

A LEITURA DA IMAGEM LINEAR NO LIVRO À GRAFO

ALENCAR, José Salmo Dansa de ¹

Escola de Belas Artes - UFRJ

RESUMO: Este artigo discorre sobre os principais aspectos da estética do desenho na qualidade específica de 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 suas relações formais e narrativas com os livros infantis e HQs abordando, ainda, a grafia como elemento poético 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 the 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 its formal and narrative relations with the children's books and comics, approaching, also, the poetic of the graphic elements that approximate the word to the image.

KEYWORDS: Drawing; Textless book; Visual narrative, Picture.

Introdução

O presente artigo tem origem na tese de doutorado intitulada “Estudo das dimensões do livro ágrafo” (ALENCAR, 2018) defendida no Departamento de Arte e Design - DAD, da PUC-Rio, que apresenta uma metodologia de análise do livro ágrafo baseada nas quatro dimensões do espaço/tempo. A pesquisa tomou como objeto livros de conteúdo exclusivamente imagético nas seguintes tipologias: os livros de imagem², da Literatura Infantil e os livros de artista, das Artes Visuais. O objetivo primordial deste artigo é apresentar esta metodologia aplicada a obras baseadas no desenho e, através da fundamentação teórica, apontar características estéticas relacionadas à constituição das narrativas por imagens e a sua leitura nesses livros.

¹ Professor Auxiliar - Departamento de Análise e Representação da Forma
Email: salmo.dansa@eba.ufrj.br

² Categoria de livro ilustrado dedicado predominantemente à infância. Em inglês: textless book.

O termo “Livro ágrafo” leva em conta, por um lado, o pertencimento das obras a gêneros e mercados distintos e a inadequação da terminologia preexistente de um universo ao outro. Por outro lado, existe uma afinidade morfológica que colabora para a compreensão da autonomia das estruturas de narrativas por imagens em relação às palavras em ambos. O termo foi utilizado originalmente na tese “As existências de narrativas em livros de artista” (SILVEIRA, 2008, p. 37) e sua acepção aqui leva em conta também a preexistência das narrativas visuais autônomas em livros impressos do século XV, chamados “block books” (HARTAN, 1981, p. 60).

A metodologia proposta vem somar-se às análises preexistentes, trazendo fundamentos da Arte e Design para dialogar com os estudos da Literatura e Pedagogia, campos em que as imagens são abordadas em relação às palavras. 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, da Cátedra UNESCO de Leitura, PUC-Rio (2014/2018), laboratório da pesquisa de doutorado supracitada; e o Research Centre for Artists' Publications - Weserburg, Bremen, (2017) através de uma amostragem de obras deste que é o maior acervo de livros de artista da Europa.

A partir desta breve introdução, o segundo item descreve “As quatro dimensões do livros ágrafos como etapas metodológicas” [KANDINSKY, 1996; CARRION, 2011; FLUSSER, 2005, 2007 e PANOFSKY, 1991], especificando qualidades de cada dimensão e a metodologia de análise; Esse segundo item é desenvolvido em três subitens: no primeiro subitem o tema é “A narrativa por imagens” recorrendo ao trabalho de autores ligados à Linguística [FAVERO & KOCH, 1983]; à Semiótica [SANTAELLA, 2005; SANTAELLA e NÖTH, 2010]; assim como, à narrativa visual nos livros infantis e histórias em quadrinhos - HQs [NIKOLAJEVA, 2011; MC CLOUD, 2005 e 2007]; o tema do subitem seguinte é: “A linha como signo entre a criação e a leitura”, apresentando relações entre a produção da imagem e sua leitura, com analogias entre as linguagens verbal e visual [DONDIS, 2015]; o terceiro subitem aborda “A grafia como elemento comum da relação palavra / imagem”, com referências à simultaneidade expressiva [LEROI-GOURHAN, 1990] e à Poesia Concreta [DONGUY, in THURMANN-JAJES, 2012]. O terceiro item, “O desenho como imagem poética em livros de artista”, aborda a leitura e a análise estética dos livros ágrafos [DARRAS, 1996; BACHELARD, 2008 e 2009].

