

# Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto.

Biagio D'Angelo\*

## RESUMO:

Este artigo propõe uma reflexão teórica, crítica, estética e criativa sobre a atualidade do livro-objeto, gênero definido erroneamente, pelas taxonomias culturais, “infanto-juvenil”. A partir dos fundamentos da teoria e da crítica literárias, buscar-se-á problematizar o conceito de livro-objeto, com ênfase na questão do hibridismo e do cruzamento de linguagens verbo-voco-visuais.

**Palavras-chave:** Livro-objeto. Relação entre literatura e artes visuais. Materialidade do livro. Hibridismo. Cruzamento de linguagens.

Nessa era digital, o objeto pode parecer um meio básico e limitado.

Entretanto, as coisas são de fato mais livres sem limites?

Suzy Lee, *Trilogia da margem*, 2012

Conservare l'infanzia dentro di sé per tutta la vita vuol dire conservare la curiosità di conoscere, il piacere di capire, la voglia di comunicare.

Bruno Munari

Em 2010, Jonathan Safran Foer, autor de romances aclamados pela crítica internacional como *Tudo se Ilumina* (2002), *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto* (2005), e *Comer Animais* (2009), publica um livro extraordinário: *Tree of Codes*. Não se trata de um romance nem de um ensaio. Alguns críticos definiram o volume como uma obra de arte, uma escultura. A originalidade do texto é uma verdadeira experiência, e não apenas uma experimentação editorial. Safran Foer transformou o livro que mais marcou a sua experiência de leitor, *The Street of Crocodiles*, do escritor e artista polonês Bruno Schulz, e resolveu cortá-lo completamente, linha por linha, faixa por faixa, recriando assim uma nova história feita de palavras e de buracos, como o próprio autor declara numa apresentação disponível no youtube<sup>1</sup>.

*Tree of Codes* é um livro híbrido, uma interseção entre arte e literatura, um “livro-objeto”. Safran Foer responde da seguinte maneira à pergunta de Heather Wagner sobre o surgimento dessa ideia não facilmente aceita e realizável, manifestando uma grande predileção pela fisicidade do livro, contra a impersonalidade do *e-book*, e pela obra de arte enquanto veículo de beleza:

*A couple of things: One is the book The Street of Crocodiles by Bruno Schulz. It's a book I've always loved. Some things you love passively, some you love actively. In this case, I felt the compulsion to do something with it. Then I started thinking about what books look like, what they will look like, how the form of the book is changing very quickly. If we don't give it a lot of thought, it won't be for the better. There is an alternative to e-books. And I just love the physicality of books. I love breaking the spine, smelling the pages, taking it into the bath... (WAGNER, 2010, s/p)<sup>2</sup>.*

A operação realizada por Safran Foer põe em evidência a atualidade do livro-objeto e da prática da leitura como momento privilegiado em que se cruzam não apenas linguagens, códigos, materiais e intuições estéticas, mas também processos de conhecimento que envolvem a responsabilidade do sujeito-leitor. Trata-se de um livro cuja tradução resultará impossível, por exemplo. E então, por que lê-lo numa língua diversa daquela em que foi concebido? Faz sentido propor não a leitura, mas a “visão”, o “manuseio”, o contato com esse livro? É possível empreender uma operação de re-criação? Qual é o objetivo de fazer do livro uma obra de design? É esse o futuro do papel? Numa era digital ainda faz sentido apostar no papel? Talvez nostalgicamente, Franco Matticchio (2012) com o recente *Libretto Postale* (“Livrinho de postais”, mas também “Cheques de postais”), publicou um livrinho de postais para serem enviados. As ilustrações são, cada uma delas, um relato sugestivo e emocionante. Além disso, o formato do livro lembra o sistema clássico do livro de cheques. Dessa maneira, quem envia um postal poderá guardar a matriz e lembrar o destinatário da lembrança. Um livro-memória. Mas afinal, o que faz do livro um livro? “Quatro cantos, capa espessa e linha para encadernação... um livro tem muito de um “objeto” para ser pensado como uma tela que projeta uma história” (LEE, 2012, p. 102).

## O impuro puro

As relações entre literatura e imagem, literatura e gêneros menores, literatura e meios de comunicação de massa eram consideradas há algum tempo como atividades “impuras” do sistema literário. Tentei demonstrar em um artigo (D’ANGELO, 2006)<sup>3</sup> que as fronteiras entre gêneros literários e discursos estéticos são “limites imaginários”, construídos erroneamente para fazer do sistema literário um esquema estéril e binário, que se apóia na separação e endurece as fronteiras.

Interessa-me enfrentar novamente essa temática, esse problema, embora os estudos sobre a relação entre as artes tenham aumentado consideravelmente. O meu objetivo é discutir o cruzamento de linguagens e a responsabilidade que fundamenta o livro enquanto objeto e sua leitura.

