

2

Aspectos da ilustração na literatura

Caro leitor, só existo quando você me olha, me tateia, me invade. Quando você destrincha meus riscos e manchas, meus poros, vazios, fendas e preenchimentos. Eu existo leitor, quando você se lembra ao ver-me. Quando você resgata uma experiência vivida apenas por olhar pra mim. Como um cheiro que remete um acontecimento e nos transporta às memórias experimentadas, eu quero ser pra você. Sim, você vai dizer que trabalho um outro sentido, a visão. Mas o que quero ser pra você é mais do que isso, é a lembrança da aspereza das coisas, ou sua leveza, ou ainda o gosto azedo, o sentir quente ou o frio, o barulho do farfalhar das folhas por conta do vento arisco. E por isso, leitor, lhe pergunto: o que sou pra você? O que você vê, quando me olha, me toca, me acaricia? Eu lhe conto alguma coisa? Você se vê em mim? Onde você estaria? Que personagem você seria, ou coisa, ou ambiente? Quem é você, leitor, e o que eu sou pra você?

Ilustração de livro-ilustrado infantil, 2009.

Iniciamos o capítulo, propondo uma brincadeira. Supomos um diálogo entre uma ilustração de livro-ilustrado infantil e um leitor.

Desta forma, buscamos desenvolver este capítulo, traçando aspectos conceituais, contextuais e históricos do que entendemos na contemporaneidade sobre uma ilustração de livro na literatura.

Cabe esclarecer que não se pretende entender, no presente estudo, a ilustração como fruto de um dom ou inspiração do ilustrador. Existem outros aspectos a considerar. O que interessa a esta tese é a representação, mais do que a função contemplativa e de juízo de valor da arte. A ilustração é um texto, um discurso desenvolvido a partir das faces, dos ângulos intrínsecos à figura. Tais aspectos são potencializados pela utilização de uma linguagem, que é visual e estética, tal como as expressões de personagens, as simulações de movimento, a posição e o tamanho em relação ao todo da figura etc. Tais referentes delineiam a imagem na qual o leitor se debruça para interagir. Estas características inserem, num determinado desenho e personagem, mensagens, atitudes, conteúdos e conceitos.

A ilustração, portanto é resultado da interação entre o estilo do ilustrador, que carrega um discurso, e o leitor, que carrega pensamentos e sensações de uma dada cultura a que pertence. Assim como as figuras de linguagem de um texto verbal trabalham no âmbito da imagem, e, acrescentando-se, do que a palavra não dá conta, como no título do livro de Rosenfeld, *A palavra, pescando a não palavra*, 1998.

Metaforicamente é possível a referência a uma ilustração na literatura, da seguinte maneira: acreditando que ela potencializa relações de nível estético e não lógico, e que estimula uma transcendência por parte do leitor, funcionando como expansão da linguagem.

Para se entender melhor a analogia entre esse tipo de ilustração e o texto estético,

Em seu livro *Tratado geral da semiótica*, Eco relaciona a semiótica de Hmjeslev com o texto estético, e afirma que esta categoria textual tangencia a linguagem (LIMA, 2011).

Portanto, pensamos que a linguagem gráfica, ao contrapor-se a um *material amorfo* (fora do texto) se caracteriza como um texto estético. Este encontro, por sua vez, amplia potencialidades de significações de um texto.

Consideramos também as especificações de Umberto Eco (2002b) sobre o texto estético, em seu livro *Teoria geral da semiótica*, em que é discutido o material *fora* do texto, como instrumento criativo. Ele acredita que para gerar esta escrita, o autor se utiliza criativamente de instrumentos da linguagem, exteriores ao texto, que prolongam sua área de atuação de maneira fluida e não linear.

Imaginamos ser assim a potencialidade de uma ilustração na literatura, que não pode ser lida em moldes formais de informação, sob hierarquias e normas que a inseririam em um esquema fechado. Porquanto, a ilustração é aberta por natureza, por proposição. Assemelha-se assim à proposta de “obra aberta”, de Eco (2005).

