

CLASSIFICAÇÕES DO LIVRO ÁGRAFO E A SUA LEITURA

José Salmo Dansa de Alencar

Doutorando em Design do Departamento de Arte & Design, PUC - Rio.

Resumo

A simultaneidade entre ambientes materiais e ambientes virtuais tem sua equivalência às dimensões tangíveis (estéticas) e intangíveis (históricas, semióticas, teleológicas) do livro ágrafo. Este artigo propõe uma classificação taxonômica deste tipo de livro, tomando características como conjunto de sinais capazes de indicar categorias. O trabalho parte da análise de dois tipos de livro ágrafo: livros de imagem e livros de artista, suas relações, classificações e subcategorias relacionadas ao processo criativo. Essas características são tomadas como códigos para estabelecermos uma reflexão acerca da leitura de códigos visuais, relacionadas também à nossa metodologia de análise em quatro etapas que correspondem às quatro dimensões do espaço-tempo: 1ª dimensão - linha (desenho); 2ª dimensão - plano (página); 3ª dimensão - objeto (livro); e 4ª dimensão - tempo (narrativa).

Palavras chave: livros ágrafos; Design; Literatura; Estética, Taxonomia.

Abstract

The simultaneity between material environments and virtual environments has its equivalence in the tangible (aesthetic) and intangible (historical, semiotic, teleological) dimensions of the textless book. This article proposes a taxonomic classification of this type of book, taking characteristics as a set of signs capable to indicate categories. The work starts from the analysis of two types of textless book: picture books and artist's books, their relations, classifications and subcategories related to the creative process. These characteristics are taken as codes to establish a reflection about the reading of visual codes, also related to our methodology of analysis in four stages that correspond to the four dimensions of space-time: 1st dimension - line (drawing); 2nd dimension - plane (page); 3rd dimension - object (book); and 4th dimension - time (narrative).

Keywords: Textless book; Design; Literature, Aesthetic; Taxonomy

Introdução

A noção de gênero engloba inúmeras acepções que fazem parte de nosso vocabulário para classificar objetos em categorias. Essa forma de classificação a partir das abordagens das ciências naturais tornou-se tão assimilada pela cultura que passou a ser tomada, nos dias de hoje, como forma dialética de contrapor ideias genéricas e específicas. O conceito de gênero consiste em uma unidade de classificação para agrupar espécies de objetos com semelhanças morfológicas e funcionais refletidas em ancestralidades aproximadas.

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

O presente artigo consiste na apresentação de uma classificação taxonômica de livros ágrafos nos campos de conhecimento com maior incidência: os livros de imagem, pertencentes à Literatura infantil e os livros de artista, pertencentes às Artes visuais. As obras apresentadas foram coletadas em dois acervos: livros de imagem da Biblioteca de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil – BLLIJ do Instituto Interdisciplinar de Leitura – iiLer e o acervo de livros de artista do *Research Centre for Artists' Publications – Weserburg*, de Bremen, em 2017. O material apresentado integra o *corpus* da pesquisa de doutorado intitulada ‘Estudo das dimensões do livro ágrafo’, iniciada em 2014, no Departamento de Arte e Design da Puc-Rio.

A descrição das principais características dos livros ágrafos serve aqui para estabelecer tipologias de imagem, objetos, formas narrativas e critérios de legibilidade. Nesse sentido, apresentamos uma classificação esquemática do livro de imagem, partindo de um breve percurso da formação de sua terminologia, a influência dos gêneros literários, semelhanças e distinções em relação ao livro de artista e a influência de outros meios sobre suas formas de narrativas (Rosenfeld, 1983; 1995; Sagae, 2008; Linden, 2011; McCloud, 2005). Em seguida, descrevemos características dos livros de artista em sua classificação em relação às Publicações de artista, apresentando distinções que incluem suas espécies, subcategorias e a influência da tecnologia nos processos de categorização. (Thurmann-Jajes, 2009, 2010; Ludovico, 2015). No último bloco, abordamos a leitura dos livros ágrafos comparando imagens e grafias, processos

de criação e fruição. As duas principais categorias de livros ágrafos trazem contribuições distintas nos processos de análise e leitura, encontrando pontos em comum na influência das formas verbais para cada tipo de narrativa, na relação genérica ou específica com cada ambiente (Nikolajeva, 2011; Favero & Kock, 1983; Mc Cloud, 2007; Carrion, 2011; Krüger, 1993).

1 Classificações do Livro Infantil

O surgimento de novos padrões em determinado sistema está diretamente relacionado ao conceito de transcendência, ou seja, uma evolução do sistema assimilando aspectos de seus antecessores, em busca de um novo estágio evolutivo. Este conceito do pensamento sistêmico permite uma analogia distintiva entre o livro de artista e os livros infantis por percebermos no primeiro esse aspecto expressivo, de cunho mais exploratório, capaz de reformular por completo as concepções estéticas da imagem bibliográfica.⁹⁴

A obra de Claus Boehmler, por exemplo, inclui uma gama diversificada de publicações baseadas em imagens e, especialmente, no desenho. Alguns desses livros trazem rascunhos de projetos, descrições visuais e registros de processos criativos que sugerem diversos procedimentos de experimentação e dissecação da forma gráfica. O livro ágrafo *Bild-Partituren* (Figura 01-b) traz 32 páginas com desenhos em preto e branco que têm mais características do desenho usado como ferramenta do pensamento do que de uma ‘arte final’. De outro modo, o livro *Pinocchio*, (Figura 1-a) do mesmo autor, tem os mesmos aspectos experimentais traduzidos em uma linha de trabalho conceitualmente mais clara. Essa legibilidade está ancorada no uso de legendas verbais e em identidades visuais de um gênero mais popular, o livro infantil.

