

# ILLUSTRATION: REPRESENTATION AS AN INTERPRETATION OF THE SYMBOLIC

## A ILUSTRAÇÃO: DA REPRESENTAÇÃO COMO INTERPRETAÇÃO DO SIMBÓLICO

Roselene de Fatima COITO

Universidade Estadual de Maringá (UEM/Gpleiadi/CNPq)

### RESUMO

*Partindo, sobretudo, de postulados teóricos propostos pelos filósofos Gilles Deleuze e Michel Foucault, desenvolve-se no presente artigo uma reflexão acerca da ilustração como forma de representação da interpretação do simbólico. Abordando aspectos de sua história, busca-se verificar a capacidade da ilustração para expressar o simbólico por meio de sua materialização, constituindo-se, assim, como produto sociocultural que articula o verbal e o não verbal. Como produto comercial, a ilustração será examinada do ponto de vista de sua circulação, estabelecendo-se tanto como bem material quanto como bem intelectual.*

### ABSTRACT

*Drawing upon the principles from philosophers Gilles Deleuze and Michel Foucault, this article is a reflection about illustration as a form of representation of the symbolic interpretation. Addressing aspects of its history, it is intended to expose the power of illustration to express the symbolic through its materialization, articulating verbal and nonverbal as a sociocultural product. As a commercial product, illustration will be examined in regards to its circulation, establishing itself as both material and intellectual goods.*

### PALAVRAS-CHAVE

*Discurso; ilustração; interpretação do simbólico.*

### KEYWORDS

*Discourse; illustration; symbolic interpretation.*

## Introdução

Partindo da citação de Gilles Deleuze, que faz parte d' *O ato da criação*, palestra proferida em 1987 e publicada na Folha de S. Paulo em 27/06/1999, texto no qual o filósofo francês discute a ideia como potência para o cinema e para a filosofia, busca-se neste princípio, qual seja, a ideia como potência, a ilustração como uma das práticas desta ideia, já que a ciência, tal qual preconiza o outro filósofo francês Michel Foucault, é um campo do saber e como tal não é menos criadora do que a arte.

A ilustração tem uma história, assim como a filosofia, a ciência, a literatura, o cinema entre outras. Sua história passa pela questão da produção e da circulação do dizer, dizer este que numa mesma época e em épocas diferentes são “produtos” sociais e comerciais que se diferenciam, que se igualam e que se plurificam, conforme veremos mais adiante.

Como “produtos” sócio-culturais, pode-se entender a ilustração na sua transparência e na sua opacidade na materialização do simbólico. Dito de outro modo, aquilo que ilustra traz à luz aquilo que se pretende dizer e, ao mesmo tempo, pode trazer aquilo que se diz de outra maneira. Devido a isso, a articulação do verbal e do não verbal nem sempre produz um efeito de semelhança do dizer, mas pode produzir um efeito de similitude do dito.

Já como produto comercial, a ilustração, tal qual a história do impresso, circulou e/ou circula como um bem material e também como um bem intelectual, dependendo da técnica proposta pelo ilustrador, ou seja, técnica entendida tanto como estratégias de construção do dizer em imagens, como uma materialidade específica ou, ainda como preconiza Heidegger, como desvelamento do mundo que se dá por meio da linguagem.

Diante disso, trataremos da ilustração como uma forma de representação da interpretação do simbólico, já que a representação, na epistême da modernidade, conforme Foucault, é a interpretação. Contudo, antes faremos algumas considerações acerca da ilustração e da representação.

