

CRIAÇÃO E LEITURA DA IMAGEM LINEAR: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DO DESENHO EM LIVROS ÁGRAFOS¹

ALENCAR, José Salmo Dansa de²

Resumo: Este artigo discorre sobre os principais aspectos da estética do desenho na qualidade específica de imagem e conteúdo de livros ágrafos, exemplificados aqui por uma amostragem de obras do maior acervo de livros de artista da Europa. Nessas análises, tratamos de relações entre processo criativo, leitura da imagem linear e interações formais e narrativas com livros infantis e HQs, abordando, ainda, a grafia como elemento estético que aproxima a palavra à imagem.

Palavras-chave: desenho; livro ágrafo; narrativa visual; imagem.

Abstract: This paper discusses the main aesthetic aspects of the drawing in the specific quality of image and contents of textless books, exemplified here by a sampling of works from the largest collection of artist books in Europe. In these analyses we deal with relations between creative process, reading of the linear image and the formal and narrative interactions with children's books and comics, approaching, also, the aesthetic of the graphic elements that brings the word closer to the image.

Keywords: drawing; textless book; visual narrative, picture.

1 Introdução

O presente artigo tem origem na tese de doutorado intitulada “Estudo das dimensões do livro ágrafo”, defendida em 2018 no Departamento de Arte e Design - DAD, da PUC-Rio, que apresenta uma metodologia de análise específica para o livro ágrafo baseada nas quatro dimensões do espaço/tempo. A pesquisa tomou como objeto livros de conteúdo exclusivamente imagético nas tipologias de maior incidência: os livros de imagem, da Literatura Infantil, e os livros de artista, das Artes Visuais. Em nossa abordagem, o foco é a leitura e análise do livro ágrafo, tomando a primeira das quatro dimensões espaciotemporais, em um grupo de obras baseadas no desenho.

A metodologia foi proposta como uma contribuição às análises preexistentes, trazendo fundamentos da Arte e Design para dialogar com os estudos da Literatura e da Pedagogia, campos em que as imagens são primordialmente abordadas em sua

¹ Versão expandida do artigo selecionado nos Anais do Graphica 2019.

² Instituto Interdisciplinar de Leitura - iiLer / PUC-Rio. salmo.dansa@gmail.com.

relação com o texto. A pesquisa estruturou-se sobre fontes primárias coletadas em três acervos: a coleção de livros históricos da maior biblioteca especializada em Literatura infantil do mundo, a International Youth Library - IYL, Munique (2008); o acervo da Biblioteca de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil - BLLIJ, constante na Cátedra UNESCO de Leitura, PUC-Rio (2014/2018)³, que foi laboratório da pesquisa de doutorado supracitada; e a amostragem que, apresentada a seguir, resulta do estágio de doutorado sanduíche realizado no Research Centre for Artists' Publications -Weserburg, Bremen, (2017) que detém o maior acervo de livros de artista da Europa.

A partir da apresentação do objeto de estudo nesta breve introdução, o segundo item descreve a constituição de nossa metodologia de análise, baseada na estética aplicada aos livros ágrafos [KANDINSKY, 1996; CARRION, 2011 e FLUSSER, 2002, 2007], especificando cada dimensão que os constitui. Esse segundo item é desenvolvido em três subitens: o primeiro, subitem (2.1), discorre sobre a narrativa visual e sua leitura, com referências à Semiótica [SANTAELLA, 2005; SANTAELLA e NÖTH, 2010], recorrendo a tópicos específicos da Linguística [FAVERO & KOCH, 1983]; assim como, à estudos da narrativa visual nos livros infantis e histórias em quadrinhos - HQs [NIKOLAJEVA, 2011; Mc CLOUD, 2005, 2007]. O segundo, subitem (2.2), aborda a linha como signo entre a criação e a leitura, elementos visuais da linguagem gráfica e formas de análise das imagens [DONDIS, 2015]; O terceiro, subitem (2.3), aborda a grafia como elemento comum à relação entre palavra e imagem, com referências à Poesia Concreta [DONGUY, in THURMANN-JAJES, 2012]. O terceiro item apresenta o desenho como imagem poética em livros de artista, abordando a leitura das imagens como parte da análise estética dos livros ágrafos [BACHELARD, 2008, 2009; DARRAS, 1996].

2 As quatro dimensões do livro ágrafo

Um dos aspectos inseridos na composição da narrativa visual é a suspensão que se instaura no fluxo de informações com a passagem da página, funcionando como uma interrupção à sequência entre a página anterior e a posterior. Outro vazio vem das páginas em branco que antecedem o início da narrativa, folhas em branco 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

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

espaços vazios entre palavras, outros vazios atuam com a mesma discricção e pertinência, como uma respiração, evidenciando seus elementos.