No exemplo de Boehmler, os desenhos impressos em duas cores sobre papel quadriculado fazem combinar 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, em que não há uma narrativa, no sentido tradicional do termo, a não ser pela sequencialidade das páginas.

⁹⁴ O termo ‘imagem bibliográfica’ busca aqui ampliar os sentidos do termo ilustração que, usado de forma genérica, pode limitar nossa abordagem pela raiz etimológica, que a liga diretamente às iluminuras e seu sentido funcional, que a coloca como instrumento de esclarecimento do texto verbal.



Figura 01. Capa e trecho interno de *Pinocchio*, (a) e capa de *Bild-partituren* (b), ambos de Claus Boehmler. Fonte: Weserburg.

Nesse sentido, podemos encontrar tanto semelhanças morfológicas, quanto essas divergências ideológicas que concernem aos gêneros relacionados aos dois tipos de livros. Portanto, podemos estender a ideia de identidade da imagem e identidade do objeto às quatro dimensões de espaço-tempo abarcando, deste modo, a 1ª dimensão – linha (desenho); 2ª dimensão – página (imagem); 3ª dimensão – livro (objeto); e a 4ª dimensão – tempo (narrativa), como identidades de livros ágrafos.

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

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

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

A teoria dos gêneros é aplicada em duas acepções diferentes: a acepção substantiva, mais ligada a estrutura dos gêneros e a acepção adjetiva, que se refere aos traços estilísticos

que uma obra possa carregar em maior ou menor grau. Mesmo considerando a dissolução de fronteiras entre cada gênero, podemos perceber as tonalidades de cada um se considerarmos que a Dramática será predominantemente constituída de obras dedicadas à encenação teatral, televisiva, cinematográfica. Do mesmo modo, na Épica tomam parte os poemas de maior extensão em que um narrador apresente personagens e eventos. Por fim, devemos considerar que se alinha substantivamente à Lírica “todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central [...] nele exprimir seu próprio estado de alma” (Idem, p. 18).

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

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

A fixação do termo livro de imagem em referência ao livro ágrafo infantil tem sido discutido no trabalho de teóricos brasileiros nos últimos quarenta anos. Essa confluência de estudos de diferentes disciplinas criou desencontros terminológicos em função da teleologia do objeto em cada campo de conhecimento. Esta realidade não está restrita ao universo dos livros ilustrados brasileiros, pois, segundo Sophie Van der Linden, “não há em muitos países um termo fixo para definir o livro ilustrado infantil” (Linden, 2011, p. 23).

Peter Sagae em sua tese de doutorado, intitulada ‘Imagens e Enigmas na Literatura para Crianças e Jovens’ (2008), apresenta um esquema da evolução do termo adaptado à língua portuguesa no Brasil. Nelly Novaes Coelho trouxe a campo o seu ‘Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira’ (1983) e Luís Camargo, tomou emprestadas as funções da linguagem para aplicá-las à ilustração (1995), enquanto Lúcia Pimentel Góes apresentou

classificações no estudo do ‘livro só-imagem’ (1996). No entanto, devemos considerar o trabalho pioneiro da ilustradora Regina Yolanda (1976) para a pesquisa da ‘I Exposição Retrospectiva de Ilustração do Livro Infantil e Juvenil Brasileiro’. São três os grupos de principais campos de conhecimento que têm trazido contribuições teóricas e discussões em torno das terminologias para o livro de imagem:

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

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

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

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

A influência da Literatura, contudo, não acontece como via de mão única, mas nos dois sentidos e mais predominantemente sobre os aspectos da forma do que sobre os conteúdos. Por

exemplo, o autor e ilustrador estadunidense Peter Newell produziu três livros que inovaram por abordar a própria forma do livro: ‘O livro do buraco’, 1908; ‘O livro inclinado’, 1910 (Figura 02-a); e ‘O livro do foguete’, 1912 (São Paulo: Cosac Naify, 2008). Nesse sentido, livros de artista elaborados com base na estrutura do códice, muitas vezes, transitam por caminhos já percorridos por livros infantis.

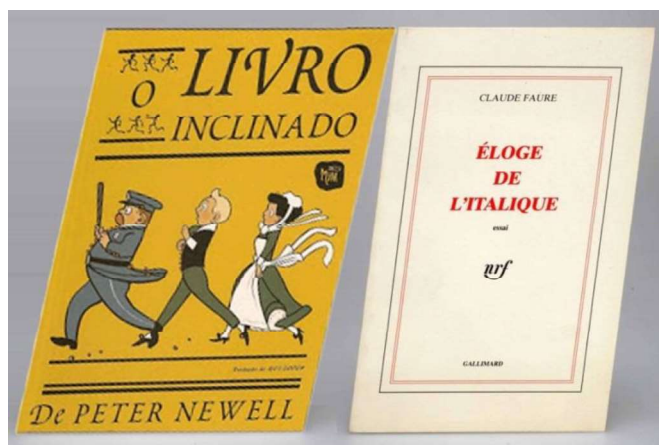


Figura 02. Capas de (a) ‘O livro inclinado’, de Peter Newell. São Paulo: Cosac Naify, 2008. (1ª edição: Nova Iorque: Harper & Brothers, 1910) e (b) *Éloge de L’italique*, de Claude Faure (Nova Iorque: Emily Harvey editions, 1989). Fontes: iiLer e Weserburg.