As quatro dimensões do livro ágrafo como etapas metodológicas.

A essência do livro ágrafo é sua sequência de imagens que, em sua especificidade, está ligada a um sistema análogo às quatro dimensões do espaço/tempo. Essas dimensões são nossa base metodológica, organizando as análises em etapas referentes a cada dimensão, na ordem que se apresentam nos livros, ou seja, do artefato às imagens e destas à narrativa (Figura 1). Essas dimensões propiciaram uma categorização pela prevalência, em cada obra, de elementos de uma sobre as demais dimensões e permitem a identificação de tipologias de formas, imagens e estruturas narrativas que compõem o espectro tipológico do livro ágrafo.

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

Vilém Flusser 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” (FLUSSER, 2012, p. 105). 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 o todo 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 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. Neste sentido, reconhecemos que é na ausência das palavras que o sentir se sobrepõe ao entender, justificando a importância da materialidade na fruição obra e “O livro de artista como lugar tátil” (SOUZA, 2009).

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. Neste 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.

Os antecedentes principais desta metodologia são: a obra “Ponto, Linha, Plano” (KANDINSKY, 1996); a ideia de que o “livro é uma sequência de espaço/tempo” (CARRIÓN, 2011, p. 12); e a definição de imagem como “resultado do esforço de se abstraírem duas das quatro dimensões de espaço/tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2005, p. 7). Os procedimentos metodológicos partem dessas dimensões que definem etapas de análise transcritas na forma de resenhas, seguindo abordagens em três níveis: “descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica” (PANOFISKY, 1991, p. 55). As resenhas resultantes das análises têm caráter fenomenológico que parte da descrição dos aspectos externos, a começar pelas capas; em seguida identifica qualidades das imagens; e, por fim, busca atribuir sentido e relações resultantes da estrutura narrativa.

Descrição pré-iconográfica		Análise iconográfica		Interpretação iconológica			
3ª dimensão		1ª dimensão		2ª dimensão		4ª dimensão	
artefato (livro)		linha (design)		plano (página)		tempo (narrativa)	
Descrição do aspecto externo a partir das capas e encadernação.		Análise das imagens lineares, grafias incluindo o projeto.		Análise das lustrações, cenas, composições, cores e texturas.		Interpretação dos sentidos, transições e a sequência de cenas.	

Figural: Quadro síntese de conceitos e procedimentos metodológicos.

A narrativa por imagens

O estudo das relações entre palavra e imagem têm ampliado o conceito de leitura e a possibilidade de compreensão nas relações sociais através das narrativas por imagens e suas referências. Por exemplo, a compreensão das expressões faciais se desenvolve na primeira infância, iniciando-se “com o reconhecimento das cinco emoções básicas: tristeza, alegria, medo, raiva e nojo” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 104). Scott McCloud acrescenta ainda “satisfação” a essa lista e outras dezoito expressões intermediárias (MACCLOUD, 2007, p. 84).

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 pelos elementos da obra. Essa distinção parte das próprias características que diferenciam o ícone e o símbolo na semiótica pierciana, que entende que o símbolo é “um signo que resulta de hábitos e, conseqüentemente, de processos de aprendizagem” (SANTAELLA & NOTH, 2010, p. 143), resultando numa identificação imediata. O ícone, por sua vez, é sempre uma imagem de representação e, nos livros ágrafos, forçam o leitor a interpretação e à busca conexões sem o apoio imediato da palavra, ampliando, assim, seu vocabulário visual.

Essa ampliação vai ao encontro da compreensão das imagens na Literatura a partir da reformulação das fronteiras daquilo que poderia ser chamado de texto, incluindo imagens como a pintura, o cinema e a arquitetura (FÁVERO & KOCH, 1983). Mesmo em obras exclusivamente visuais, as palavras mantêm lugar de referência: sempre como uma ausência silenciosa, nunca uma inexistência. A leitura de imagens pressupõe relações com a narrativa verbal análogas aos três grupos de narrativas visuais que chamamos aqui, por livre associação, de narrativa causal, narrativa espacial e narrativa sucessiva (SANTAELLA, 2005, p. 387).