Deixando de lado os estudos mais recentes, como os de Claus Clüver, especialista nos estudos sobre intermedialidade, lembramos que essa discussão já se notava presente em Diderot, com os *Ensaio sobre a Pintura*; depois em Baudelaire, em quase toda a produção crítica e poética; ainda em estudos de Paul Valéry, que enfatizou a correspondência e a confluência entre as artes. O que emerge deles é que o texto, no sentido de “fato literário”, representa um produto artístico, estético e cultural, como sublinhado por Gérard Genette (1994) e por Roland Barthes, que denomina o “literário” como um produto “novo” (1990), porque concorrem nele campos simbólicos outros, sem especificidade “literária”. A teoria literária, a literatura comparada e a teoria da imagem encarregaram-se de questionar as linguagens, os limites, as fronteiras, as margens, os processos éticos e educacionais da leitura, a favor de uma revitalização do signo textual.

As interseções, os entrecruzamentos, as interrelações, 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 a de considerar como “nova” (apesar de não sê-lo) e que precisará de uma “educação” específica e, ao mesmo tempo, apta à divulgação. Trata-se de uma consciência renovada da riqueza do fenômeno literário, numa época em que as humanidades são desprezadas e deixadas num canto, inativas.

## **Textualidade, flexibilidade, trans-linguagem**

A literatura comparada, enquanto processo metodológico, observa o fato literário numa perspectiva de “flexibilidade”. Não podem existir (somente) normas rígidas, leis fixas e imóveis. Pelo contrário, a literatura deveria ser lida, interpretada e considerada como um constante ultrapassar limites e fronteiras, uma transgressão infinita, uma “ultrapassagem” porque o texto literário apresenta-se como lugar de trânsito. Nessa transitoriedade, que faz a “diferença” da metodologia comparativista, não se trata de relegar o texto artístico a uma simples “explicação”, mas de procurar, parafraseando o título de Goethe, as “afinidades eletivas” para que “elas” funcionem como elementos e pontos de conexão ou de desdobramentos. Essas afinidades “sugerem”, “indicam”, não explicam, fechando assim o círculo da produção e da recepção da mensagem. As afinidades realizam, ao contrário, um “acréscimo produtivo” (Michel Riffaterre), que dilata a interpretação do texto e as imagens que nesse se produzem. A imagem, pois, é reveladora, nesse trabalho de pluralização, de um ponto obscuro e inexplicável por completo, que remete àquela Alteridade que na teoria literária e antropológica (Lévi-Strauss, Barthes, Blanchot, de modo particular) foi identificada com a errância, a migração, o deslocamento, mas que também é, conforme Paul Ricoeur, aquele Tu último, misterioso, definitivo e indefinível ao mesmo tempo, ao qual o Eu se dirige.

Portanto, a imagem que emerge do texto, de que é composta a “textualidade”, não é redutível a uma impressão visual. Ela é – como propõe Paul Valéry em um dos textos mais lúcidos sobre a relação entre literatura e imagem, *O método de Leonardo da Vinci* – um lugar de “dilatação”, feito de “condensações”, “expansões”, “retornos” (verbo-voco-visuais, diria Haroldo de Campos) que não se cansa de re-doar novas significações e ressimbolizações à textualidade. O texto resulta assim, sempre, em um trans-texto, um lugar de trânsito, um lugar de cruzamento de linguagens. Nessa trans-textualidade e nessa trans-linguagem cada campo epistemológico não perde sua própria singularidade. Roland Barthes chama esse efeito de “neutralidade”. Talvez essa denominação anule a significação da presença do diferentes campos. Trata-se, melhor, da concomitância de uma diversidade epistemológica que não apenas “sobrevive” (conforme o pensamento de Barthes), mas “vive” de nova vida, antes impensável. Esse binômio – trans-textualidade e trans-linguagem –, feito de “vida nova”, de nova vitalidade, é também um espaço “novo” em que as Artes dialogam entre elas e com o sujeito produtor e leitor. Mais uma vez, estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber reconhecer.

## **Atualidade do livro-objeto**

Trazemos, agora, para a discussão Bakhtin, segundo o qual

O romance é o único gênero em evolução; por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente, a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio de sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque

esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura (BAKHTIN, 1993, p. 400-401).

Nesse fragmento, Bakhtin explica com propriedade que o romance, ou “qualquer outra forma narrativa”, tende sempre a se estereotipar; nesse momento intervêm, então, modalidades como a paródia, o pastiche, o corpus grotesco de imagens, que dialog(iz)am com o romance e o problematizam. Na reflexão de Bakhtin é o objeto linguístico-textual a requerer modificações. É possível substituir o conceito bakhtiniano de “romance” com umas considerações sobre o texto narrativo ou com o próprio objeto “livro”.