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

Essa brevidade está diretamente relacionada com sua extensão material e narrativa, uma vez que a matriz principal dos livros infantis é o conto. Além do número limitado de páginas, há uma concisão (idealizada) nesses livros devido ao predomínio das imagens sobre as palavras. Como decorrência, o texto tende a ser proporcionalmente menor, podendo chegar a um idealizado grau zero no caso do livro de imagem. “De fato, alguns *picture-books* são ágrafos ou possuem poucas palavras” (Ibidem).

Essa independência das imagens em relação aos textos têm permitido que artistas produzam livros dedicados às crianças seja como expressão de afeto, seja como abordagem consciente do livro infantil. Então, o livro infantil, que tem sua própria ontologia, cunhando suas características formais e estruturas narrativas, no ambiente das Artes Visuais torna-se um

gênero “associado à forma de arte livro de artista” (Thurmann-Jajes & Vögtle, 2010, p. 52. Tradução nossa).

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

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

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

Taxonomia dos livros ágrafos				
ÉPICA		LÍRICA		CLASSE
CONTO		POESIA		ORDEM
CONTO de FADAS		POESIA CONCRETA		FAMÍLIA
LIVROS INFANTIS		LIVROS de ARTISTA		GÊNERO
LIVROS de IMAGEM		LIVROS ÁGRAFOS		ESPÉCIE
DESENHO	IMAGEM	OBJETO	NARRATIVA	IDENTIDADES
Geométrico	linear	Único	causal	
Caligráfico	pictórica	Serial	espacial	
Humor	simbólica	Descritivo	sequencial	
Observação	ilustrativa	Interativo	Cinética	
Projetual	fotográfica	Narrativo	verbo-visual	
	decorativa	Artesanal		
		Monografia		

Figura 03. Gráfico de classificação do livro ágrafo.

2 Classificações do Livro de Artista

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

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

Quando falamos de livro de artista devemos ter em conta outros meios semelhantes – concomitantes e posteriores – a hibridização das formas e a possibilidade de reprodução em

série. Então, tendo como ponto comum dessas formas o contexto da intermídia, o termo que pode abraçar essa diversidade traz o nome Publicações de artista, abarcando formas de arte materializadas nas mais diversas mídias. Para o livro de artista, assim como nas formas jornal de artista e revista de artista, apresenta-se uma classificação mais detalhada, incluindo suas sub-formas que se dividem entre sub-formas primárias e secundárias (Thurmann-Jajes & Vögtle, Op. Cit., p. 19).

Nas subformas primárias, o eixo referencial é o livro, como objeto, compartilhando, por exemplo, formas que foram historicamente cunhadas no ambiente dos livros infantis como, por exemplo, o livro para pintar, o *pop-up* e o *leporello*. Formas da Arte moderna como a assemblagem ou da Arte contemporânea, como a instalação e o livro objeto, dialogam com formas cunhadas no ambiente da *intermídia*, como o cartaz dobrado como livro e o livro cartão postal. Como subformas secundárias, livros de artista podem ser definidos pela manutenção dos padrões formais do mercado e o eixo referencial é a atuação do artista, como sujeito (Figura 05-b).

Formas de arte categorizadas como <i>Publicações de artista</i>	
Códigoce	Livros de artista, Revistas de artista, Jornais de artista
Objetos conceituais	Edição de objeto, Múltiplos
Arte impressa	Edição de foto, Gráficos, Impressos, <i>Ephemera</i>
Mídia de áudio	Gravação de artista, Fita cassete, <i>Compact disc</i> – CD
Mídia audiovisual	Edição de filme/vídeo, Edição multimídia

Figura 04. Gráfico das principais categorias de publicações de artista.

As Publicações de artista podem ser subdividas em cinco grupos, revelando que as relações de forma e conteúdo implicam meios específicos para cada tipo específico de conteúdo. Cada tipo de mídia traz, também, sua própria história, mas sempre com algumas interseções. Assim, os meios que agrupamos como mídia audiovisual trazem aspectos da mídia de áudio, assim como, os códigos trazem aspectos da arte impressa (Figura 04).

Essa subdivisão organiza os meios relacionando os seguintes tipos: forma códigoce, objetos conceituais, arte impressa, mídia de áudio e mídia de audiovisual. Nesse sentido, as publicações na forma de códigoce, tais como o livro de artista, o jornal de artista e a revista de artista terão maior interação entre si. Por essa distinção, o livro infantil é um "gênero associado à forma de arte livro do artista" e reflete uma específica "área temática em que o livro do artista como meio está envolvido conceitualmente" (Ibidem).