Vilém Flusser (2012, p. 105) compara a leitura das palavras e das imagens afirmando que “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”. Essa demonstração do percurso de uma imagem se concretiza verbalmente, mas, 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. Do mesmo modo que a clareza do “pensamento-em-linha”, de uma dimensão [escrita], almeja a completude do “pensamento-em-superfície”, de duas dimensões [imagem], podemos considerar a limitação da imagem quando a comparamos com a integridade do livro.

O artefato livro, em sua forma imagética e material, tem papel fundamental no primeiro contato do leitor com a obra, pela identidade das capas, encadernação e materiais, podendo chegar a uma forma radical, como uma escultura baseada na forma do livro. A narrativa visual, por sua vez, também está atrelada ao artefato, levando em conta a percepção dos elementos estéticos pelos sentidos da visão e do tato, através do olhar e do manuseio da obra.

A imagem é a essência do livro ágrafo, e esse protagonismo é compartilhado por duas dimensões. A segunda é a dimensão da arte final, incluindo cor, volume, texturas e a relação com a página, enquanto a primeira é a dimensão do processo criativo, da linha e suas semelhanças entre o desenho e a escrita. Nesse sentido, ao olharmos para o desenho devemos considerar também o desenho como projeto do livro, considerando o processo de pensamento, mesmo quando a linha do desenho inicial não está presente.

Em sua constituição, nossa metodologia resulta da percepção das quatro dimensões do espaço-tempo e sua aplicação como dimensões estéticas: linha, plano, artefato e narrativa, e as reconhecendo como desdobramentos dos fundamentos trazidos a campo por Wassily Kandinsky no livro: “Ponto, Linha, Plano” (1996). Esses fundamentos foram reelaborados tendo-se em conta o pensamento de Ulisses Carrión (2011, p. 12), que, em seu manifesto, considera o livro como “uma sequência de espaço/tempo”. O protagonismo da imagem e sua pertinência à estrutura espaciotemporal ganham sentido epistemológico no conceito de Vilém Flusser (2002,

p. 7) que a entende como “resultado do esforço de se abstraírem duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano”.

2.1 A narrativa por imagens

O estudo das relações entre palavra e imagem tem ampliado o conceito de leitura e a possibilidade de compreensão humana nas relações sociais através das narrativas por imagens e das referências ali engendradas. Por exemplo, Maria Nikolajeva (2011, p. 104) aponta que a compreensão das expressões faciais alheias se desenvolve na primeira infância, iniciando-se “com o reconhecimento das cinco emoções básicas: tristeza, alegria, medo, raiva e nojo”. Scott McCloud (2007, p. 84) acrescenta “satisfação” a essa lista e, ainda, outras dezoito expressões intermediárias; e, de fato, há uma estreita relação entre a expressão facial e a leitura do livro de imagem, uma vez que a maior parte dessas narrativas é figurativa.

Pode-se dizer que os livros ágrafos exigem mais atenção do leitor letrado do que os livros escritos, demandando olhar minucioso e envolvimento do pensamento em um tipo de imersão reflexiva nos elementos da obra. Essa distinção parte das próprias características que diferenciam o ícone e o símbolo na semiótica peirceana, uma vez que, segundo Lucia Santaella e Winfred Nöth (2010, p. 143), o símbolo é “um signo que resulta de hábitos e, conseqüentemente, de processos de aprendizagem”, resultando em uma identificação imediata. O ícone, por sua vez, é sempre uma imagem de representação e, nos livros ágrafos, força o leitor à interpretação e à busca de conexões, sem o apoio imediato da palavra, ampliando, assim, seu vocabulário visual.

Esse vocabulário 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 cromáticas da história, no desenvolvimento dos temas; e no fluxo narrativo proposto. Essa noção expandiu as fronteiras da Literatura na abordagem das imagens fazendo com que Favero & Koch (1983) reconsiderassem o que poderia ser chamado de texto, incluindo imagens, como a pintura, o cinema e a arquitetura.

Neste sentido, o entendimento ampliado do termo leitura deve abranger uma série de relações em que o significado será resultado de um processo de mediação visual no qual a palavra tem lugar de referência: sempre como uma ausência silenciosa, nunca uma inexistência. A ideia de leitura de imagens pressupõe algumas relações diretas ou indiretas com as palavras e a narrativa verbal, como nos dois grandes

grupos de narrativas visuais que chamamos aqui, por livre associação às definições de Lucia Santaella (2005, p. 387), de narrativa espacial, narrativa causal e narrativa sucessiva.