E esta função estética da ilustração na literatura se adequa ao universo do Design, visto que requer o conceito visual do que pretende ser comunicado. E do planejamento das técnicas e métodos visuais mais apropriados para representar uma ideia. Ou entendimento do que vem a ser o livro como objeto, para dali extrair suas potencialidades de discurso e releitura em imagens para interpretação de um público previamente definido para o projeto do designer, como é usual. Acrescentando ao discurso visual potencialidades interpretativas que estimulam percepções particulares a respeito de cada ilustração observada.

2.1. Trama de vozes em um livro-ilustrado infantil

Começa-se a identificar que vozes estariam presentes em uma ilustração de livro infantil. São detectados alguns atores deste gênero literário, que é o livro-ilustrado para crianças. Dentre eles, a figura do ilustrador, visto como estilo

literário, seguindo-se a este, outro: o próprio texto, e sua leitura.

Para imaginar sobre um ilustrador contemporâneo de livros-ilustrados infantis, a pesquisa buscou saber acerca do sujeito pós-moderno, que, segundo Stuart Hall, é um sujeito fragmentado, composto por diversas identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Seguindo o raciocínio deste autor, verificou-se que

[...]o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2003, p.12).

De certa forma, o que é observado através da materialidade de suas ilustrações, da mutabilidade de seu estilo, da escolha de técnicas adequadas para representar uma mensagem nesse ilustrador de livros-ilustrados infantis é um sujeito que dialoga com os diversos textos que lhe chegam para serem ilustrados, assim como dialoga com um suposto público infantil, para quem pretende criar. O diálogo evidencia-se pelas ilustrações, que pretendem se aproximar do universo do leitor tanto quanto das palavras. Percebe-se o quanto o ilustrador é influenciado, mesmo que temporariamente, pelo contexto com que convive e pelo grupo com o qual dialoga.

Por fim, dá-se conta de que ele cria para um tipo de texto literário, e que, portanto, dialoga, pelo menos, com duas linguagens principais: a verbal e a visual. Dialogar aqui tem o sentido de sinestesia, em que texto pode ser *visto* e imagem pode ser *lida*. O ilustrador, ora propõe pontes entre as duas linguagens, ora as repele.

Podemos afirmar então que um ilustrador-designer escreve por imagens? Desta forma, como um ilustrador de livros-ilustrados infantis deve “escrever”? Deve considerar qual universo de discurso pretende ilustrar?

A fim de entender a que universo a literatura pertence, e a sua linguagem semiótica, o estudo encontrou em Eco (2002b) os limites do universo de discurso. No capítulo I do livro *Lector in fabula*, (2002), Eco desenvolve questões acerca do texto literário, do ato de ler e escrever, a partir da ideia peirceana de semiose ilimitada. Esta noção, entretanto, não inibe a necessidade de um critério para a interpretação. Primeiramente deve-se considerar que toda a interpretação ilimitada depende dos processos de um sistema. No entanto, um sistema linguístico é um dispositivo produzido, segundo Eco (2002b), a partir de cordas linguísticas infinitas. Se procurarmos em uma enciclopédia o significado de um termo, encontraremos definições e sinônimos, isto é, outras palavras. E poderíamos ir até estas outras palavras de modo que de suas definições pudéssemos consultar mais outras palavras, e assim por diante, em um potencial sem fim. Neste sentido,

uma enciclopédia é um livro escrito para um “leitor ideal”, afetado por uma “insônia ideal”¹. Entretanto, cada leitor se relaciona com o livro a partir de um discurso.

Existe portanto um limite lógico para a enciclopédia, que não pode ser infinita, pois o seu limite é o universo do discurso. Desta forma, para entendermos um termo do discurso, vale identificarmos a relação que este mantém com os demais. Este entendimento depende do repertório do leitor, que, ao combinar signos, constrói um significado transitório para cada termo (ECO, 2002b).

Assim, esta trama de vozes em um livro-ilustrado infantil – as relações estabelecidas entre as *leituras* do verbo e da imagem – deve pertencer a um discurso. Entretanto, mesmo inserido em um discurso, “um texto pode representar infinitas faces e oportunidades de interpretação” (ECO, 2002, p.36).

