequência linear que simula animação.

Narrativa visual - Narrativas visuais baseadas em histórias inventadas.

Leporello (livro sanfona) – Livro baseado em história curta; pode abrir-se inteiramente.

Tipos de narrativa

Narrativa espacial - Estrutura circular circunscrita ao espaço interno do livro.

Narrativa causal - Imagens sucessivas das cenas organizadas cronologicamente.

Narrativa sequencial (quadrinhos) – Livro que ordena e compartimenta imagens na página.

Narrativa cinética (*flip books*) – Livro baseado na simulação de animação curta.

Narrativa verbo-visual (*picture books*) – Narrativa baseada na relação texto/imagem.

Recursos narrativos

Linha de movimento (quadrinhos) – Traços atrás da figura indicando velocidade.

Montagem (cinema) - Ordenação das cenas em relação à sequência de páginas.

Linearidade - Diagramação de imagens em ordem cronológica.

Sucessividade - Sentido lógico de progressão da cena.

Progressão – Acompanhamento da tendência do sentido verbal, da esquerda para a direita.

Lapso temporal (sarjeta) (quadrinhos) – Espaço vazio entre os quadros de uma história.

Timing (quadrinhos) – Representação visual da passagem do tempo.

Continuidade - Sentido de distribuição das imagens pela sequência de páginas.

Deslocamentos (Cinema)

Scroll - Simula o deslocamento vertical do objeto em relação ao quadro/página.

Travelling - Simula movimento horizontal pelo deslocamento em relação ao cenário.

Zoom - Simula a aproximação do objeto em relação ao quadro/página.

Enquadramentos (Planos do cinema)

Detalhe - Mostra uma parte do corpo de uma personagem ou apenas um objeto.

Primeiro plano (*close up*) - Mostra uma única personagem em enquadramento mais fechado que o plano americano.

Médio - Mostra trecho de um ambiente com pelo menos uma personagem em quadro.

Americano - Mostra uma única personagem enquadrada da cabeça até a cintura.

Inteiro - Mostra uma única personagem em quadro/página.

Geral - Mostra uma paisagem ou um cenário completo.

Transições (Quadrinhos)

Cena-a-cena - Progressão significativa no tempo ou espaço da cena.

Ação-para-ação - Mudança com momentos distintos de uma ação.

Tema-a-tema - Mudança de elementos, mas permanência do contexto.

Quadro-a-quadro - Sequência com momentos distintos de uma ação.

Aspecto-para-aspecto - Mudança de enquadramento de uma imagem para a outra.

Momento-a-momento - Mudança entre as representações de dois instantes.

Non-sequitur – Em que não há sequência lógica entre os quadros.

Termos gerais

Design - Campo de conhecimento baseado na práxis de configuração de objetos industriais e sistemas de informação que funcionam na mediação entre o homem e o mundo.

Estética - Ramo da Filosofia que estuda a natureza do belo e os fundamentos da Arte.

Gênero - Unidade de classificação para agrupar *espécies* de objetos com semelhanças morfológicas e funcionais refletidas em ancestralidades aproximadas.

Espécie - Conceito fundamental da Biologia que designa a unidade básica do sistema taxonômico utilizado na classificação científica dos seres vivos.

Efêmera - Documentos que expressam a transitoriedade de algo, com sentido por período predeterminado.

Zine - Termo derivado da palavra inglesa *magazine*, tipo de publicação impressa.