A narrativa espacial tem o encadeamento de sua sequência circunscrito ao espaço interno e à plasticidade do artefato livro, em geral, em uma estrutura circular, aproximando a estrutura material da estrutura narrativa e adequando-se especialmente aos livros ágrafos destinados à infância. As narrativas causais seguem determinada ordem de disposição das imagens e uma tendência para a organização dos fatos em formato de roteiro, possibilitando analogias com outros tipos de narrativa, como o cinema, por exemplo. Nas HQs, ela é associada a uma forma de transição “entre distâncias significativas de tempo e/ou espaço”, chamada por McCloud (2005, p. 15) de “cena a cena”. As narrativas sucessivas seguem indicações de uma referência cronológica, ou seja, a passagem do tempo é o fator predominante, com uma forma de transição em que “uma única ação é retratada em uma série de momentos”, chamada, pelo mesmo autor, de “momento a momento” (Idem, p. 16).

2.2 A linha como signo entre a criação e a leitura

A leitura das imagens constitui-se de forma predominantemente subjetiva, mas deve considerar uma ampla gama de elementos visíveis a partir da luz e as decorrentes tonalidades resultantes de sua incidência. A partir das condições do ambiente, o universo gráfico se manifesta com determinados elementos visuais como: “linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento”. As qualidades tonais e os demais elementos visuais somam-se às capacidades do leitor, incluindo “o sistema físico das percepções visuais, os componentes psicofisiológicos do sistema nervoso, o funcionamento mecânico, o aparato sensorial através do qual vemos” [DONDIS, 2015, p. 16].

O elemento mais importante da experiência visual é a luz, que vai determinar contrastes e graus de legibilidade da imagem. De modo análogo aos contrastes de tom, de forma, de escala e de cor, podemos considerar os contrastes de ideias, que se manifestam como binômios tomados aqui em livre associação à duplicidade das páginas pares e ímpares do livro. Nesse sentido, podemos perceber semelhanças entre os binômios forma/conteúdo e corpo/alma ou, ainda, associar estados do objeto pelo binômio aberto/fechado e aspectos qualitativos análogos, como exterioridade/interioridade, na linha da fenomenologia das imagens, constante em “A Poética do Espaço” de Gaston Bachelard (2008).

Quando se trata dos processos criativos, uma semelhança fundamental deve ser estabelecida entre o desenho livre e a ilustração: ambos necessariamente suscitam imagens mentais que vão se configurando por meio de esboços, tentativas que levam a novas imagens. Essa característica do desenho ligado à imaginação contínua, ou seja, o formular das imagens mentalmente, sem dissociá-las da ação desenho – essa concomitância entre o pensamento e o traço – é o que permite que o desenho seja tanto uma ferramenta para conceber quanto para expressar ideias. No entanto, quando se comparam os processos do desenho livre e da ilustração, uma distinção primordial deve ser estabelecida: a ilustração consiste em uma imagem que se refere sempre a um texto, enquanto o desenho livre, como modalidade artística, deve se sustentar como linguagem autônoma.

Alguns livros de Claus Boehmler trazem séries de desenhos na forma de rascunhos de projetos, descrições visuais e registros de processos criativos que sugerem procedimento de experimentação de recursos e dissecação de formas gráficas. O livro “Bild-Partituren” (Figura 01-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 01-a), do mesmo autor, tem os mesmos aspectos experimentais traduzidos em uma linha de trabalho mais legível e conceitualmente mais clara.

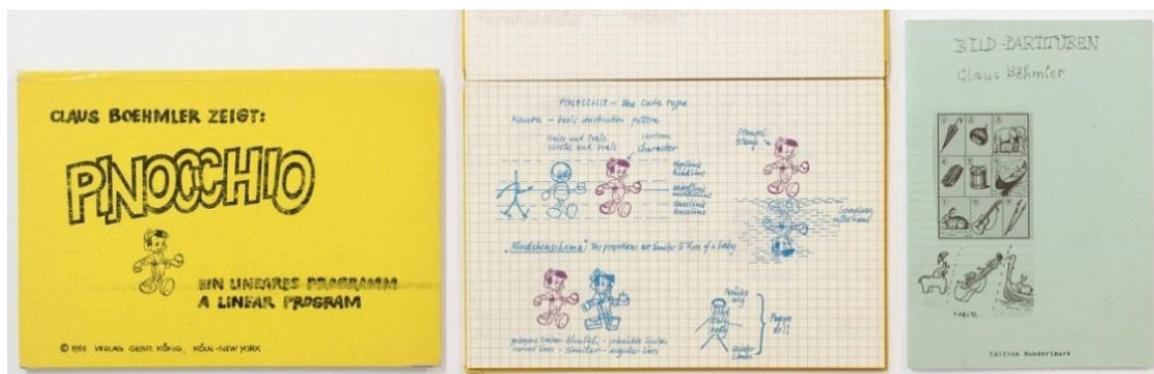


Figura 1 - Capa e trecho interno de Pinocchio e capa de Bild-partituren, de Claus Boehmler.