Por isso, uma diretriz para investigar esta ponderação foi apontada no presente estudo. Foi escolhido analisar aspectos da ilustração em livro-ilustrado que, inserida no âmbito do Design, contém narrativa que traz conceito estético, planejamento e visualidade.

A fim de, nesta pesquisa, orientar-se a análise qualitativa referente a ilustrações na literatura, recorreu-se ao viés da recepção, tomando-se em Roland Barthes (2002) a direção para um olhar sobre o prazer textual. Esta descrição a seguir elucida o sentimento de descobrimento proporcionado pela leitura:

O lugar mais erótico do corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão, aliás, bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 2002, p.15-16).

Pode ser feita uma analogia entre o referido momento de leitura e o instante em que o ser não é mais amado, mas ao mesmo tempo continua a ocupar o lugar do ser amado, ligando-se a seu amor numa mistura de perda e prazer. Isto é o que provocará a dor jubilosa na descoberta, como na “pequena morte” (GALEANO, 2001, p.95) para os franceses, quando o conhecimento passa a transformar a vida.

Pequena morte, chamam na França a culminação do abraço, que ao quebrar-nos faz por juntar-nos, e perdendo-nos faz por nos encontrar e acabando conosco nos principia. Pequena morte, dizem; mas grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce (GALEANO, 2001, p.95).

¹ Um leitor que procura incessantemente os significados do texto que está lendo num exponencial infinito, enciclopédico (ECO, 2002).

Esta ruptura que extravasa os sentidos está na *jouissance*, que Barthes (2002) denomina como gozo, posse, usufruto, fruição, momento de “brio do texto” (BARTHES, 2002, p.20):

[...]lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas (BARTHES, 2002, p.20).

Este processo de “descobrimento” (ECO, 2002, p.37) ocorre no ato da leitura. Em uma ida e vinda em que o texto se confunde com a experiência prévia do leitor. Assim, o leitor “‘ajuda o texto’ a funcionar, as intenções do autor e do leitor se sobrepõem de forma a ocasionar uma cooperação textual” (ECO, 2002, p.37). Deste modo, pode-se entender como um mesmo livro, lido por leitores distintos, transforma-se em outros textos, diferentes do original. Ou seja, a leitura pode ser vista como experiência única, proporcionando conhecimentos e sensações singulares.

Assim como a narrativa verbal, uma ilustração também narra, podendo tornar-se linguagem complementar, suplementar ou paralela ao conteúdo escrito. Existem portanto textos que dialogam em um livro-ilustrado infantil. Dentre eles está o visual, composto por um discurso entendido por determinada cultura e grupo a que se destina. Entretanto, este mesmo texto não pode deixar de trazer o prazer estético, estimulando potencialidades de leitura. Ou seja, utiliza-se de códigos da imagem para, de certa forma, ressignificá-los de maneira criativa, ampliando o campo de atuação textual.

Para Lévy e Authier (1995), um texto, ao ser lido, é revirado de formas muito pessoais e, por isso não pode ser entendido conforme padrões. Está repleto de vazios, incógnitas, espaços que não se completam, ora por razões de percepção, ora por capacidade intelectual do leitor. Entretanto, para os autores há um paradoxo: ler é transcender o texto, e isso pode ser feito através de negligências e correlações com nossas vidas mutáveis. Ou seja, rompe-se com o texto através da leitura. Sobrepõem-se e contrastam-se sentidos. E novamente se faz com que o texto tenha sentido. É criado, por fim, um novo texto, um texto inferido por nós.

Desta forma, o objeto de pesquisa desta tese encontra-se em uma interseção entre a língua estratificada e a potência criativa. Para esclarecer esta afirmativa, cabe uma referência às paredes das cavernas, quando não se conseguia falar a mesma língua, e o desenho era a maneira de as pessoas se expressarem.