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

Figura 05. Gráfico de gêneros associados e formas de livro de artista.

O processo criativo representa um aspecto da ontologia do livro de artista e aqui procuramos traçar um breve panorama apresentando algumas dinâmicas específicas e uma visão panorâmica das relações envolvidas na criação desses livros. Por isso, nossa abordagem procura por tipos de autores, temas e tipos de livros relacionados a eles, partindo inicialmente de três dinâmicas principais e exemplos de tipos de objetos resultantes: o livro único, o livro como parceria e o livro monografia.⁹⁵

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

O livro como parceria é resultante da colaboração, real ou virtual entre, o autor do texto (poeta) e o autor das imagens (artista visual). Esse tipo de trabalho pode abrir-se para várias decorrências, como por exemplo, a criação do texto poético e a criação da obra gráfica. O artista

⁹⁵A partir do termo original em inglês *Monograph*: obra produzida por um só autor.

visual usa o texto de um escritor para fazer uma interpretação na forma de um livro, usando-o como matéria ou estabelecendo um diálogo gráfico-verbal. A interpretação pode acontecer tipograficamente, atuando sobre o texto em si e convertendo em elemento em interação com o papel, objeto e a narrativa, ou como ponto de partida para a produção de imagens, mais ou menos ilustrativas.

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

Aspectos da criação de livros de artista podem ser deduzidos através das curadorias de exposição e essas escolhas e agrupamentos de tipos que são, em última instância, formas de classificação, com foco no sujeito (autor) ou no objeto (obra). Podemos perceber esse universo pela curadoria de Michael Glasmeier (1994), visível no catálogo da exposição *Die Bücher der Künstler*, no qual constam obras em dez grupos, abrangendo questões estruturais dessa prática. Amir Brito Cadôr e Paulo Silveira foram curadores da exposição ‘Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois’⁹⁶, Centro Cultural São Paulo – CCSP (2016), que definiram temas de agrupamento pelo tipo de obra (Figura 06).

<i>Die Bücher der Künstler, 1994 – a</i>	<i>Tendências do Livro de Artista no Brasil II, 2016 - b</i>
<i>Fluxus e Happenings;</i>	Poesia Visual; <i>Performance</i> ; Metalinguagem
Pesquisadores e colecionadores;	Projeto e investigação; Memória; Arte impressa;
Documentaristas e copistas;	Apropriação de textos e imagens; Formato;
Escritores e teóricos;	Questão artística; Sociedade; Narrativas;
Pintores e desenhistas;	Forma e cor; Humor; Paisagem;
Editores.	Catálogo como obra de arte; Publicações coletivas;

Figura 06. Gráfico comparativo de curadorias: (a) – tipos de autor; e (b) – tipos de obra.

Tomando a ontologia das publicações de artista, podemos especular sobre a primazia histórica do livro de artista em relação aos outros meios, suas manifestações artísticas

⁹⁶ Exposição comemorativa da mostra ocorrida no mesmo local, com curadoria de Annateresa Fabris, em 1986.

anteriores e daí a concepção do livro de artista como gênero. Outro aspecto é o uso da tecnologia e as possibilidades de produção de obras impressas através de recursos como a impressão sob demanda e o *DIY*. Essa disponibilidade tem se convertido em uma nova forma de ampliação do acesso do público às obras. Por outro lado, a democratização desses meios trouxe como contrapartida uma discussão de caráter ético e estético que leva em conta o aparente interesse nas facilidades disponibilizadas pela tecnologia para produzir trabalhos de baixo custo com uma igualmente baixa qualidade conceitual. (Ludovico, 2015)

Os zines foram criados na década 1970 graças à difusão do mimeógrafo, que permitiu a publicação independente por fãs de ficção científica nos EUA em oposição à política da então chamada ‘Cortina de Ferro’. Nessa época o movimento punk começou a usá-los como um meio para criação de *networking* e a reapropriação de práticas visuais, como a arte postal e a prática de montagem de revistas piratas [*Action/projects Magazines*], provocando reações controversas e assim aumentando a consciência pública sobre o trabalho da mídia tradicional. O jornal, a revista e o livro de artista são mídias na forma de código que têm essa atuação crítica dos artistas como uma raiz em comum. Então, um aspecto fundamental das Publicações de artista – ágrafas ou não – é a prevalência do conteúdo sobre a forma, tendo em conta a origem minimalista conceitual e o contexto político dos anos 1960/70.

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

Os princípios estéticos do Livro de artista contemporâneo são resultantes da mobilização de artistas do passado ao abrir pequenas editoras, gerando diálogos e cooperação entre artistas na busca de caminhos alternativos para publicações e exposições. Desse primeiro impulso, instalou-se também uma distinção entre o objeto ‘único’ e o ‘múltiplo’. No caso do livro único, pensamos especialmente o trabalho do artista e sua concepção plástica, enquanto, no livro múltiplo, geralmente impresso em pequenas tiragens, teremos a participação direta do

artista na produção e o livro como objeto de difusão, na mesma linha histórica e ontológica da gravura. (Febvre & Martin, 1992)

Se a assinatura e a tiragem de uma gravura asseguram autenticidade e a participação efetiva do artista, em Publicações de artista essa importância é minimizada, sobretudo se considerarmos as práticas *DIY* e de impressão sob demanda. O artista-editor tem como objetivo maior preservar a originalidade do livro e, de fato, artistas como Dieter Roth produziram livros atuando também como impressores em grandes tiragens, [até 1000 cópias], seguindo exemplos significativos como Picasso e Gauguin.⁹⁷

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

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

⁹⁷ François Chapon, em seu livro *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*. (Paris: Flammarion, 1987) cita o livro de poemas de Charles Orléans, ilustrado por Henri Matisse (Paris, Tériade Editeur, 1950), assim como, o livro *Lisístrata*, de Aristófanos, (New York, The Limited Editions Club, 1934) ilustrado por Pablo Picasso.