“Pinocchio” tem formato horizontal, encadernação costurada e capa dura trazendo ilustração da personagem e as mesmas identificações impressas na cor preta sobre um fundo chapado, de cor amarela. 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 aqui por Boehmler. Não há uma narrativa no sentido tradicional do termo, a não ser pela sequencialidade das páginas, entendida aqui como elemento narrativo.

Os desenhos lineares, assim como a escrita, trazem em si a identidade do autor, um tipo de caligrafia que os aproxima das imagens poéticas, expondo o mundo interno do artista e o contexto de emergência da obra como partes fundamentais dos processos criativos. Do mesmo modo, as circunstâncias substantivas do ato de desenhar tendem a se tornar índices dessa expressão e da própria poética da imagem gráfica. A imagem que é registrada no papel, a partir da sua função única de construir um discurso, está intimamente ligada ao material com o qual e sobre o qual está inscrita, podendo expor, no universo metonímico de uma folha, o universo pretendido de um livro.

Em um processo idealizado, o impulso das ideias pode ser instrumentalizado, inicialmente, apenas por uma caneta, um papel e o rastro deixado ali, considerando a essência do trabalho. Essa ideia materializada está sempre subjugada pelo caminho intelectual que a produz, assim como, a sua leitura pode seguir um processo inverso: começando da matéria para alcançar um percurso de descrição verbal, uma narrativa. Se existem vários desenhos sobre uma folha, a relação entre eles pode ser entendida nos termos do que Donis Dondis (Op. Cit.) chamou de “ícono-sintaxe”, compreendendo os princípios básicos de organização das imagens e de suas características relevantes para a configuração e posterior decodificação.

Por exemplo, sempre que um ideograma segue uma organização linear horizontal, ele se aproxima da expressão verbal; e essa disposição de desenhos no espaço de uma página de livro pode constituir uma analogia com essa origem, seja na sua invenção, seja na edição da obra. Do mesmo modo, podemos encontrar indicações para a leitura das imagens nas relações de afinidade e semelhança com a leitura verbal a partir da numeração das páginas do livro, indicando o sentido para sua leitura. Mas esse sentido não é necessariamente o tradicional no Ocidente, da esquerda para a direita, podendo fazer referência à tradição oriental a partir de uma simples inversão e, ainda, tomar a forma de uma escrita arcaica, como o antigo *boustrophedon* grego, como uma referência à história do livro.

Essas formas arcaicas refletem-se também na leitura das HQs, de forma 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 também a ideia de continuidade linear e horizontal na narrativa por imagens. Neste sentido, consideramos que, 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” [Carrión, Op. Cit., p. 61].

2.3 A grafia como elemento comum à relação entre palavra e imagem

Vivemos em uma cultura da escrita e, ainda assim, os processos de leitura tendem a excluir os aspectos gráficos e a ignorar a visualidade das palavras, considerando a grafia como elemento acessório. Podemos notar ainda que, a leitura que aprendemos na escola privilegia algarismos e letras no nível da fala, uma vez que, ainda que precisemos dos registros escritos, a fala é reconhecida como a forma essencial do texto poético, sendo o texto manuscrito ou digitado considerados secundários.

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. No entanto, esse modo de pensar desconsidera trabalhos sobre a ontologia da expressão humana, como os de Jean Piaget (1968) e Leroi-Gourhan (1965), que indicam a simultaneidade do surgimento da fala e da escrita na evolução humana.

Essa simultaneidade entre o verbal e o visual foi também o cerne da Poesia Concreta, em poemas estruturados a partir dos caracteres ou da pontuação. Jacques Donguy inicia seu artigo intitulado “From Concrete Poetry and Its Origins to Digital Poetry, or Toward an Expansion of Language” (in: Thurmann-Jajes, 2012, p. 46-50) lembrando a figura e o pioneirismo de Haroldo de Campos, e descreve como Pierre Garnier elaborou sua analogia ao silêncio a partir do ponto final: “um ponto que, em sua própria essência, é silencioso”. Nesse sentido, um dos aspectos mais prolíficos da aproximação entre poesia e imagem engendrada pelos poetas concretos foi justamente a possibilidade da inversão da função entre ícone e símbolo gráfico. Uma abordagem da visualidade que une palavras e imagens é o livro “Learn to Read Art” (Belo Horizonte: Andante, 2013), de Amir Brito Cadôr (Figura 2), que traz uma série de 71 temas apresentados simultaneamente em três formas de linguagem: escrita, libras e uma referência da Arte Visual. O que liga essas linguagens em uma unidade gráfica

é a configuração em desenhos e tipografia lineares, da mesma espessura e cor, estabelecendo um tipo de metalinguagem gráfica baseada na linha.