## **1. A ilustração como produto sócio-cultural e como produto comercial: um pouco de(a) história**

Michel Foucault, em *A ordem do Discurso*, assevera que o século XX vive (viveu) a soberania do discurso. Contudo, ao arguir sobre isso, o filósofo não descartou a imagem; apenas quis dizer que o discurso, que tem uma ordem arriscada do dizer, vive (vivia) a sua plenitude. Em contrapartida, outros estudiosos projetaram e projetam no século XXI, não a soberania, mas a predominância da imagem, tanto que os estudos sobre propagandas, charges, HQs, enfim destas mais variadas linguagens, inclusive as virtuais, vêm ganhando destaque nas reflexões atuais. Contrariamente do que se pretende dizer sobre a imagem, a mesma não surgiu neste século, pois que acompanha o homem desde a pré-história. Talvez a novidade esteja na maneira de se trazer a imagem (aquele que produz e aquele que a interpreta) e não na imagem em si.

De acordo com John Berger (1999), as imagens, a princípio, foram feitas para evocarem as aparências de algo ausente. Pode-se arrolar, a partir disso, que os desenhos em cavernas eram a representação de uma presença, a humana, a vegetal, a mineral, a celestial, mas de uma ausência que era a língua. Devido a esta ausência, para o estudioso Alberto Manguel (1997), a imagem poderia ser a própria coisa – como Júpiter para os romanos, ou a imagem poderia ser um atributo ou substituição da coisa, assim como era para os primitivos cristãos, tanto que a Igreja católica apostólica romana mantém as imagens, principalmente da narrativa do calvário de Cristo em quadros e/ou vitrais. Este era um hábito, que se

conserva nos dias de hoje, para a evangelização dos iletrados. Talvez por causa disso, os estudos, principalmente os antropológicos, que se referiam à imagem, eram tidos como um estudo do primitivo. Mas nem sempre foi assim, já que junto com a história do livro há a história da ilustração.

Segundo Philippe Kaenel<sup>1</sup>, há diferenças entre os “homens de imagens”, no século XIX, na França. Há uma diferença entre os ofícios e a lutas destes profissionais.

Inicialmente, “os artistas que trabalham para o livro são gravadores – conhecidos como talhadores de histórias, talhadores de imagem em papel, imageiros ou historeiros - que desde o último quarto do século XIV entram em concorrência com os mestres iluministas”, de acordo com Kaenel (1996, p. 14). Enquanto os gravadores usufruem do benefício do estatuto de profissão livre, porque não aceitam o regime corporativo, os mestres se assujeitam à comunidade de livreiros, de pintores e escultores que detém o monopólio do ofício, o qual sofre da censura religiosa – ora a Igreja proíbe o uso de imagens ora libera – e da censura política – quando os reis determinam o que pode e o que não pode circular a respeito de sua pessoa, das pessoas da corte e do seu governo.

Os gravadores ao não se aliarem ao regime corporativo se indagam a quem pertence a imagem: ao livreiro-impressor? Ao mecenas-comandatário? Ao gravador? Ao leitor? Toda esta indagação deve-se ao valor monetário da ilustração, que passava não só pelo material de que era feita – madeira, metal, papel, como pela técnica artística empregada.

Havia uma disputa entre os impressores em letras, os “dominatiers” (impressores de gravuras sobre madeira) e os livreiros. Conforme Kaenel,

---

<sup>1</sup> A tradução do texto “Le métier d’illustrateur 1830 – 1880 – Rodolphe Töpffer, J. –J Grandville, Gustave Doré” (1996), de Philippe Kaenel, é minha.

(Os livreiros) sustentados pela comunidade de impressores se esforçavam para fixar limites às prerrogativas dos gravadores (*taille-douce* e xilógrafos) em se assegurando, por exemplo, via penhora e processos, que a venda de livros lhes seja proibida ou que as legendas de estampas não excedam 6 linhas (1650). A história da edição dos séculos XVI e XVII se caracterizam, assim, por uma série de monopólios exercidos pelos ofícios mais ou menos corporativos, mas, todos assujeitados à dupla censura, religiosa e política. (KAENEL, 1996, p.13)