3 O livro Ágrafo e a Leitura

Ler o mundo é condição necessária para ter um novo ponto de vista e contribuir em sua transformação. Deste modo, a leitura ganha amplitude alcançando texturas, odores, sabores indo além da linha para chegar à imagem e daí ao objeto e a narrativa. Neste sentido, a imagem deve dialogar tanto com o objeto livro quanto com o mundo ao qual ele se refere e, assim, compreendê-lo como representação do mundo e no mundo. Segundo Paulo Freire, “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente” (Freire, 1981, p. 9).

Livros ágrafos são objetos táteis que contém representações visuais do mundo e assim, podem ampliar consciências e a liberdade criativa por ser um meio capaz de comportar a transposição e documentação da expressão humana de forma legível. No caso específico dos livros infantis, Maria Nikolajeva acredita que, “no processo de leitura, os estímulos visuais desempenham um papel mais importante do que os verbais, já que nossas habilidades visuais são inatas, diferentemente das linguísticas”. A influência da cultura nos modos de ver e representar o mundo podem relativizar o papel de cada tipo de estímulo nos processos de leitura. Não obstante, a autora defende a importância das expressões faciais nas ilustrações de livros e afirma que a compreensão das expressões faciais alheias desenvolve-se na primeira infância, iniciando-se “com o reconhecimento das cinco emoções básicas: tristeza, alegria, medo, raiva e nojo” (Oatley, *Apud* Nikolajeva, p.103).⁹⁸

Há uma estreita relação entre a afirmação de Nikolajeva e a leitura do livro de imagem, uma vez que a maior parte das narrativas visuais nesses livros é figurativa, até mesmo quando as personagens não são figuras humanas, sendo esta uma distinção fundamental entre livros ágrafos infantis e de artistas. Pode-se dizer que os livros ágrafos exigem mais do leitor letrado do que os livros escritos, demandando olhar mais minucioso e maior envolvimento do pensamento em um tipo de imersão reflexiva pelos elementos da obra. Livros ágrafos empurram o leitor para interpretar informações visuais e fazer conexões sem o suporte imediato da escrita, ampliando o universo visual do leitor e viabilizando a formação de um vocabulário que instrumentaliza a mediação entre o sujeito e o mundo.

O leitor tem ao seu dispor a interação entre causa e efeito nas relações entre personagens, páginas e tonalidades expressivas da história, no desenvolvimento do tema e no

⁹⁸ Scott McCloud (2007) acrescenta “satisfação” à lista de Oatley, e outras dezoito expressões intermediárias.

fluxo narrativo pretendido. O leitor pode imaginar palavras relacionadas às imagens e deduzir daí a sua própria versão da história, fazendo com que as imagens tornem-se trechos da escrita ou objeto de observações e inferências perceptivas. Essa noção empurrou as fronteiras da Literatura na abordagem das imagens para reconsiderar o que poderia ser chamado de texto, incluindo a manifestação de textualidades pictóricas, arquitetônicas, filmicas (Favero & Kock, 1983, pp. 20-21).

O entendimento ampliado do termo leitura deve dar conta de uma série de relações onde o significado será resultado de um processo de mediação visual. Nesse sentido, a palavra tem lugar de referência, sempre como uma ausência silenciosa, nunca uma inexistência. A ideia de leitura de imagens pressupõe algumas relações com as palavras e com a narrativa verbal, podendo ser mais diretas ou mais sutis, como nos dois grandes grupos de narrativas visuais que chamamos aqui, por livre associação, de narrativa espacial e narrativa causal.

A narrativa espacial tem o encadeamento de sua sequência circunscrito ao espaço interno do livro. Em geral, em uma estrutura circular como no livro de Ângela Lago, ‘Cena de rua’, (Figura 07) evidenciando o uso do livro como um todo e aproximando a estrutura material da estrutura narrativa. As narrativas causais seguem uma forma linear, sob uma ordem cronológica e uma tendência para a organização dos fatos em formato de roteiro, possibilitando analogias a outros tipos de narrativas, como o cinema. Nas histórias em quadrinhos, essa forma narrativa é associada a uma forma de transição “entre distâncias significativas de tempo e/ou espaço” chamada de “cena a cena” (Mc Cloud, 2007, p. 15).



Figura 07. Capa e trecho interno do livro *Cena de rua*, de Ângela Lago (Belo Horizonte: RHJ, 1994). Fonte: iiLer.