Este estudo se propõe a refletir sobre uma ilustração narrativa como uma abertura na linguagem letrada. A

ilustração narrativa passa ao lado da palavra e estimula uma liberdade, uma descentralização da linguagem, para que a interpretação possa fluir livremente. Nas suas sombras, seus espaços em branco, sua porosidade, sua materialidade, seus acúmulos, sua sensibilidade que atrai o olhar, há uma aproximação do leitor com o fazer, uma experiência vivida, preenchida de maneira orgânica a partir de uma memória que acrescenta a uma ilustração imagens mentais que ajudam a contar uma história.

O alfabeto que conhecemos hoje passou, ao longo de séculos, por grandes transformações, cada vez mais pontuais, no sentido de representar uma língua existente em determinado território. Sua criação teve alguns motivos, dentre os quais, a necessidade de representar o que as pessoas viam, ouviam, falavam, sentiam, isto é, as sensações, ações e atitudes do ser humano em determinado momento histórico e contexto sociocultural.

Por este viés, a palavra se formou a partir de representações gráficas de uma ideia. Estas foram utilizadas a tal ponto que a ideia passou a sobrepor a imagem ali impressa – quando se lê *casa*, não se dá um intervalo para refletir sobre o [c] ou o [a] ou o [s] ou o [a] novamente. Imediatamente uma imagem de *casa* se apresenta em nossa imaginação. Entretanto, este *design invisível* carrega princípios e características próprias. E a preocupação com a tipografia, por exemplo, a maneira com que é aplicada, a fim de não interferir no ritmo da leitura, reflete uma eficaz aplicação do Design e a possibilidade de o leitor relacionar o texto com sua imaginação. Trata-se de transparência da fonte em prol do sentido.

Também a ilustração funciona dessa maneira. Utilizando-se a leitura egípcia como um ponto de partida, pode-se perceber o quanto, antes de se estratificarem e se transformarem os hieróglifos em escrita cursiva, os egípcios representavam suas mensagens mais dramáticas, através de ilustrações que ditavam a direção e sentido da leitura. Era uma ilustração representativa, que passeava junto ao texto verbal, escrevendo, sim. E expressiva em sua materialidade, em um fazer mais primitivo e primário, e que orquestrava uma maneira de ler, sugerindo textos não explícitos e reflexões subliminares.

Um dos primeiros livros, contendo ilustrações, foi o *Livro dos mortos* (segunda metade do século XIV a.C.), apresentado em rolo de papiro, couro e linho, como observamos na **Figura 1**. Repleto de simbolismos, representava mensagens sobre a vida além-morte, crença egípcia. Durante o funeral, o sacerdote fazia a leitura do *Livro dos mortos* e aí estava a certeza da passagem da alma do morto para a eternidade.

Figura1: Fotografia de papiro extraído do *Livro dos mortos*.



Fonte: JEAN. *A escrita, memória dos homens*, 2002, p. 32-33.

A **Figura 1** narra um dos episódios da vida após a morte: a pesagem das almas:

O coração do morto é colocado sobre o prato de uma balança; sobre o outro prato, encontra-se a pena, que simboliza Maat, a Justiça-Verdade; os dois pratos devem estar equilibrados. O Deus Thot (entidade que, para os egípcios, inventou a escritura divina), com cabeça de chacal, ao centro, controla a pesagem; monstro híbrido, a Grande Devoradora, sentada à direita, está pronta a fazer em pedaços o defunto, se o julgamento lhe for desfavorável. O fundo é coberto de hieróglifos que descrevem a cena (JEAN, 2002, p.33).

A escrita hieroglífica egípcia era extremamente complexa:

A originalidade e complexidade dessa escrita se atêm ao fato de ser ela constituída por três espécies de símbolos: os pictogramas, os desenhos estilizados, representando coisas e seres, com combinações de símbolos para exprimir ideias; os fonogramas, os mesmos desenhos ou outros, mas que representam sons[...]e, por fim, os determinativos, símbolos que permitiam saber a que categoria de coisas e de seres pertencia[...]. Tal sistema gráfico é belo e traduz a escrita dos deuses. E muitas vezes é a ilustração que direciona o sentido da leitura - guiada pela direção em que se encontram cabeças humanas ou dos pássaros (JEAN, 2002, p.27-28).