O livro-objeto é, amiúde, entendido como um produto estético que se realiza por meio de manipulação. Essa visão tende a enfatizar o livro-objeto como material manual destinado às crianças. Para Sophie van der Linden, os livros-objeto são objetos híbridos, situados entre o livro e o brinquedo (2007). Uri Shulevitz, enfatizando a figura do leitor como ponte entre imagens e palavras, afirma que o livro-objeto é na verdade um álbum que precisa de um equilíbrio entre texto e imagem (1997). Ana Paula Paiva complementa e completa as afirmações anteriores. Para a pesquisadora, o livro-objeto é a interseção de livro-jogo, *picture book*, *pop-up book* e *flip book*. O livro-objeto inclui “todo objeto de transfiguração da leitura que materialize o sensorio, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo” (PAIVA, 2001, p. 91). É também interessante lembrar que os concretistas e os poetas neo-concretos sempre reconheceram que “a origem da participação do espectador na obra não poderia ter sido algo mais natural e simples”, como disse o poeta Ferreira Gullar: “nasceu do livro, que é, por definição, um objeto manuseável” (GULLAR, 2007, p. 50).

A verdadeira inovação do livro-objeto está na quebra de paradigmas das normativas do livro e da narração: novas possibilidades de articulação do material, novas informações, rejuvenescimento das capacidades linguísticas.

O livro-objeto é hoje a hipótese de estratégia discursiva e artística que, para evitar o perigo de estabilização, antes afirmada por Bakhtin, configurar-se-ia como um aspecto finalmente “totalizador” da própria literatura, e não como um aspecto redutor, que enfatizaria, mais uma vez, certa marginalidade canônica.

Na produção denominada mercadologicamente como “infantil” existe uma necessidade de ler novos espaços de expressão estética e de releituras do mundo. Leituras e releituras: ou seja, processos de aprendizagem e interpretações, que compõem o universo de adaptação dos anseios antropológicos e míticos na literatura por meio de linguagens visuais, textuais e objetuais. É suficiente pensar em toda a *paraphernalia* constituída por lendas, histórias maravilhosas, monstruosidades, encantamentos, subversões antropomórficas, invenções, metamorfoses etc., que pode ser utilizada para desconstruir os clichês do imaginário tradicional. Essa revisão emerge como necessidade frente à violenta cultura contemporânea das imagens, culpadas de anular, com frequência, a capacidade imaginativa dos leitores.

Livro-objeto e literatura infantil são indissolivelmente ligados. Isso não significa que o livro-objeto seja uma prerrogativa do gênero infantil. Seria suficiente pensarmos na rica e plural produção linguística e cultural dos irmãos Campos para observar o alargamento do campo epistemológico. É certo que o uso do livro enquanto objeto para crianças já não é redutível a uma ferramenta inocente. Pelo contrário, essa estratégia se abastece de “uma forte ambiguidade provocada pelas características próprias de uma literatura que relaciona estreitamente sua configuração literária com o conceito social

da educação da infância própria de cada época” (COLOMER, 1998, p. 13). Melhor, livro-objeto e literatura infantil se dirigem a uma “totalização imprevista”, que reivindica as características do literário (no sentido proposto por Roland Barthes, antes mencionado). Com efeito, o livro-objeto faz parte daquele discurso “paraliterário” que, conforme a expressão utilizada por Adrian Marino, “constitui a variante última e completa da totalidade da literatura” (MARINO, 1994, p. 161).

Se levarmos em conta a importância da “situacionalidade” nos processos interpretativos, poderemos observar que no diálogo entre texto literário e leitor (de qualquer lugar onde se “enuncie”) é evidente que quem se forma não é exclusivamente a criança. Também o adulto recebe, como destinatário, o mesmo renovado interesse no mundo e seus possíveis recursos ficcionais. A este novo tipo de literatura corresponde não só um “crescido” leitor implícito, senão também a consciência de um tempo que requer uma asseveração e um juízo dignos da progressiva alfabetização midiática do mundo. Como sugere Wittgenstein: “Novos tipos de linguagem, novos jogos de linguagem nascem, poderíamos dizer, enquanto outros envelhecem e caem no esquecimento” (1999, p. 35).

### **Da novidade à tarefa**

O desprestígio da literatura na atualidade se relaciona, de maneira mais geral, ao problema do estudo, da difusão e da educação como pilares indispensáveis da prática de leitura. O que se constata é uma formação deficitária, em primeira instância, de professores, e “não” de alunos. Tal deficiência refere-se à escassa atuação dos docentes de hoje como leitores, assim como ao domínio de conteúdos, de concepções metodológicas e de habilidades didáticas que, sobretudo no continente latino-americano, denunciam a preparação insuficiente do ponto de vista profissional, em todos os níveis. Portanto, ao nosso juízo, a reflexão sobre livro-objeto e literatura infantil realiza hoje um papel decisivo, fundamental, porque, no momento de formação de leitores-crianças, desvia o ponto de convergência para a formação de leitores adultos que, por sua vez, “formem” e fundamentem a importância da plurissematicidade da leitura na prática ético-cultural da atualidade.

Como recorda Ana Maria Machado, escrever e ler são atividades que chamam à responsabilidade, “principalmente quando se trata de leitores-crianças, que não têm informações suficientes ou recursos críticos para discernir e analisar a ideologia oculta no que estão lendo, e para fazer, mentalmente, as correções necessárias” (MACHADO, 1999, p. 32).