Figura 2 - Capa e trecho interno do livro *Learn to Read Art*, de Amir Brito Cadôr.

O texto escrito é a realização do discurso na primeira dimensão do espaço/tempo, mas as dinâmicas da linha são usadas por poetas e artistas visuais de tantas maneiras que a leitura de um livro de artista contemporâneo exige uma ruptura quase completa com nossos hábitos de leitura. Ou seja, a realidade literária dos nossos dias já não pode dar conta de uma distinção entre a escrita e o desenho do artista. Assim, um pré-requisito para a produção e leitura de livros de artista contemporâneos é a interação entre o escrever e o desenhar nos dias de hoje, tendo em conta seus antecedentes históricos.

Essa transição e interação contínua entre a escrita e o desenho equivale a dizer que a escrita pode tomar forma de um desenho e que o próprio desenho pode ser visto como uma forma de escrita. Encontramos, deste modo, apenas uma expressão gráfica única e indivisível, e isso pode aparecer algumas vezes como uma escrita alfabética e, outras vezes, como uma distinção dela e das grafias simbólicas ou hieroglíficas. Portanto, quando falamos da categoria “livro de artista contemporâneo”, incluindo as aproximações com os livros infantis, devemos referir-nos ao documento ou registro gráfico de um conceito no sentido da convergência de elementos que evocam uma identidade.

3 O desenho como imagem poética em livros de artista

Na teoria renascentista, o desenho é visto como origem do pensamento criativo, tendo precedência sobre a pintura, a escultura e a arquitetura. Por outro lado, as linguagens gráficas baseadas na linha demonstram simplicidade e liberdade no uso de elementos representacionais; semelhança com relação à escrita; um tipo de imediatismo na sua expressão e a busca de sua equivalência na recepção do público. Neste sentido, o desenho pode combinar elementos aparentemente díspares e, ainda assim, preservar

uma intimidade visual, intelectual e comunicativa entre artista e espectador, de tal modo que, inseridos na estrutura do livro, essa intimidade é potencializada ao máximo.

A análise dos livros ágrafos a seguir se dá como uma forma de analogia entre as imagens impressas e imagens poéticas e 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 as expressões do desenho e da escrita, tomamos apenas imagens configuradas artesanalmente, privilegiando desenhos mais caligráficos, nos quais se pode perceber o traço do autor.

Interessa-nos, nessas imagens, o aspecto criativo que carregam, evidenciado tanto porque poderiam ganhar complexidade, se acrescentadas cores ou preenchimentos, quanto por constituir a primeira das dimensões espaciotemporais, carregando características criativas análogas aos desenhos de crianças, chamadas por Bernard Darras (1996, p. 22) de “imagens iniciais”.