As narrativas causais seguem determinada ordem de disposição das imagens e uma tendência para a organização dos fatos em formato de roteiro, possibilitando analogias a outros tipos de narrativa, como o cinema. Nas HQs, ela é associada a uma forma de transição “entre distâncias significativas de tempo e/ou espaço” chamada de “cena a cena” (MACCLOUD, 2005, p. 15). A narrativa espacial tem o encadeamento de sua sequência circunscrito ao espaço interno e plasticidade do artefato livro, em geral, em uma estrutura circular, aproximando a estrutura material da estrutura narrativa e adequando-se mais aos livros ágrafos destinados à infância do que às HQs. As narrativas sucessivas seguem indicações de uma referência cronológica e são chamadas de “momento a momento” (MACCLOUD, *Ibidem*) e, neste sentido, são as que mais se aproximam da essência da quarta dimensão espaciotemporal.

A linha como signo entre a criação e a leitura

Uma semelhança entre os processos criativos do desenho e da ilustração é que ambos necessariamente suscitam imagens mentais que vão se configurando por meio de esboços, tentativas que levam a novas imagens. Esse é também o ponto em comum entre o desenho e a imaginação contínua, o ato de formular imagens mentalmente sem dissociá-las da ação desenho e essa concomitância entre o traço e o pensamento é o que permite que o desenho seja tanto um

modo de conceber quanto de expressar ideias. No entanto, quando se compara os processos do desenho e da ilustração, uma distinção fundamental deve ser estabelecida: a ilustração é sempre uma imagem que se refere a um texto, enquanto o desenho como modalidade artística, deve se sustentar como linguagem independente.

Os desenhos lineares, assim como a escrita, trazem em si a identidade do autor, um tipo de caligrafia que pode expor o mundo interno do artista e o contexto de emergência da obra. Do mesmo modo, as circunstâncias substantivas do ato de desenhar tendem a se tornar parte fundamental dessa expressão e da própria poética da imagem gráfica. A imagem que é registrada no papel para a construção de um discurso, está intimamente ligada ao material com o qual foi inscrita, podendo expor, no universo 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 e um papel. Se existem vários desenhos sobre uma folha, a relação entre eles pode ser vista um tipo de icono-sintaxe, (DONDIS, 2015, p. 16) o que compreende os princípios básicos de organização das imagens, determinando características relevantes na sua configuração e posterior decodificação. Assim, a ideia materializada está sempre subjugada ao caminho intelectual que a produz, assim como a sua leitura pode seguir um processo inverso: começando da matéria para alcançar um percurso verbal, uma narrativa.

Por exemplo, um ideograma que segue uma organização linear horizontal se aproxima da expressão verbal, e essa disposição de desenhos no espaço de uma página de livro pode constituir uma analogia com essa origem. Do mesmo modo, podemos encontrar indicações para a leitura das imagens pela sequência e sentido indicado pela numeração das páginas. Mas esse sentido não precisa ser 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.

Essas formas arcaicas refletem-se também na leitura das HQs, podendo criar ou negar hierarquias na ordem da leitura. Em livros que trazem uma narrativa espacial, o olhar se apropria dos espaços internos ao livro, subvertendo a ideia básica de linearidade. O livro ágrafo se apropria de diversas estruturas narrativas e, neste sentido, sua leitura se dá nas relações entre essas estruturas e suas imagens, tendo em conta que, “compreender algo é compreender a estrutura de que faz parte e/ou os elementos que formam a estrutura” (CARRIÓN, 2011, p. 61).

A grafia como elemento comum da relação palavra / imagem

Vivemos em uma cultura da escrita e, ainda assim, os processos de leitura tendem a excluir os aspectos gráficos e a visualidade das palavras, considerando a grafia como elemento acessório. Podemos notar 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 os textos manuscritos 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, (LEROI-GOURHAN, 1990) 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, como Pierre Garnier, que elaborou sua analogia ao silêncio a partir do ponto final, “um ponto que, em sua própria essência, é silencioso” (DONGUY in: THURMANN-JAJES, 2012, p. 46-50). Neste sentido, um dos aspectos mais pregnantes da aproximação entre poesia e imagem engendrada pelos poetas concretos foi essa possibilidade de inversão da função entre ícone e símbolo gráfico.