Este conflito de interesses fazia com que as gravuras custassem muito caro, fato este que desencadeava a reutilização de gravuras (livrarias com milhares de matrizes gravadas) e obras ornadas com vinhetas. Pelo fato de a gravura encarecer bastante o livro – elas vinham avulsas, quando de madeira ou de metal ou acompanhadas pelo texto quando de papel – foi necessário que livreiros e gravadores se associassem para partilhar “taxas” e benefícios. No curso do século XVI, os editores e os autores se preocupam mais e mais em decorar suas obras. Então nova técnica artística passa a vigorar, a da água-forte, que permitia um custo mais barato e favorecia as desprofissionalização da estampa, fato este que se prolonga no século XVII, século este em que o prestígio da ilustração é enorme, e a vinheta torna-se respeitável, tanto que François Chaveau é um dos primeiros a utilizar desta técnica para ilustrar, em forma de vinheta, as fábulas de la Fontaine.

No século XVII, a prática da gravura em geral e da ilustração em particular torna-se lucrativa. Segundo Kaenel (1996, p. 15), “a posição do gravador sofre de uma certa indeterminação dada por sue duplo estatuto: ficar próximo das artes mecânicas (do impressor) ou encontrar distinção pelas artes liberais. Por fazer isso, deveria provar que sua prática é conforme as suas normas”.

Em 1648, os mestres iluministas passam do regime corporativo à tutela da Academia e as gravuras vão ganhando contorno de arte acadêmica e deixando de pertencer a um universo mais popular, tanto que no curso do século XVII os editores e autores começam a se preocupar mais e mais com suas obras e quanto mais reconhecido o ilustrador, mais valorizada sua obra, tanto que aqueles que eram considerados excelentes gravadores passaram a ensinar a arte da gravura e passaram também a ter um prestígio estatutário garantido pela instituição acadêmica.

No século XVIII, nobreza, arte, gênio e maneira são palavras que devem guiar a prática da qualidade do gravador. A isso se junta à maestria da perspectiva, ciência na qual Bosse defende e instala na universidade quando professor.

Por adquirir um valor também estético-intelectual, alguns acreditavam que a ilustração corrigiria alguma imperfeição da escrita, como era o caso de Corneille e outros achavam que a ilustração “poluía” a história, como era o caso de Victor Hugo. O fato é que, a prática da gravura em geral e da ilustração em particular, torna-se lucrativa, trazendo maiores discórdias entre os “homens das imagens” e certos escrivãos que qualificavam a gravura como mercantil e a ela, enquanto valor de mercado, opunham-se.

De acordo com Kaenel,

as edições ilustradas sofrem bastante com os contragolpes da conjuntura econômica e política. Objetos preciosos integrados em numerosas bibliotecas que a aristocracia da nobreza constrói, eles (estes objetos) se tornam os instrumentos suntuosos das elites no poder. Quanto à função “interna” das ilustrações em relação ao texto, elas (as ilustrações) permanecem como descritivas e informativas trazendo a imagem como extensão e complemento da linguagem. (1996, p.16).

Kaenel assevera esta extensão da linguagem quando discute a ilustração como vinheta, que tem seu auge no século XVIII, tanto que a imagem preenche o livro, lota as páginas e devora o branco das páginas. Se formos pensar nos séculos anteriores, da gravura em madeira ou em metal, o mesmo não ocorria, já que delas eram feitas matrizes que se colocavam em mais de uma história.

Outro elemento importante é que as livrarias grandes ficavam em Paris e o custo das gravuras era altíssimo. Então as livrarias menores no interior da França, procuravam copiar as gravuras que compravam das matrizes das grandes livrarias e inseri-las em *n* livros diferentes.

Para finalizar, pode-se dizer que o ornamento ou o complemento do texto torna-se um fim em si e o livro com vinhetas se transforma em um objeto importante nos “embates” tanto econômicos como simbólicos, no dizer de Kaenel (1996, p. 18). A partir desta pequena apresentação da ilustração como “produto”, vemos que o aspecto sócio-cultural e o econômico constituem a história da ilustração e sua função na sociedade enquanto objeto simbólico.