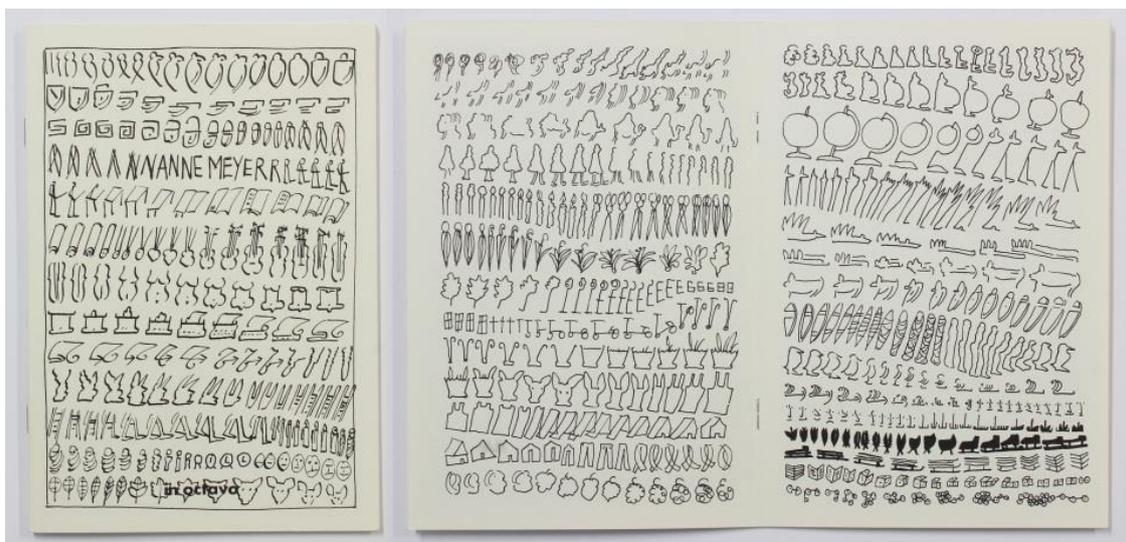


Figura 3 - Capa e trecho interno do livro *In octavo 12*, de Nanne Meyer.

O livro “In octavo 12” (Figura 3) tem formato vertical, encadernação grampeada, tipo brochura, capa simples, no mesmo papel do miolo, trazendo desenhos em conformidade e continuidade com o conteúdo interno da obra, e, ainda, título e autor em desenho caligráfico e 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, levando essa

afinidade a tal ponto que as palavras constantes na capa se confundem com as imagens.

Os desenhos são organizados horizontalmente e reforçam o sentido da leitura da escrita aplicada à fruição nos desenhos, assim como a montagem das páginas assemelha-se a uma diagramação, organizando as imagens em sequência, com gradativa transformação de uma para outra. A metamorfose representada aumenta a ligação entre as partes, como a mistura de sons que a fala produz, fundindo inícios e finais das palavras. A obra traz consigo uma poética essencial e impulsiva que decorre da imaginação e dela não se distingue totalmente.

A diversidade de tipos de imagem em livros ágrafos inclui analogias aos recursos de outras categorias, como as HQs e os livros ilustrados, obras em que a leitura se dá pela visão e o tato, enfatizando aspectos da imagem e da própria encadernação. Algumas dessas obras apresentam certo experimentalismo e, nesse sentido, muitos artistas preferem converter, de forma direta, registros de seus processos em conteúdo do livro. Deste modo, e frequentemente, esse experimentalismo se dá na subversão às regras da ilustração, reafirmando que é no jogo dessas linguagens que o trabalho encontra força estética.



Figura 4 - Capa e trecho interno do livro *Detour*, de Jan Voss.

O livro “Detour” (Figura 4) tem formato vertical, encadernação que combina dobradura (sanfonada) e costura, capas em papel semelhante ao miolo e sem informações escritas, integradas à narrativa visual. A obra é configurada por meio de um desenho linear que ocupa todas as páginas, indo, ininterruptamente, do começo ao fim do livro, adequando-se à forma do objeto. Deste modo, mesmo com as folhas

fixadas pela costura do lado esquerdo, as dobras são mantidas no lado direito do livro. O início e o final do livro têm, cada qual, uma figura segurando uma linha sobre a qual um equilibrista caminha, linha esta que percorre toda a parte interna do livro.

As imagens trazem afinidades com os desenhos de livros infantis, ainda que atenuadas pela ausência de cor e descaracterização proposital das capas tradicionais, deixando a imagem em seu estado inicial, evitando, assim, que elementos decorativos desviem a atenção do conceito que rege a obra. O tipo de encadernação atribui materialidade diferenciada a obra, instaurando um diálogo fundamental com o sentido de infinitude da narrativa presente nos desenhos, uma vez que a cena que percorre todo o livro acontece no espaço que é uma representação do “céu”.

Nesse sentido, o livro é um artefato constituído de um número limitado de páginas, superfícies que, somadas, constituem o volume; portanto, o acesso ao seu valor estético decorre do diálogo entre as imagens no seu interior e o volume exterior do artefato, na simultaneidade dos sentidos visual e tátil. A fruição estética constitui-se de aspectos predominantemente individuais e intimistas que só se realizam com sua abertura e o adentrar as páginas. Tomando a relação entre o interior e o exterior, engendrada por Bachelard (Op. Cit., p. 98), podemos dizer que no momento em que o livro se abre não há mais dialética, tudo é novidade. “E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade”.

A leitura desses livros abrange, então, uma relação com a integralidade do objeto, incluindo o manuseio do artefato, a passagem das páginas, a fruição das imagens e as possíveis inferências de narrativas. Nesse processo, a estrutura física dialoga com a estrutura narrativa por um fio condutor que é aqui representado pelo desenho. Numa visão global, a narrativa ganha significado pela sequência e complementaridade entre imagens, no conjunto de páginas; e, nesse sentido, um importante aspecto da narrativa é a conexão entre essas imagens na sequência de páginas, o que significa dizer que a simples existência de uma sequência de páginas já representa um índice de narrativa.