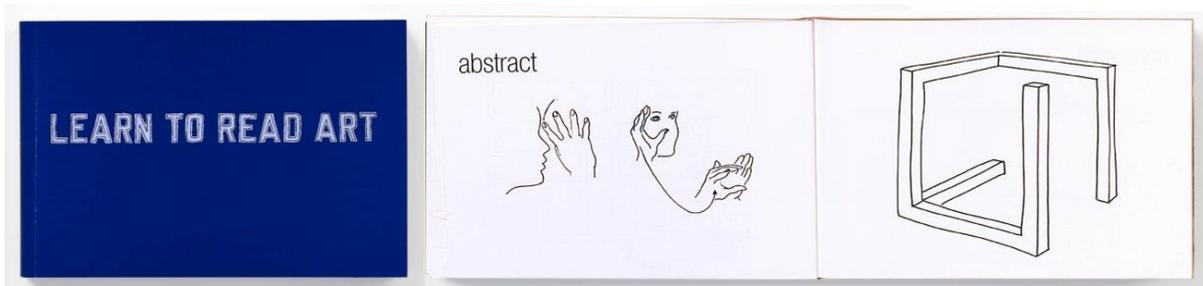


Figura 2 - Learn to Read Art, de Amir Brito Cadôr. Fonte: Research Centre for Artists' Publications - Weserburg.

Uma abordagem da visualidade que une palavras e imagens é o livro “Learn to Read Art”, (Figura 2), que traz uma série de temas apresentados, simultaneamente, de três formas: escrita, libras e uma referência da Arte Visual. O que liga essas linguagens em uma unidade gráfica é configuração em desenhos e tipografia lineares, da mesma espessura e cor, estabelecendo um tipo de metalinguagem gráfica baseada na linha.

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

perceber. 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 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 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.

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.

Nossa análise dos livros ágrafos a seguir se dá como uma forma de analogia entre as imagens impressas que os constituem – produzidas com determinada técnica de impressão – e as imagens poéticas – que decorrem da leitura do texto poético. Nestes livros, essa analogia resulta ainda da relação entre texto e imagem em âmbitos aparentemente remotos, como os estudos do imaginário, o desenvolvimento do desenho infantil e a leitura do livro ilustrado.

Como forma de aproximar as expressões do desenho e da escrita, tomamos apenas imagens configuradas artesanalmente, privilegiando desenhos mais caligráficos, em oposição aos desenhos mais geométricos. O primeiro ponto que nos interessa nessas imagens é o aspecto criativo que elas 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 de “imagens iniciais” (DARRAS, 1996, p. 22).