### **A performance de *Sua alteza a Divinha* como livro-objeto**

No espaço ficcional recriado por Ângela-Lago com *Sua alteza a Divinha*, a colaboração de outro “espaço” discursivo se torna fundamental para a compreensão da complexidade textual: a ilustração.

A protagonista desse breve conto é uma princesa, cujo nome, Divinha, joga com suas camadas fônicas e culturais: diminutivo de Diva, “divina” e honrada como uma deusa. Divinha não vem apenas de Minas Gerais, mas é uma personagem de antiga linhagem. A princesa que adivinha remonta, de fato, a uma das tramas poéticas do poeta persa medieval Nezâmi. Em sua obra de 1198, *Haft Paikar*, (*As Sete Belezas*), na qual são relatadas as histórias das sete mulheres do rei Bahramgur, aparece a figura feminina da princesa sabe-tudo, que somente desposará aquele que conseguir derrotá-la em uma pérfida brincadeira feita de adivinhações. Essa “princesa de gelo” será o exemplo arquetípico da mulher fatal, na qual *eros* e *thanatos* se reúnem numa perspectiva que poderia chegar, ao usarmos a teoria do mal de Georges Bataille, até o sadomasoquismo. A figura mítica da *femme fatale* de Nezâmi

(um pouco Semiramis, um pouco Cleópatra) será recuperada por Schiller, pelos fabulistas românticos alemães, pelo rival de Goldoni, Carlo Gozzi, e, na ópera lírica, por Giacomo Puccini, com *Turandot*.

Porém, o interesse para a fábula de Turandot se mescla com motivos da sabedoria popular e exalta o predomínio da experiência e da inteligência (e também das ironias do destino) mais que das maldades premeditadas. Desta forma, a realidade nua e crua não é mais considerada como um obstáculo, como um elemento alienante, do qual se possa escapar, mas como uma possibilidade de “maravilhas” as quais, lidas como conjunto de símbolos do imaginário, permitem passar do mundo da leitura (leitura de signos, leitura de textos) à leitura do mundo (interpretação e aceitação de signos e textos da realidade).

Turandot é um nome relativamente simples. “Turan-Dokht” quer dizer, etimologicamente, filha, donzela, (*dokht* é o antecedente de *daughter*, em inglês, ou *doch*, em russo), virgem do Turan, uma terra da Ásia central, identificável com o Turkestan. Trata-se de uma “megera domada” dos mitos ancestrais, cuja estória exalta, mais uma vez, a relação mítico-ritualística entre magia e experiência, na sua vertente de prova, e ao mesmo tempo, entre a capacidade pessoal e a inevitabilidade e incompreensibilidade do destino. O mito ancestral, recuperado por Ângela-Lago com ironia e graça, é utilizado como o veículo de uma narração que funciona como leitura da vitória da consciência subjetiva diante da enigmaticidade da realidade. Resolvida a adivinhação, como numa prova do fogo, os enigmas do universo parecem se desvanecer, para dar entrada em uma nova concepção de si e do outro, que abrange até o sentimento amoroso. O ritual e o mito aqui se consolidam para uma liturgia escatológica do amor e da perfeição.

Turandot é um mito cosmopolita. Da Pérsia e da cultura do Oriente Médio, a princesa “rodeada de gelo”, como se canta na obra homônima musicada por Puccini, chega até os teatros de Veneza, outra cidade que tem grande tradição e elos imbricados com a tradição oriental, por causa da estrada da seda e de viajantes curiosos como Marco Polo. A nova *Turandot* (1762), de Carlo Gozzi, representa como que uma nova camada na construção de uma personagem moderna, que reaparece após um longo esquecimento. A *Turandot veneziana* é uma fábula que sublinha a condição feminina, o lúdico do cortejar, a coragem e as máscaras do indivíduo diante aos novos desafios. No livro de Ângela-Lago, o texto se moderniza por meio do lúdico das imagens, que completam e dinamizam a reescrita da história mítica da princesa caprichosa e volúvel. Peter O’Sagae descreve cuidadosamente os recursos de *Sua Alteza a Divinha* e põe justamente em evidência os paralelos existentes entre o movimento do livro, enquanto objeto e textualidade, e a reproposta da ritualidade do mito como forma de indagação do mundo:

O livro de Angela Lago atualiza jogo e ritual de aceitação, não apenas na linguagem especial das adivinhas, expressa nas falas da Divinha e de Louva-Deus. A brincadeira amplia-se para as imagens que completam frases, substituindo palavras, também ao representar personagens, objetos e ações da narrativa. E mais: se a escrita é um desenho, a autora não se faz de rogada ao jogar com a diagramação das letras sobre a página: são as vogais de rei, soldado, capitão e ladrão que puxam a corda que sustenta os pretendentes na forca, a palavra montanha que se inclina para o alto obrigando o olhar do leitor a subir montanha e palavra, sete ovos enfileirados e outros recursos que colocam o livro todo em movimento (O’SAGAE, 2012).