Mas as palavras também têm uma visualidade, uma grafia e, embora vivamos em uma cultura da escrita, os processos de leitura tendem a excluir os aspectos gráficos como elementos acessórios. Pode-se afirmar ainda que a leitura que aprendemos na escola privilegia algarismos e letras no nível da fala e isso ocorre porque, ainda que precisemos dos registros escritos, a fala

é reconhecida como a forma essencial do texto poético, sendo o texto escrito ainda, de certo modo, considerado secundário.⁹⁹

Por este ponto de vista, a escrita seria mais eficaz para o registro e documentação, subvalorizando, portanto, o caráter gráfico da escrita. Esta ideia decorre do fato de que, para produzir e decifrar o texto escrito usamos sempre uma estrutura retirada do eixo fonológico (fala) e converter seu sentido através da grafia da escrita. Então, como no texto escrito o conteúdo será prioritário e a forma gráfica será secundária, do mesmo modo, as imagens serão secundárias no mundo erudito. A criação de poemas com pontuação é característica distintiva da poesia de Pierre Garnier, como a composição como o fascínio pelo ponto final em analogia ao silêncio.

Na verdade, o *Jardin Japonais* do Garnier é dedicado “ao silêncio e sua poesia”, a poesia do sinal de pontuação, um sinal que, em sua própria essência, é silenciosa. [...] Pierre Garnier escreve: “Quero trazer a linguagem para o seu fascínio: a escrita silenciosa.” Isso lembra a leitura silenciosa do texto tipográfico desde o Renascimento¹⁰⁰ e conseqüentemente, a mensagem do livro como mídia (Donguy, In: Thurmann-Jajes, 2012, pp. 46-50).

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

O Livro *Learn to Read Art* [Aprenda a ler Arte] (Figura 08), de Amir Brito Cador consiste em uma série de setenta e um temas apresentados a partir de citações referentes à Arte contemporânea. Cada tema é apresentado em uma página dupla, simultaneamente em três formas de linguagem: escrita, libras e uma referência da Arte Visual. O que liga as diferentes formas em uma unidade gráfica é a transposição das três em desenhos e tipografia lineares, na mesma espessura e cor. Então, cada tema é identificado por uma palavra; pela forma em linguagem de libras transposta para desenho; e por uma obra que representa aquele tema,

⁹⁹ Jacques Derrida (2005) afirma, a partir do diálogo entre Sócrates e Fedro, de Platão, que a verdade de um texto estava ligada ao corpo e presença de seu orador. Com a escrita, essa verdade passa a circular independente de seu autor e daí o surgimento da relação entre a escrita e a democracia.

¹⁰⁰ Ver o artigo de Roger Chartier em *éc/artS* issue no.2 (2001) A transição para a leitura silenciosa refere-se à interiorização do texto, implicando a noção de profundidade (*A la recherche du Temps Perdu*, de Proust), ou mesmo do inconsciente (Tradução livre a partir da legenda original).

também traduzida para um segundo desenho e, nesse sentido, a obra estabelece um tipo de metalinguagem gráfica.

Mas devemos aqui estabelecer uma questão: os primeiros desenhos de uma criança não seriam eles mesmos representações de seus primeiros gestos? A maneira como os desenhos de criança são acompanhados de um discurso verbal que Jean Piaget chamou de “fala egocêntrica” demonstram essa inter-relação entre as formas de expressão. (Piaget & Inhelder, 1968) As análises de Leroi-Gourhan vão mais além, indicado de forma incisiva a simultaneidade do surgimento da fala e da escrita na evolução humana (Leroi-gourhan, *Apud* Krüger, 1993).

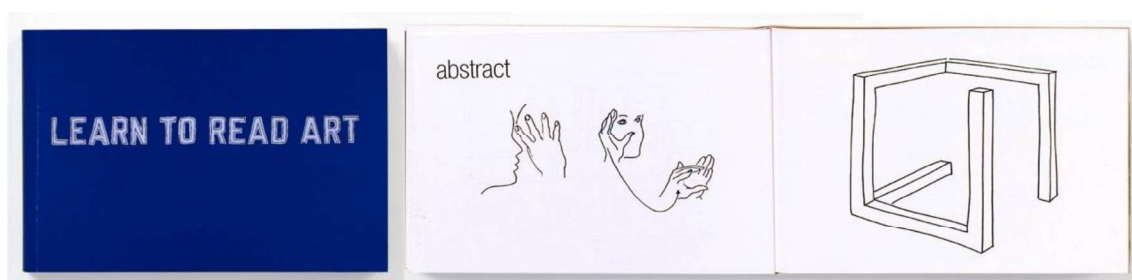


Figura 08. Capa e trecho interno do livro *Learn to Read Art*, de Amir Brito Cadôr, (Belo Horizonte: Ed. Andante, 2013). Fonte: Weserburg.

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

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

Realiza-se uma transição contínua entre o texto e o desenho, que equivale a dizer que a escrita apresenta-se como um desenho e que o próprio desenho pode ser visto como uma forma de escrita. Encontramos apenas uma expressão gráfica única e indivisível, mas isto pode

aparecer algumas vezes como uma escrita alfabética e outras vezes como uma distinção dela, ao invés de simplesmente seguir uma grafia simbólica ou hieroglífica. Portanto, quando falamos da categoria livro de artista contemporâneo, incluindo as interações com livros infantis, devemos referir-nos ao documento ou registro gráfico de um conceito, no sentido da convergência de elementos que possa levar a uma identidade desses conteúdos, como é o caso do livro *Comic Strip* (Figura 09), de Gerhard Richter.