As paredes do templo de Karnak, em Tebas, mostradas em detalhe na **Figura 2**, permitem duas leituras: de um lado, as personagens; de outro, os signos hieroglíficos que, além de serem lidos, podem também ser contemplados em sua beleza gráfica. Devido a sua complexidade, o hieróglifo foi, pouco a pouco, dando lugar a uma escrita mais simples, mais rápida e

econômica: a escrita cursiva, que tornava supérfluo o papel das ilustrações.

Figura 2: Fotografia, hieróglifos, Tebas. Karnak.



Fonte: JEAN. *A escrita, memória dos homens*, 2002, p. 28.

A narrativa egípcia, de certa forma, assemelha-se à ficcional ocidental mais recente, à narrativa digital, em que a imagem ordena a leitura, sendo assim entrecortada, hipertextual, relacionando linguagens com graus semelhantes de importâncias.

2.2. Ilustração, uma expressão humana

O ato de se expressar é algo quase nato do ser humano. Assim que nos entendemos por gente, queremos dizer o que sentimos, pensamos. A mão funciona como órgão expressivo e tátil, querendo dizer também tudo o que vê, sente, toca. Assim, pela sensação, facilmente um instrumento de escrita torna-se familiar à mão, que além de pretender tocar para conhecê-lo, descobre que, através deste, pode traduzir o que pensa com clareza maior a um grupo específico.

Dependendo do traçado que o ilustrador coloca ao escrever por imagens, um texto é sugerido. Ele cria uma

narrativa representada pelas particularidades da materialidade das representações gráficas. Se, por exemplo, ele pinta em aquarela, transparências podem representar véus, mistérios, indagações. Utilizando traçados grossos e não lineares, a ilustração poderá conotar agressividade, urgência, velocidade, etc. Há analogias criadas entre o texto visual e figuras de linguagem que são “todo recurso linguístico que, desviado de uma norma linguística, cria efeitos de expressividade”. E são estes elementos que “revestem de realce, contraste, sentimento uma parte de um enunciado” (HOUAISS, 2001).

Para Gombrich (2007), as “categorias de expressão são notoriamente difíceis de descrever, exceto por metáforas, ou por comparações entre pintura e escultura.” Neste último caso, o autor nomeia uma expressão ilustrada de “dura”, “maleável” (GOMBRICH, 2007, p. 8).

Desta forma, ao se expressar graficamente por uma ilustração, um enunciado visual é valorizado, estimulado por ligações profundas entre a memória e o que nos rodeia, e informações textuais que acabam de chegar através de uma ilustração narrativa na literatura. Cada um lê e vê o que quer, o que pode, o que entende.

Martine Joly, em seu livro *Introdução à análise da imagem*, 2009, disserta a respeito do que nomeia “civilização da imagem” (p.9). O ato de ler imagens, apesar de nos parecer natural, para ela pressupõe uma introdução a conhecimentos acerca de como analisar uma imagem, um pré-conhecimento para percebermos “tudo o que essa leitura comum da imagem ativa em nós em termos de convenções, de história e de cultura mais ou menos interiorizadas” (JOLY, 2009, p.10).

Para exemplificar modos de ler uma imagem, esta pesquisa traz dois leitores: um leitor iniciado em imagem, como um designer, artista, filósofo, que a conhece a partir da estética. E outro leitor, não iniciado em estudos da imagem, que enxerga a linguagem visual a partir do que ele conhece de mundo.

Discutir imagem é extremamente complexo. Um primeiro caminho seria perguntar o que ela é. Para Joly, “a imagem seria um objeto segundo com relação a um outro que ela representaria de acordo com certas leis particulares” (JOLY, 2009, p.14). A imagem, portanto, desempenha uma linguagem que carrega mensagens. Há vários tipos, dentre eles: informacionais, presentes em mapas, manuais, sinalização etc.; de mídia digital, que podem estar em animações, hipertextos, filmes, etc.; editoriais, em peças gráficas impressas, como folders, cartilhas, histórias em quadrinhos, livros-ilustrados etc.