Forma e conteúdo se encontram na felicidade de um livro que não é meramente um livro, mas um artefato, objeto de papel invocando o teatro: é a presença da moldura que não fecha o foco apenas sobre o palco, mas abre espaço para o público entrar em cena, participando da torcida e da expectativa.

É também o gestual do flagrante, a entonação da voz, humor e ritmo, sutilezas descortinadas a cada página virada (O’SAGAE, 2012)

O tempo mítico da história da Divinha é um tempo sem mutações; não se apresenta ao leitor nenhuma outra informação a não ser a fabulação mítico-narrativa *in media res*. É o tempo das aventuras que os relatos míticos insistem como símbolo e alegoria da travessia existencial. Ao lado de Divinha, o verdadeiro herói possui um nome emblemático: Louva-a-deus. Ele deixa uma vaquinha, sua única propriedade a uma velha, vizinha dele, que lhe oferece um pão para satisfazer a fome durante a longa viagem para o lugar onde Divinha enforca os pretendentes que não respondem acertadamente aos enigmas dela. O pão está envenenado e, ao se desfazer dele, por casualidade, Louva-a-deus se dá conta de que cachorros e urubus morrem ao se alimentar dele. O herói continua, portanto, o caminho pela floresta em um percurso solitário, necessário ao cumprimento mítico da tarefa da qual se sente investido. É justamente nesse percurso que os acontecimentos estranhos serão reveladores para conquistar o casamento com a Divinha, mas, sobretudo, para resolver as adivinhações pérfidas da “mulher de gelo”. Nesse sentido, é importante destacar que a solução mítica da aventura de Louva-a-deus deve-se à observação e à vivência da realidade. Os imprevistos e, inicialmente, inexplicáveis acontecimentos, dos quais o leitor participa sem entender o rumo exato, se resolvem em uma resposta “linguística” (e, de certa forma, literária) que, inesperadamente, salva o herói. Pode-se conjecturar que a observação aguda e atenta da realidade é a fonte primordial para a transformação da banalidade aparente do quotidiano ou do aventureiro em proposta estética, literária, artística.

Porém, se a floresta pode lembrar um espaço paradigmático da narrativa mítica e fabulística (como a floresta de Sherwood ou os lugares ficcionais de Parsifal e da épica arturiana), na proposta de Ângela-Lago, ela adquire um registro atemporal. A floresta que leva ao castelo de Divinha é um pouco medieval, um pouco sertão. O que importa é que a floresta resgate, abstratamente, o imaginário mítico-folclórico da travessia, do ritual de passagem, da simbologia primitiva do caminho existencial.

Em *Homo ludens*, Johan Huizinga (2007, p. 125) escreve que o enigma foi, desde os primórdios do relato mítico, um “elemento importante das relações sociais”. Se, por um lado, ele é “sagrado”, por outro ele acrescenta uma faceta perigosa na qual está em jogo a cabeça do herói, isto é, o significado existencial do sujeito. Com efeito, o saber misterioso da adivinha estabelece um poder que André Jolles define como “demoníaco”: “ele é, ao mesmo tempo, um monstro que nos apavora, que nos oprime e nos sufoca” (1976, p. 113).

O texto de Ângela-Lago se acompanha – assim como em outros textos, como *Sete histórias para sacudir o esqueleto* ou *De morte* – de uma ilustração lúdica que organiza o livro em um “objeto performático” completo. O recurso à imagem – semelhante à estratégia de teatralização da narração oral e da cultura popular – funciona como meio de transformação textual. As letras e as palavras são “coisificadas”, mas na proposta de desarticulação adquirem uma força narrativa maior. O ato de contar se visualiza e amplia o sentimento de conhecimento que o leitor vivencia acompanhando Louva-a-deus na floresta de signos da realidade.

A “espetacularização” do livro de Ângela-Lago é reforçada pelo fato de que os leitores e ouvintes estão presentes nas bordas textuais de cada página. Assim, o livro-objeto vive uma própria metamorfose: o elemento cômico rompe com a seriedade da proposta alegórica da travessia e transforma a narração em uma subversão “carnavalesca”: a princesa perde sua rigidez e o Louva-a-deus vira, finalmente, herói.

Nesse sentido, o texto de Ângela-Lago não pode ser limitado a uma escrita para criança. O modelo paródico da Divinha, Turandot fatal e diva mitológica, e do Louva-a-deus, herói *malgré soi*, renova o panorama “verbo-voco-visual” – poderíamos dizer com os poetas concretos – da literatura

(e não apenas daquela rotulada injustamente de “infantil”), e funciona como “resistência” ao ato do narrar como código comunicativo em incessante reformulação.

## Outros exemplos de livro-objeto

É obviamente impossível dedicar, no breve espaço temporal que nos é concedido, uma análise aprofundada de práticas de livro-objeto. Irei considerar apenas alguns outros exemplos que me parecem os mais paradigmáticos nesse âmbito.