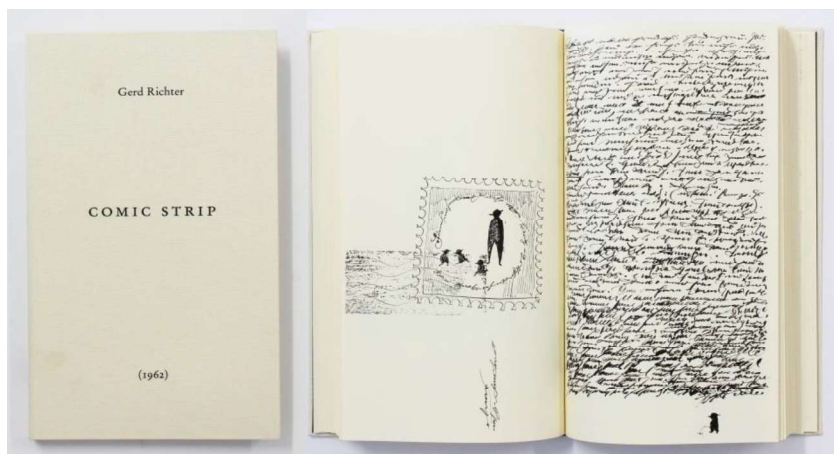


Figura 09. Capa e trecho interno do livro *Comic Strip*, de Gerhard Richter (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1962/2014). Fonte: Weserburg.

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

Em um processo idealizado o impulso das ideias pode ser instrumentalizado, inicialmente, apenas por um lápis, um papel e o rastro deixado ali, considerado como a essência do trabalho. De fato, a verdade materializada de uma obra sempre será subjugada a esse caminho intelectual que a produz e, nesse sentido, a leitura pode seguir um processo semelhante e de sentido inverso, começando da matéria para alcançar um caminho intelectual, uma narrativa. Há modos de disposição e relações entre elementos, próprias dos livros ágrafos. Por exemplo, se existem vários desenhos sobre uma folha, a relação entre eles constitui um tipo de ícono-sintaxe.¹⁰¹

¹⁰¹ Donis a Dondi (1991) afirma que a *iconosintaxe* compreende os princípios básicos de organização dos ícones (imagens) determinando quais são as características relevantes na configuração e na posterior decodificação da imagem, de acordo com a competência comunicativa derivada da alfabetização visual das sociedades.

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

Essas práticas arcaicas de leitura refletem-se na leitura de histórias em quadrinhos em que, não só o sentido, mas a própria direção da leitura pode ser subvertida para criar ou negar hierarquias na ordem da leitura. Em livros que trazem uma narrativa espacial, por sua vez, o percurso do olhar tende a penetrar por simulações de espaços internos ao livro, desfazendo também a ideia de continuidade linear e horizontal na narrativa por imagens. A leitura linear de um livro ágrafo pode ultrapassar o sentido metafórico que o termo carrega na leitura verbal e abarcar sua totalidade em um objeto único, “Um livro-obra ágrafo, sem texto algum” (Silveira, 2008, p. 37).

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

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

para ler a velha arte basta conhecer o alfabeto

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

###

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

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

4 Considerações Finais

A busca de uma taxonomia do livro ágrafo parte da ideia de que ambientes virtuais refletem ambientes tangíveis, portanto, sistemas de busca de bibliotecas são estruturas de organização que decorrem de um pensamento classificatório em analogia às estruturas de organização material. Esse referencial de classificação serviu-nos para elencar tipologias de livros em dois tipos de acervos: da Literatura Infantil e das Artes Visuais e, a partir daí, estabelecer classificações e formas de leitura.

A questão central na taxonomia do livro infantil é a duplicidade de sua linguagem e, conseqüentemente, a distinção e interação entre textos e imagens. Na análise do livro infantil o aspecto verbal tende a prevalecer sobre o visual. A distinção dos gêneros literários estabelece três tipos de obras poéticas, a Lírica, A Épica e a Dramática. Por estas definições teríamos uma primeira distinção entre o livro infantil e o livro de artista: o primeiro ligado à Épica, por sua matriz principal nos contos maravilhosos e o segundo ligado à Lírica, por sua raiz na Poesia concreta.

O livro de imagem traz tipologias ligadas às suas funções, definidas como descritivas, interativas, narrativas. A partir dessas funções podemos deduzir identidades relacionadas às quatro dimensões do espaço / tempo abarcando o desenho, a imagem, o objeto e a narrativa. Outra distinção considera os diferentes posicionamentos do artista e do ilustrador na configuração de um objeto em que a experiência é ampliada. No livro de artista, o termo que nomeia o objeto privilegia o autor, primordialmente um artista. No livro infantil essa lógica se inverte para privilegiar o leitor, primordialmente uma criança.

O livro infantil é um gênero associado à forma de arte livro do artista. Dentro de um espectro categorizado sob o termo Publicação de artista. Nesse sentido, assim como a poesia visual foi resultante do desejo de poetas fugirem do texto linear, o livro como meio encontrou

bifurcações para os meios eletrônicos. A impressão sob demanda e o DIY têm se convertido em formas de ampliar o acesso do público às obras, ainda que essa democratização tenha trazido questões éticas e estéticas, como contrapartida.