No livro “Him + Her” (Figura 5), Jan Voss apresenta uma forma absolutamente original de atribuir movimento ao desenho sem perder a dualidade entre a capa e o miolo do livro. Configurado como um exemplo da complementaridade entre forma e conteúdo, este pequeno livro-objeto resume-se a um diálogo bem-humorado entre apenas duas das quatro dimensões do espaço/tempo: a linha e o artefato. A imagem, artesanal e minimalista, é inspirada nos desenhos das HQs do século XX, enquanto o

artefato, com toda sua materialidade, atribui movimento à imagem de modo peculiar, devido à ausência das páginas e de uma narrativa.



Figura 5 - *Him+ Her*, de Jan Voss.

A ideia parte de uma inversão morfológica, na qual o título e nome do autor ocupam a lombada, enquanto uma única figura ocupa a “contra-lombada”, tendo os espaços tradicionalmente ocupados pelas capas e miolo como que atrofiados. Devido à flexibilidade, à ausência de páginas e à consequente impossibilidade de folheá-lo, o manuseio do objeto resulta num tipo de movimento ondulatório manifestado também na imagem como um movimento de vaivém da figura.

Alguns códigos das narrativas por imagem foram cunhados no universo das HQs, como o deslocamento de uma figura da esquerda para a direita em determinado enquadramento podendo ser lido como um movimento de progressão. Linhas verticais traçadas acima de uma figura posicionada no espaço vazio do papel significam que a figura está em queda livre. Ainda neste sentido, a repetição de uma personagem numa sequência de quadros e em diferentes posições são índices de uma narrativa visual que pode ter diferentes significados de acordo com o leitor, sua cultura, sua experiência com as imagens.

A ideia de uma gradação de abrangências é, de certo modo, análoga às formas de representar o movimento na narrativa visual como recursos para representar deslocamentos, aproximações e modificações por acréscimo ou subtração gradativa de elementos ou partes da imagem. Esse repertório da linguagem gráfica resulta diretamente da intensa produção das HQs e sua influência como estratégias de

construção de narrativas visuais em outros meios, como nos desenhos do livro “CS - VI Bildroman” (Figura 6). A obra tem formato vertical, encadernação costurada e colada, capa simples de cartão, com imagem fotográfica em preto e branco, e trazendo título, autor e editor sobre um fundo de cor laranja.



Figura 6 - Capa e trecho interno do livro *CS – VI Bildroman*, de Alexander Roob.

O miolo traz uma sequência de desenhos organizados em colunas verticais que parecem resultar de um processo de desenho de observação. As cenas ganham forte aspecto narrativo pelos deslocamentos e sequencialidade atribuída por acréscimo ou subtração gradativa de elementos dos desenhos. A influência das HQs está presente na utilização das imagens lineares, por estarem compartimentadas em quadros que as destacam do papel e seguir uma sequência lógica ao longo das 520 páginas. Essa extensão e a ausência de elementos fundamentais da caracterização de personagem e da sua expressão fazem com que a obra em questão se mantenha à margem da linguagem das HQs, aproveitando mais seus elementos narrativos.

Essas formas de narrativa gráfica tomam o desenho como meio expressivo, mas também como um tema em si, ao abordar o lado lúdico das HQs e da Literatura Infantil. A Pop art ampliou caminhos para hibridizações com esse universo nos anos 1960, abrindo novos caminhos para a fantasia e a criatividade das representações ligadas à infância. Por essa via de ludicidade, concordamos com Bachelard (2009, p. 96), quando afirma que “o mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje”. As imagens miniaturizadas ou agigantadas de Gulliver, Alice, Narizinho são imagens simples que enfatizam imensidades; esses saltos da imaginação também estão impregnados em alguns desses livros de artista.



Figura 7 - Capa e trecho interno do livro *3rd place*, de Richard Prince.

O livro “3rd place” (Figura 7) é também um exemplo de paródia sobre um tipo específico de livro infantil, os ‘livros para pintar’. A obra tem formato vertical, encadernação colada, capa em cartão plastificado, 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, e 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 inversão de papéis entre autor/desenhista e leitor/pintor evoca a abrangência da imaginação sobre a representação, traduzida pelas palavras de Bachelard (Op. Cit., p. 159) quando afirma que, “na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: ‘o mundo é minha imaginação’”.