Leo Lionni, ilustrador italo-americano, colaborou com importantes figuras culturais e artísticas dos anos 50, como Saul Steinberg, Andy Warhol, Alexander Calder, Willem de Kooning e Fernand Léger. Com *Piccolo blu e piccolo giallo* (1999) conseguiu inovar a forma da narração unindo letras e formas do abstratismo pictórico. Um procedimento que fascinou também o escritor francês, mais recentemente, Lionel Le Néouanic, com *Petite Tache* (2005) que, incursionando em temas como a diferença e a inclusão social, compõe um livro homenageando o pintor catalão Joan Miró.

Um livro-objeto que insiste na capacidade e na possibilidade de manuseio, de manipulação como forma “vital” é *O livro negro das cores*, de Menena Cottin e Rosana Faría (2011), uma experiência de leitura feita pelo toque: o leitor é, de fato, um deficiente visual. O livro é uma homenagem poética à infância na escuridão, mas também a Louis Braille, inventor do sistema de leitura para não videntes.

Chapeuzinho vermelho tem sido interesse temático e produção estética de vários livros-objeto. Difícil poder afirmar que esses livros se dirigem para um público infantil. O formato, a disposição da história, a representação das imagens poderiam iludir o leitor menos experiente. A sábia produção gráfica, o material utilizado para exaltar o aspecto físico do livro, o design e o jogo paródico precisam de um leitor consciente de ser convidado a refletir sobre o ato da leitura, o que é ler textos e imagens, o que é ler a tradição da cultura popular. Seria suficiente lembrar artistas de grande calibre como a suíça Warja Honegger-Lavater com seu *Le Petit Chaperon Rouge* (1965) que faz parte de uma série de *imagéries* inspiradas aos contos de fada de Charles Perrault. Warja Lavater transforma a história de Chapeuzinho Vermelho em um livro-faixa de quase 5 metros de largura, todo coberto de pontinhos. Cada personagem do conto de fada é “narrado” por meio de sinais indicativos, ícones alusivos ou códigos que devem ser devidamente lidos e interpretados. Procedimentos análogos são aqueles propostos por dois artistas húngaros, Tíbor Kárpáti e András Baranyai que reescrevem Chapeuzinho (“Piroska és a farkas”, em húngaro) sem palavras, mas apenas com o auxílio de imagens inspiradas ao jogo de “Pac-man” e das construções Lego.

Podemos considerar livros-objeto duas produções do pluripremiado Chris Van Allsburg, criador do personagem de *Jumanji*, *The Mysteries of Harris Burdick* (1998) e *Bad Day at Riverbend* (1995). No primeiro, o texto é reduzido a poucas palavras que convidam o leitor a criar uma história, a partir de títulos às vezes desviantes; no segundo, trata-se de uma releitura paródica de contos de fadoeste, em que o leitor se depara com uma coloração feita por uma criança: sem respeito das margens, invadindo o próprio texto, a cor faz parte do jogo proposto por Van Allsburgh, até o final surpreendente. Ainda, *The Incredible Book Eating Boy*, de Oliver Jeffers (2006) que inverte o papel da criança que não lê. O “Eating Boy” de Jeffers, pelo contrário, lê, aliás, come muitos livros, mas sem aprender nada a não ser uma lista de noções que cedo serão esquecidas. Nessa indigestão de informações, o leitor descobrirá que também o livro que está lendo está sendo comido...

Provavelmente a maior artista de livros-objeto é Kveta Pacovská. Os seus livros se caracterizam pelo brilho e pela tridimensionalidade. São livros que não possuem um leitor específico. A criança e o designer podem apreciar a sofisticação do produto. A implicação lúdica, a paródia dos contos de



fada, o recurso da manipulação nunca diminuem a possibilidade de leitura diversa e ampla. *Alphabet* (1996) é uma representação extraordinária do alfabeto, apresentado numa continuidade original, ditada pelo gosto das cores e do experimentalismo. Trata-se de uma verdadeira obra multimedial que pretende ser a “primeira galeria de arte que uma criança visita”, como Pacovská diz a propósito dos livros ilustrados. Parecido com *Alphabet, Jamais deux sans trois* (1996) é uma narrativa visual em que, desta vez, os protagonistas são os números. Não se trata de uma mera enumeração. O figurativo e o textual se misturam alcançando uma forma comunicativa lúdica e encantada ao mesmo tempo, como se os números, assim como as letras, fossem princípios surpreendentes e não óbvios, nem obtusos (poderíamos dizer parafraseando Roland Barthes). *Midnight Play* (1994) é a realização visual e textual de uma apresentação teatral. Protagonista enquanto leitora e espectadora privilegiada é a lua, ilustrada até mesmo nos marcadores das páginas. Desse modo, o outro leitor – o leitor do livro e o espectador da peça pelo livro – poderá carregar a lua em qualquer outra página que ele estiver lendo. Complexa mas fascinante a história. Em breve, a lua ilumina o espaço onde vive e trabalha um palhaço. O palhaço convida a lua a descer do céu para conhecer seu lugar de trabalho, um teatro. Uma página de papel vegetal avisa os leitores que o espetáculo está por começar. Se a lua não está no céu é porque está assistindo a uma peça teatral. Pacovská consegue, desse modo, fazer de um livro-objeto uma hipótese de explicação mitológica, misturando a ingenuidade e a metáfora, a poesia e a visão do mundo das crianças e dos poetas adultos. O recorte mais utilizado nesse volume é o jogo de imagens com recortes. Cada recorte representa o nome de um ator e das personagens da peça. Ou a divisão corporal dos personagens, como bonecos com cabeça, tronco e pernas. Um procedimento parecido se encontra também no belíssimo *O Livro de Ana* (2009), de Bartolomeu Campos de Queirós, outro volume sobre os questionamentos míticos e metafísicos.