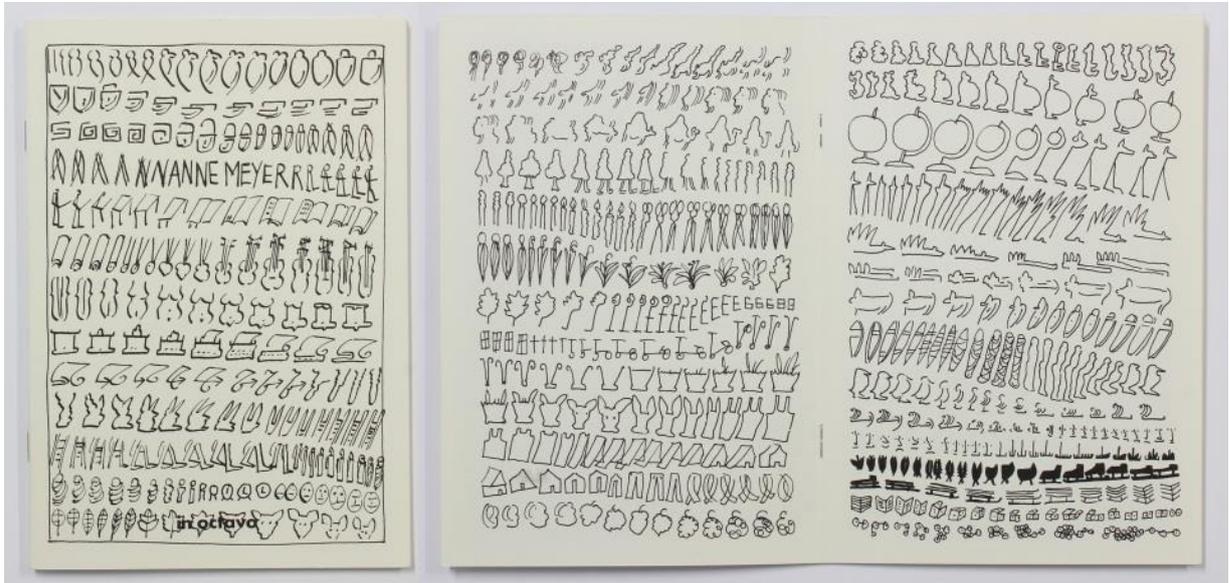


Figura 3 - In octavo 12, de Nanne Meyer. Fonte: Research Centre for Artists' Publications - Weserburg.

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, título e autor em desenho caligráfico e impressão offset em preto e branco. O miolo traz desenhos lineares, caligráficos, em sequência de transformação gradativa de um para o outro, dispostos em aproximadamente doze linhas e ocupando toda a extensão das doze páginas. A obra é uma abordagem radical da relação entre os signos lineares da escrita e do desenho, um mergulho lúdico nas afinidades entre as duas linguagens, a ponto de as palavras constantes na capa se confundirem com as imagens.

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 demonstram um experimentalismo e, neste sentido, muitos artistas preferem transformar seus

processos em conteúdo da forma franca e direta. 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 - Detour, de Jan Voss. Fonte: Research Centre for Artists' Publications - Weserburg.

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, ininterruptamente, do começo ao fim do livro, adequado 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. No início e no final do livro têm, em 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 certa afinidade com os desenhos de livros infantis, atenuadas pela ausência de cor e descaracterização proposital das capas tradicionais. A ausência de cores ou acabamentos deixam a imagem em seu estado inicial, evitando que elementos decorativos desviem a atenção da narrativa espacial, conceito principal da obra. A cena e a encadernação não apenas dialogam, mas colaboram com o sentido de infinitude propiciado pela narrativa espacial, pois a cena que percorre o livro acontece no espaço que é representação do “céu”.

O livro é um artefato constituído de páginas, superfícies que somadas constituem volume e profundidade, e o acesso ao seu valor estético decorre do diálogo entre as imagens no seu interior e o seu volume exterior, na simultaneidade dos sentidos visual e tátil. A fruição estética constitui-se de aspectos predominantemente individuais que só se realizam com sua abertura e

o adentrar pelas páginas. Tomando a relação entre o interior e o exterior, 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” (BACHELARD, 2008, p. 98).

A leitura dessas imagens abrange a relação do leitor com a página e com o artefato. Nessa passagem, a estrutura física dialoga com a estrutura narrativa por um fio condutor que é representado pelo desenho. Numa visão global da narrativa, as imagens ganham significado pela sequencialidade e complementaridade dentro do conjunto de páginas e, neste sentido, um importante aspecto dessa narrativa é a qualidade de conexão entre as imagens das páginas.

Mas existem também alguns códigos da imagem cunhados no universo das HQs. Por exemplo, o deslocamento de uma figura da esquerda para a direita em determinado enquadramento, pode ser lido como movimento de progressão. Linhas verticais traçadas acima de uma figura posicionada no espaço vazio do papel significa 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.



Figura 5 - CS - VI Bildroman, de Alexander Roob. Fonte: Research Centre for Artists' Publications - Weserburg.

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 5). A obra tem formato vertical,

encadernação costurada e colada, capa flexível com simples de cartão, imagem fotográfica em preto e branco, fundo em cor laranja, trazendo título, autor e editor.