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

A denominação Publicação de artista abarca formas de arte materializadas como mídias que, nas formas de códice, incluem suas sub-formas primárias e secundárias. As publicações de artista são subdivididas em cinco grupos. Cada tipo de mídia traz sua própria história, mas sempre com algumas interseções como, por exemplo, os ‘cólices’ que trazem aspectos dos meios ‘impressos’. Assim, podemos identificar nas publicações do artista a influência do binômio autonomia/dependência.

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

Quanto à leitura, livros ágrafos são objetos táteis que contêm representações visuais do mundo e, assim, podem ampliar consciências e a liberdade criativa por ser um meio capaz de comportar a documentação da expressão humana de forma legível. No processo de leitura de livros infantis, os estímulos visuais desempenham um papel mais importante do que os verbais, já que nossas habilidades visuais ganham sentido no senso comum de cada cultura. Nesse sentido, o entendimento ampliado do termo leitura deve dar conta de uma série de relações nas quais o significado será resultado de um processo de mediação visual em que a palavra tem lugar de referência, sempre como uma ausência silenciosa, nunca uma inexistência.

Na análise morfológica da linguagem verbal, cada palavra é analisada isoladamente, enquanto na análise sintática o importante é descobrir sua função em relação ao contexto. Portanto, a morfologia indica a classe e a função sintática mostra a relação com as outras dimensões em uma obra. A relação com o espaço e o tempo do livro tem suas próprias

dinâmicas, requerendo uma ruptura quase completa com nossos hábitos na leitura do livro de artista contemporâneo. A relação entre vários desenhos sobre uma folha vai constituir um tipo de Icono-sintaxe, considerada como um tipo de leitura, procedendo uma transposição desses desenhos para uma forma verbal.

Um pré-requisito para a produção e leitura de livros de artista atual é a interação entre o escrever e o desenhar nas dinâmicas de hoje e, ao mesmo tempo, entender seus antecedentes históricos comuns. Realiza-se uma transição contínua entre o texto e o desenho, que equivale a dizer que a escrita apresenta-se como um desenho e que o próprio desenho pode ser visto como uma forma de escrita. Nesse sentido, o livro de artista contemporâneo, refere-se ao registro gráfico de um conceito que pode levar-nos à identidade desse conteúdo.

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

Referências Bibliográficas

- Brunetiere, F. (1914). *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: leçons professées à l'École normale supérieure*. 1914. In: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/brunetiere_evolution-des-genres/
- Capra, F. (1997). *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix.
- Carrión, U. (2011). *A Nova Arte de Fazer Livros*. Belo Horizonte: C/Arte.
- Derrida, J. (2005). *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.
- Dondis, D. (1991). *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fávero, L. L. & Koch, Ingedore, G.V. (1983). *Linguística Textual: uma introdução*. São Paulo: Cortez.
- Flusser, V. (2005). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará.
- Góes, L. P. (1996). *Olhar de descoberta*. São Paulo: Mercúrio.
- Krippendorff, K. (1995). *On the Essential Contents of Artifacts or on the Proposition that Design is Making Sense (of Things)*. In Buchanan, R. & Margolin, V. *The Idea of Design* (pp156-184). Cambridge: MIT Press.
- Krüger, R. (1993). *Zeichnen-Schreiben-Bücher machen = Dessiner-Écrire-Faire des livres*: Roth-Schmit-Tippel: Exposition, Domart-en-Ponthieu, maison du livre d'art contemporain.
- Linden, S. V. der. (2011). *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo, Cosac Naify.

- Ludovico, A. (2015). *Process VS. Product, resisting the self-gratifying loop, regaining a DIY perspective*. In <http://isea2015.org/proceedings>.
- Mc Cloud, S. (2007). *Reinventando os Quadrinhos*. São Paulo, M. Books.
- Mc Cloud, S. (2005). *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo, M. Books.
- Moles, A. (1981). *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Nikolajeva, M. Atribuição de estados mentais através da palavra e imagem. *Leitura em Revista*, 3, 89-102.
- Nöth, W. (1995). *Panorama da semiótica*. São Paulo. Annablume.
- Piaget, J. & Inhelder, B. (1968). *A psicologia da criança*. Rio de Janeiro: Difel.
- Rosenfeld, A. (1985). *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfeld, A.. (1993). *Letras Germânicas*. S. Paulo: Perspectiva.
- Sagae, P. L. C. (2008). *Imagens e Enigmas na Literatura para Crianças e Jovens*. (Dissertação de doutoramento não publicada). Faculdade de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.
- Silveira, P. (2008). *As existências da narrativa no livro de artista*. (Dissertação de doutoramento não publicada). Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Rio Grande do Sul.
- Thurmann-Jajes, A. & Schade, S. (2009). *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*. Cologne: Salon Verlag.
- Thurmann-Jajes, A. & Vögtle, S. (2010). *Manual for Artists' Publications. Cataloguing Rules, Definitions, and Descriptions*. Bremen: Studienzentrums für Künstlerpublikationen / Weserburg.