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. Quando o artista produz desenhos que parecem desenhos de criança, ele evoca a imaginação do leitor, relativizando o aspecto autoral, subjugando-o à poética do livro. Assim, estabelece-se um contato entre as imagens de infância do livro e a memória afetiva do leitor. “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” (Idem, p. 112).

As diferentes qualidades da imagem no livro ágrafo demarcam uma circularidade entre suas dimensões, que, ainda que aparentem ser gradativamente mais abrangentes, se equivalem nesta circularidade como partes de um sistema. Por

exemplo, a dimensão da linha, muitas vezes é uma dimensão subliminar, presente como um tipo de imagem inicial apenas no projeto e, por isso, muitas vezes é ocultada pela imagem impressa. No entanto, as imagens iniciais estão contidas nas imagens impressas que, por sua vez, estão inseridas na sequência narrativa, enquanto esta, do mesmo modo, está integrada ao artefato. 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, pelos dois lados do artefato. Quando esse artefato se abre, a duplicidade se mantém; a capa ganha seu verso, chamado de segunda capa e; 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 objeto livro em analogia à casa e todas as imagens que esta possa conter, tornando-se uma interface para a “a dialética do exterior e do interior”.



Figura 8 - *Raum*, de Heinz Gappmayr.

O interior da casa é representado, como fantasia em absoluta economia de elementos, no livro “Raum”, título que pode ser traduzido como “Quarto” (Figura 8). O título e o nome do autor estão impressos, em corpo pequeno e na cor preta, no canto superior esquerdo da capa branca, produzida em papel cartonado, plastificado que reveste a encadernação do tipo brochura. O miolo consiste em quarenta páginas brancas, vazias, que podem ser lidas como duas paredes e um canto em ângulo reto, como representação de um cômodo. O título da obra dá sentido ao vazio das páginas, podendo sugerir que estas 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 (2008b, p. 146) comenta essa analogia da seguinte forma:

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.

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 da literatura e as imagens dos livros ágrafos estão na própria forma material do livro. Bachelard (2008, p. 55) reafirma essa relação 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”.

4 Conclusão

Em resumo, pode-se dizer que a leitura de um livro ágrafo resulta do estabelecimento de uma relação de intimidade entre o leitor e o objeto, como um percurso visual e tátil por suas dimensões. Nesse processo, os elementos visuais ganham legibilidade a partir da luz e, por outro lado, os contrastes aí viabilizados ganham sentido pela percepção e expansão para o campo das ideias. Atributos estéticos da imagem linear são pontos de atração e condução do olhar pela narrativa visual em interação com outras linguagens e poéticas de imaginação, expressividade, infinitude e diálogo com a palavra.

Neste sentido, apontamos a importância dos processos de produção e fruição estética para entendemos as interações entre o escrever e o desenhar nos dias de hoje como premissas para a produção e leitura de livros de artista contemporâneos. Essas qualidades da forma gráfica, comuns à escrita e ao desenho, fazem com que a linha, constante nessas duas linguagens, possa ser considerada hoje como uma expressão única e indivisível, entendida aqui como essência criativa do livro ágrafo.

Com base nos exemplos apresentados, acreditamos que as formas da linguagem visual manifestadas em nosso objeto se realizam em aproximação às fronteiras entre interação e subversão das formas tradicionais do códice. Esses livros trazem possibilidades narrativas e processos de leitura decorrentes de diversos meios e

formas de expressão. Consequentemente, o ponto de encontro entre a gênese e a leitura do livro ágrafo é o entendimento de ambos como processos de representação sensível baseados na experimentação.

Referências

ALENCAR, J. S. D. de. **Estudo das dimensões do livro ágrafo**. Tese (Doutorado) – PUC-Rio/ Programa de Pós-graduação em Design, 2018.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARRIÓN, U. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

DARRAS, B. **Au commencement était l'image. Du dessin de l'enfant à la communication de l'adulte**. Paris: ESF, 1996.

DONDIS, D. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

McCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo, M. Books, 2005.

_____. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo, M. Books, 2007.

NIKOLAJEVA, M. **Atribuição de estados mentais através da palavra e imagem**. Leitura em Revista, Cátedra Unesco de Leitura, PUC-Rio, nº 3, out. 2011.

SANTELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: Aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras: Fapesp, 2005.

_____; NÖTH, W. **Estratégias semióticas da publicidade**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

DONGUY, J. **From Concrete Poetry and Its Origins to Digital Poetry, or Toward an Expansion of Language**. In: THURMANN-JAJES, A. (Org.) *Poesie – Konkret / Poetry – Concrete: (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen. Volume 7. German/English)*. Cologne: Salon Verlag, 2012.