N’A *Trilogia da Margem* (2012), Suzy Lee convida a repensar algo inusitado: a relação da borda do papel como substancial à forma do objeto-livro. A borda não é uma segunda natureza ou um artefato sem valor ou significação na realização do objeto-livro. Pelo contrário, usando os limites físicos do livro, o artista autêntico transforma o livro numa expressão artística significativa em si mesmo: “a forma começa a gerar significados e a história se aviva” (LEE, 2012, p. 103).

Um lugar específico e particularmente especial é ocupado pelo extenso trabalho estético e inventivo de Bruno Munari (1907-1998). Após ter inventado as “máquinas inúteis”, objetos que se compõem e recompõem continuamente numa harmonia entre espaço e cores, inventa, como brincadeira, escrituras e gramáticas de povos desconhecidos e produz os “livros ilegíveis”, cujo relato é exclusivamente visual. Inventa esculturas denominadas “para viagem”, porque podem ser transportadas, numa mala, de um lugar a outro, diferentemente das esculturas monumentais tradicionais. E também inventa os “garfos animados”, utilizando a parte não linear do garfo. Os livros destinados à fruição infantil são uma extraordinária reflexão sobre a infância, destituída de qualquer caráter de inferioridade. *O Gato Meo* (1948), feito em borracha esponjosa, livro e brinquedo; livros sem textos, com buracos, com páginas transparentes, tácteis, decomponíveis; a re-escritura visual de contos de fada, em primeiro lugar *Cappuccetto Rosso, Verde Giallo Blu e Bianco* (1981) – são algumas das experiências interdisciplinares de Munari, entre pintura, escultura, arquitetura, literatura. Entre as Chapeuzinhos re-narradas, a Chapeuzinho Branco é, talvez, a mais curiosa e original. As páginas são absolutamente brancas e não se enxerga nada. Mas o mito da Chapeuzinho, devido ao título, emerge com força. O leitor sabe que há uma menina toda vestida de branco, uma avó, uma mãe, um lobo, todos na neve, branca, muito branca. “Nunca viu-se tanta neve assim”, diz o texto. Escrito e publicado com o fotógrafo Enzo Arnone, *Ciccí Coccó* (1982) é um dos primeiros e raros livros para crianças em que se usa a linguagem fotográfica.

Os *Pré-Livros* (1980), apesar de terem sido pensados explicitamente como objeto de leitura para crianças, constituem um volume de culto para os adultos. Trata-se de uma série de 12 livrinhos (10 x 10 cm) dedicados às crianças que ainda não sabem ler e escrever. Os “Pré-Livros” são pensados e ilustrados para se adaptar a mãos pequenas, e estimulam a fantasia e o imaginário pelo conjunto original de materiais, cores e encadernações. É uma experiência surpreendente, até pela presença de materiais térmicos que oferecem, assim, uma variedade de estímulos, sensações, emoções que provêm da aproximação de percepções e imagens. Trata-se de livros no estágio primigênio, *Ur-livros*, “Livros” quase segundo um discurso essencialista. É como se Munari confirmasse que todos os livros deveriam ser feitos desse conjunto de surpresas. Como diz o próprio Munari na quarta de capa dos *Pré-Livros*, “a cultura deriva, efetivamente, das surpresas, ou seja, de coisas antes desconhecidas”.