Nos livros-ilustrados, existem algumas relações que podem ser estabelecidas com suas imagens. Pode se

considerar imagem o próprio livro, seu formato, tipo de encadernação, impressão e número de páginas. Pode-se ainda analisar todo o seu projeto gráfico, e para isso, deve ser entendido como imagem o tipo de papel, a fonte utilizada, a malha gráfica, suas hierarquias de informações visuais etc. No entanto, também se pode considerar imagem uma das ilustrações de determinado livro que, aliada às demais, contribui para contar uma história. Uma ilustração que narra uma história, ou seja, uma ilustração narrativa, poderia portanto ser considerada uma imagem que ilustra uma ideia inserida em um projeto gráfico. Isto é, com conceito, processo, contexto, leitor; e que pretende apresentar histórias visuais, suscitando sensações e estimulando o olhar para possíveis leituras gráficas.

Este estudo defende que um objeto que carrega este tipo de imagem diz respeito a muitos livros-ilustrados infantis brasileiros de hoje. Estes livros são impregnados de imagens com narrativas visuais que permeiam a verbal, muitas vezes, tornando-se paralelas a ela. Caberia aqui a questão: O livro-ilustrado infantil, hoje, exige uma predisposição sinestésica, em que sabor, cheiro, tato são sugeridos na leitura atenta de uma criança, ou de um adulto-criança?

Este adulto-criança, ao qual nos referimos, é o adulto investigativo, que lê imagens para decifrar um enigma. Os códigos verbais são tão sabidos dos alfabetizados e letrados que as ilustrações de livro passam, com frequência, a serem aceitas como adjacentes e complementos. No entanto, acreditamos que uma imagem pode influenciar uma decisão, uma atitude, um pensamento. Até que ponto, portanto, seria erro nos referirmos à leitura de imagens no cotidiano social em que vivemos hoje (multicultural, visual, multimidiático etc.), como coisa de criança ou de um iniciado na linguagem visual e estética?

Ou seria um acerto afirmarmos que pelo leitor mirim estar mais aberto a novidades, a respostas e ter a curiosidade mais aguçada, permitindo-se a aprender, uma ilustração de livro poderia contribuir para um letramento abrangente e novas significações da palavra?

Seria, pelo menos, deveras curioso observar um adulto que se permita olhar atentamente para uma ilustração de livro infantil, e deixá-lo contar a história ali contida. Desta forma, me tomo como um adulto-criança, como ilustradora e professora, que pretende, com olhar ávido, ler tais imagens em análise e dialogar com alguns de seus leitores. Deste modo, direcionamos a pesquisa para um tipo de leitor: o mediador, este adulto que irá apresentar o livro à criança e que, acreditamos, deva ser um adulto-criança.

2.3. Livro-ilustrado infantil, uma relação entre linguagens

Sugerimos que uma das maneiras de ler uma ilustração em livro-ilustrado infantil seria por um diálogo “bakhtiniano”, que discute o discurso a partir de um enunciado vivo, em que o texto somente pode funcionar na medida em que é lido e produz uma “atitude responsiva ativa” por parte do leitor (BAKHTIN, 1997). Podemos apontar uma analogia entre o discurso verbal, ao qual Bakhtin se refere, e o discurso visual, presente nas ilustrações do livro-ilustrado infantil, na medida em que consideramos a ilustração como uma leitura responsiva ativa do ilustrador com relação a um texto verbal que lhe foi dado ou ainda está em sua imaginação. Desta forma, constitui-se como uma atitude. Tais ilustrações, por sua vez, ao serem consideradas parte do discurso textual do livro, podem gerar novas leituras responsivas por parte dos leitores do livro como produto final imagem/verbo.

Definimos o produto final imagem/verbo como um livro projetado por determinados agentes, produzido por uma editora e gráfica, impresso e veiculado a partir do mercado livreiro. Portanto um livro que possui capa, folha de guarda, folha de rosto, página de créditos, dedicatória, sumário, miolo propriamente dito, colofon, quarta capa etc., sendo que não necessariamente todos os elementos juntos. E conceituamos sua imagem a partir dos elementos gráficos ali presentes, combinados entre si e em relação ao discurso verbal do livro, tais como tipografia, ilustrações, encadernação, diagramação, etc.