O miolo traz sequência de desenhos organizados em colunas verticais, resultar de um processo de desenho de observação, desenvolvido em lugares específicos. 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 na utilização das de imagens lineares, por estarem compartimentadas em quadros que as destacam do papel e seguir uma sequência lógica ao longo das páginas, deixando a cargo do leitor a tarefa de seguir a narrativa pelas 520 páginas.

Alguns tipos de narrativa visual tomam desenho como meio expressivo e como um tema em si, ao abordar o lado lúdico das HQs e da Literatura Infantil. A Pop art ampliou caminhos para hibridizações nos anos 1960 abrindo novos caminhos para a fantasia e a criatividade das representações ligadas à infância. Por essa via, concordamos que “o mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio nas fases da adolescência e idade adulta” (BACHELARD, 2009, p. 96). 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 6 - 3rd place, de Richard Prince. Fonte: Research Centre for Artists' Publications - Weserburg.

O livro “3rd place” (Figura 6) 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, reafirmando que, “na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: ‘o mundo é minha imaginação’” (BACHELARD, 2008, p. 159).

Numa relação imaginada entre o livro de Prince e a infância é possível que cada um imagine suas próprias cores sobre os desenhos. Quando o artista produz desenhos que parecem desenhos de criança, ele evoca a imaginação do leitor, relativizando o aspecto autoral, que é subjugado à poética do livro. Assim, estabelece-se um contato entre as imagens 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” (BACHELARD, 2009, p. 112).

Considerações finais

Atributos estéticos da imagem linear são pontos de atração e condução do olhar pela narrativa visual em interação com outras dimensões, suas poéticas de imaginação, materialidade e diálogo com a palavra. Podemos considerar que as obras analisadas trazem essa diversidade tematizada no livro “How to read art” (Figura 2), um tipo de metalinguagem gráfica baseada na linha, que traz três formas de representação gráfica linear.

Os livros analisados neste artigo trazem imagens lineares e monocromáticas, enfatizando aspectos da primeira dimensão: “In octavo 12” (Figura 3) aborda a relação entre o desenho e a escrita que expõe aspectos do processo criativo relacionado à linha e seu potencial para a leitura. O livro “Detour” (Figura 4) traz a narrativa espacial como conceito principal, tendo na plasticidade do artefato, elementos da terceira e quarta dimensões. O livro “CS - VI Bildroman” (Figura 5) explora a linguagem gráfica e estrutura narrativa das HQs, representando também a quarta dimensão. O livro “3rd place” (Figura 6), por sua vez, é uma paródia dos livros para pintar e estabelece uma relação imaginativa com as cores, elemento da segunda dimensão.

Assim, a estrutura metodológica para análise do livro ágrafo aqui apresentada toma como referência para cada etapa uma das quatro dimensões espaciotemporais. Os livros dessa amostragem baseiam-se no desenho, representando a primeira das quatro categorias resultantes

e foram abordados de forma descritiva, analítica e interpretativa. Como foi exemplificado, as relações imagéticas, materiais e narrativas entre dimensões são características estéticas que influem diretamente na leitura desses livros.

Referências

- ALENCAR, J. S. D. *Estudo das dimensões do livro ágrafo*. Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Luzio Coelho. 200 f. Tese (doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2018.
- BACHELARD, G. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *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.
- 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.
- FÁVERO, L.; KOCH, I. G.V. *Linguística textual: uma introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2005.
- _____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARTMAN, John. *The history of the illustrated book*. London: Thames & Hudson, 1981.
- LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra, memórias e ritmos*. Rio de Janeiro: Ed.70, 1990.
- MC CLOUD, 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, n° 3, out. 2011.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- 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.

SILVEIRA, P.A.M. P. *As existências da narrativa no livro de artista*. Orientador: Prof. Dr. Helio Ferverza. 321 f. Tese (doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SOUZA, M. R. P. de. *O livro de artista como lugar tátil*. Orientadora: Profa. Dra. Silvana Barbosa Macêdo. 217 p. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.