## **Reflexões conclusivas**

Gostaria de retomar algumas afirmações como conclusão das minhas reflexões. Se o ato de narrar é um código comunicativo em incessante reformulação, é porque estamos frente a uma reconfiguração que é preciso saber “reconhecer”. Não se pode dar por óbvio essa busca de nova decifração do espaço linguístico-literário. A primeira, radical e absoluta consequência do entrecruzamento da literatura com outros campos do saber é que ela não precisa mais de formas adjetivais. Não há literatura infantil, policial, nacional etc., porque os gêneros e as definições, nesse caso, perdem a rigidez a favor de sua mais autêntica fluidez. Insistir, por exemplo, na literatura infantil ou na literatura policial, ou ainda na literatura nacional, seria invalidar o processo de leitura da atualidade que vê na literatura um espaço de relações estéticas e filosóficas que, retomando um conceito caro a Pascale Casanova (*A República mundial das Letras*), viabilizam a mediação. São relações de “dom e troca”, porque realizados graças ao efeito da intersemiose. Nessa reciprocidade, sempre profícua, na qual não há predominância de um campo sobre o outro, o “diferente” faz a diferença (o diferencial) da literatura. O caso do livro-objeto, que foi objeto dessa reflexão, produto privilegiado do advento da era informática, pode ser explorado como suporte à imaginação. O leitor amplia suas experiências sensoriais e alarga as perspectivas do imaginário. O livro-objeto torna a leitura uma experiência de envolvimento total. Em consequência, a leitura se transforma num processo de releitura, pois o olhar, o tangível, a escuta se tornam parte ativa da proposta que não será “lúdica” no sentido limitadamente infantil, mas será “narrativa”, “semiótica”, “cultural”.

Precisa-se portanto de uma educação renovada, a partir do nível de ensino escolar básico, até o ensino universitário, e a primeira educação é tarefa dos professores, dos pesquisadores, enfim, dos leitores. A literatura comparada pode ser considerada como um discurso privilegiado de inclusão, mediação, viabilização, educação. Sendo ela, assim como procurei evidenciar, um lugar de revitalizações, a literatura comparada “se concede” (permitam-me esse termo) a quem não aceita as determinações estancadas que fazem da literatura um discurso estético elitista. Na época romântica, se reprochava ao escritor seu isolamento numa torre de marfim. Hoje a literatura situa-se, infelizmente, na mesma ubiquação. É hora de fazer do comparativismo o método de leitura de uma literatura sem adjetivos, adequada ao devir e às transformações da atualidade. A tarefa está nas mãos da “comunidade” de leitores e pesquisadores, não imaginária (como sugeria há alguns anos Benedict Anderson), mas historicamente “transfigurada”, renovada, finalmente mais “educada”.

## Between Materiality and Imagery. Actuality of Object-Book

### **ABSTRACT:**

This article proposes a theoretical, critical, creative and aesthetic reflection upon the relevance of the object-book today. It is mistakenly defined as an exclusive genre for children literature. Leaning on theory and literary criticism, I would like to problematize the concept of object-book, with emphasis on the question of hybridism and of the crossing of the vocal-verbal-visual languages.

**Keywords:** Object-Book. Literature and Visual Arts. Book Materiality. Hybridism. Language Crossing.

### **Notas Explicativas**

- \* Professor de Teoria da Literatura e Escrita Criativa do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS.
- <sup>1</sup> Cf. Vídeo em: <http://www.youtube.com/watch?v=dsW3Y7EmTlo>. Acesso em: 24 jun. 2013.
- <sup>2</sup> Texto disponível em: <http://www.vanityfair.com/online/daily/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art>. Acesso em: 24 jun. 2013.
- <sup>3</sup> Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>. Acesso em: 24 jun. 2013.

### **Referências**

- ÂNGELA-LAGO. *Sua Alteza a Divinha*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1990, p. 36
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética da novela*. (A teoria do romance). Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: UNESP-Hucitec, 1993. 439 p.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284 p.
- COLOMER, Teresa. *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. 367 p.
- COTTIN, Menena; FARÍA, Rosana. *O livro negro das cores*. Trad. Rafaella Lemos. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 28 p.
- GENETTE, Gérard. *L'oeuvre de l'art*. Paris: Seuil, 1994. 299 p.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 164 p.
- HUIZINGA, Johann. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007. 243 p.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. 222 p.
- LE NÉOUANIC, Lionel. *Petite Tache*. Paris: Éditions du Panama, 2005. 46 p.
- LEE, Suzy. *A trilogia da margem. O livro-imagem segundo Suzy Lee*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 192 p.
- LIONNI, Leo. *Piccolo blu e piccolo giallo*. Milano: Babalibri, 1999. 48 p.
- MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999, 159 p.
- MARINO, Adrian. *Teoria della letteratura*. Trad. Marco Cugno. Bologna: Il Mulino, 1994. 504 p.

O'SAGAE, Peter. Um Enigma na teia de histórias. Disponível em: <http://dobrasdaleitura.blogspot.com.br/2012/07/iv.html>). Acesso em: 15 mar. 2013.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2010. 144 p.

SHULEVITZ, Uri. *Writing with Pictures: how to write and illustrate children's books*. New York: Watson-Guptill Publishers, 1997. 272 p.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*. Paris: L'Atelier du Poisson Soluble, 2007. 166 p.

WAGNER, Heather. Jonathan Safran Foer Talks *Tree of Codes* and Conceptual Art. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/online/daily/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art>. Acesso em: 24 jun. 2013.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo. Ed. Nova Cultural, 1999. 206 p. (Coleção "Os pensadores").

Recebido em: 15 de maio de 2013

Aprovado em: 30 de junho de 2013