Desta forma, o que sugerimos estar em jogo na leitura de uma ilustração presente em um livro-ilustrado infantil são relações entre a expressão do ilustrador (projetada a partir e para um discurso específico) e a leitura do consumidor final (o leitor propriamente dito). Este, por sua vez, acreditamos ser o agente que irá convergir todas as formas textuais do objeto livro, compreendendo-o como um discurso intertextual que fará sentido ao aliá-lo à sua memória afetiva, curiosidade, olhar e imaginação, apresentados através da leitura.

Através de recordações, de sua memória afetiva, o ilustrador expressa, emocionado, suas histórias cotidianas, suas heranças pessoais e um universo de discurso. E assim toca a essência de cada leitor, que percebe, no que ele expressa o fascínio, o poético, a experiência. A ilustração toca, sensibiliza, não apenas pela imagem vista, mas pela expressão de seus riscos, suas curvas, sombras que escondem conceitos e despertam curiosidades, suas fendas, dobras, texturas visuais e táteis, expostas para serem sentidas pela

infância (ou memória desta, estimulada, no caso do adulto) ávida por experimentações e descobertas.

A racionalidade parece ser deixada como espectadora desta combinação de formas, e cores, e massas, e traços, que se sobrepõem organicamente na construção de uma narrativa visual. A exemplo, a narrativa visualizada como um bosque, que foi assim caracterizada por Luiz Borges, e utilizada por Eco (2004):

Bosque é uma metáfora para o texto narrativo (...). Usando uma metáfora criada por Jorge Luiz Borges (...), um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam (...). Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo.

Vamos a um bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo, para fugir do lobo ou do ogro, é uma delícia nos demorarmos ali, contemplando os raios do sol que brincam por entre as árvores e salpicam as clareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras. Demorar-se não quer dizer perder tempo: com frequência, a gente pára, a fim de refletir antes de tomar uma decisão (ECO, 2004, p.56).

E que leitor é este, disposto a engendrar nos bosques de uma ilustração na literatura? É um leitor que, distraidamente, se depara com uma ilustração e a partir de uma disposição a *lê-la*, retorna a algumas reminiscências, tem devaneios, reforça a memória de sensações. Ele seria o que Walter Benjamin, a partir de definição de Baudelaire, chamaria de *flanêur*: indivíduo que *curte as ruas da cidade*, que encara o passeio analítico como estilo de vida.

Benjamin considera a “categoria de visão ilustrativa” como “fundamental para o *flanêur*”, que “compõe seus devaneios como legendas para as imagens” (BENJAMIN, 2007, p. 464).

Como ruas de uma Paris do século XIX, apreciada em textos de Baudelaire, Benjamin considera o *flanêur* perseguindo um labirinto, que é a cidade. O que aparentemente não é valorizado em seu caminho, o que passa à margem do seu olhar, despercebido, são estes os detalhes que ficarão registrados em sua memória sensível. Eles, ao serem despertados, trarão à tona um momento, um sentimento, uma lembrança real. Inquieto, o *flanêur* registraria um homem urbano, um burguês do século XIX, com acentuado domínio da visão sobre a audição.

Em *Passagens*, Benjamin (2007), a partir de texto de Pierre Hamp, critica uma postura artística de valorizar um “templo babilônico” em detrimento a “uma chaminé de fábrica”, por exemplo. O que defende é a valorização de uma “curiosidade em relação ao cotidiano que os toca” (BENJAMIN, 2007, p. 481). Podemos criar uma analogia com o que está em uma ilustração na literatura, em como ela

toca o cotidiano do leitor e, mais ainda, como o ilustrador pode ter este olhar, esta leitura sobre o cotidiano e traduzi-la em ilustrações.

Este leitor que passeia pelas “ruas”, “labirintos” do texto, poderia também ser descrito como aquele que penetra nos *bosques que se bifurcam*, de Borges. Trata-se de um leitor empírico, que experimenta no percorrer do olhar sobre a ilustração, e luta para tirar dela possíveis significações textuais. Tenta descrevê-la em palavras para dar conta de sua presença, como já referido aqui.

2.4. Um leitor de ilustrações na literatura

O leitor empírico é o que interessa a esta tese. Este, que irá colocar suas ideias e ideologia na ilustração. Ao descrevê-la, sua voz irá projetar imagens mentais vividas, vívidas e iconológicas. Esta última qualidade, segundo Panofsky (1979), refere-se a uma síntese interpretativa de uma iconografia. Esta, por sua vez, indica uma leitura da mensagem de uma obra de arte em contraposição à sua configuração formal. A ideologia, ou seja, as ideias geradas a partir de uma percepção sensorial de uma ilustração é o que o toca pessoalmente. Sendo mutável, pois alguns anos depois, ao lembrar-se dessa mesma imagem, o que ela representou para ele talvez não esteja ali expresso, nos riscos e manchas feitos pelo ilustrador, mas em riscos e manchas traçados pela imaginação dele, leitor.

Assim,

No céu não vemos um ponto, mas pontos. Esses pontos criam formas. Entre dois pontos, plasticamente, a linha aparece, entre vários pontos, várias linhas. O céu estrelado nos mostra pontos inumeráveis. Não são todos igualmente acentuados: uma estrela brilha mais que a outra. Esses valores desiguais de luz, por sua vez, produzem formas. Pensai nas constelações: elas também são formas. Digo simplesmente que a forma não está ausente no céu estrelado, quando o observamos em sua aparição natural (MONDRIAN 1919/20 in PENTEADO NETO, 1981, p. 67).

Este texto de Mondrian tangencia o texto de Wolfgang Iser, teórico da recepção que defende um texto possuir “estrelas” a serem completadas criativamente como constelação, somente a partir da leitura (ISER, 1996). Estas estrelas estão presentes no discurso do ilustrador. Há, portanto estratégias que o autor utiliza para influenciar a leitura.² “Uma história pode ser mais ou menos rápida – quer

² Incluímos aqui o ilustrador como um autor de imagens.

dizer, mais ou menos elíptica -, porém o que determina até que ponto ela pode ser elíptica é o tipo de leitor a que se destina” (ECO, 2002, p.12).

E assim, como seria ver a ilustração a partir do leitor? Que expressões seriam valorizadas? Que representações gráficas representariam, de fato, um Design na Leitura³: um projeto gráfico que considera conceito, contexto, narrativa, valores éticos, discussão sobre as formas vigentes, incitando um olhar crítico de mundo? A ilustração no livro é uma expressão narrativa, referenciada em experiência de vida? Em olhar, em mundo, em cotidiano?

Partimos do pressuposto de que a natureza das práticas sociais de uso da linguagem escrita é caracterizada pelas formas que a leitura e a escrita concretamente assumem em determinados contextos sociais. E estes vão depender basicamente das demandas que essas práticas propõem aos sujeitos (STREET, 1984).

O leitor perceberá a história por diversos ângulos, pontos de vista, facetas. E como um leitor contemporâneo, que se interessa pelos diversos olhares, atores da leitura, ele terá múltiplas possíveis visões a respeito deste objeto livro que se encontra sob sua experimentação.

Caso contextualizássemos nosso leitor na Idade Média, veríamos, no objeto livro, potencialidades em ler sua materialidade. Poderíamos também nos deter à época da prensa de Gutenberg e da criação da Imprensa no mundo ocidental, quando novas possibilidades textuais incrementaram a visualidade nos livros, potencializando novas leituras e, portanto um novo contexto.

Ainda poderíamos discutir a literatura de contos de fadas, anteriormente mencionada, que por sua vez abriu caminhos para a ilustração na literatura infantil.

Desta forma, pensamos em propor um passeio por quatro episódios do livro no ocidente, como exemplo retrospectivo de momentos históricos e contextuais que influenciaram modos de ler uma ilustração na literatura.

³ A expressão *Design na leitura* foi discutida amplamente pelo grupo de pesquisa Núcleo de Design na Leitura, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio, coordenado pelo professor Luiz Antonio Luzio Coelho. Nele, pesquisadores “se debruçam sobre as questões da leitura, do livro e suas fronteiras” (COELHO, 2008, orelha).