## **2. Da representação: a caminho da epistême da modernidade**

Partindo do pensamento foucaultiano para pensar a representação, não devemos desconsiderar a historização das epistêmes que constituíram o dizer do filósofo, em *As palavras e as coisas* (2000).

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, projeto no qual se propõe a refletir sobre uma arqueologia das ciências humanas, traz à baila a prática ocidental de se pensar o Mesmo e o Outro. Para tanto, parte da leitura de um texto de Jorge Luis Borges no qual o autor estabelece, por meio de uma taxinomia, a catalogação de animais, funcionando como uma semiologia em face da história e definindo a lei geral dos seres e, ao mesmo tempo, as condições sob as quais é possível conhecê-los. Diz o

filósofo francês que, “[...]O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas poderiam avizinhar-se”. (FOUCAULT, 2000,p.11).

O texto de Borges inquieta Foucault porque traz uma nova perspectiva do olhar; traz as heterotopias da linguagem. E, indaga-se Foucault: Onde mais estas coisas poderiam se alojar se não fossem na linguagem?, já que durante toda idade clássica

havia uma coerência entre a teoria da representação e as teorias da linguagem e, a partir do século XIX a teoria da representação desaparece como fundamento geral de todas as ordens possíveis [ e ] a linguagem como quadro espontâneo primeiro das coisas, como suplemento entre a representação e os seres, desvanece-se. (FOUCAULT, 2000,p.20).

Estas colocações de Foucault devem-se à historização que o filósofo faz da epistême desde o século XVI sobre a questão “como reconhecer a representação em signo?”.

Diz ele que no século XVI era por meio da semelhança. Neste século, os signos tinham sido depositados sobre as coisas e a semelhança se liga à imaginação, às repetições incertas e às analogias nebulosas; no XVII por meio da linguagem que vivia da transparência e da neutralidade, sendo o signo constituído pelo conhecimento o que difere o homem do animal; e, no século XVIII, pela máthesis e pela taxinomia, sendo que da máthesis tem-se a ciência da medida e da ordem em que o instrumento não é o método algébrico mas o sistema de signos, e da taxinomia o saber dos seres na sua identidade e diferença, em que há a dissociação entre signo e a semelhança.

Para discutir sua historização do saber nestes séculos, Foucault parte, também, para o movimento do olhar na pintura. Da pintura de Diego Velázquez, na tela “As meninas” e das telas de René Magritte “A traição das imagens” e “Os dois mistérios”.

Da pintura de Diego Velázquez, que inicialmente tinha como título “A família”, produzido no século XVII, e, que em 1834 passa a intitular-se “Las Meninas”, Foucault começa analisando o lugar do pintor na tela e diz:

[...] O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos... Aparentemente, esse lugar é simples: constitui-se de pura reciprocidade; olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla... E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas (FOUCAULT, 2000,p.4 e 5)

Neste ponto de partida de Foucault em que o alvo é o olhar, o labirinto se instaura, isto é, a representação traça um mapa em que os caminhos são vários e a leitura da tela inscreve um dizer em que a representação não é só mais o Mesmo e/ ou o Outro, mas o Mesmo, o Outro e outros – aquele que pinta, aquele que é pintado e aquele que pode estar sendo olhado para ser pintado (o leitor da tela). Os signos são a representação e a representação são os signos. É um *mis-en-scène* de um *mis-en- âbîme*. É este jogo entre a semelhança – instituída pelo pensamento - e a similitude – encontrada na experiência - que se instaura na tela e no dizer sobre a tela. É um reconhecimento da representação em signo.

Véronique Foti<sup>2</sup>, no texto *The represented representation* (1996), questiona esta reflexão de Foucault dizendo que em “As meninas” o lugar do soberano fica vazio e, na epistême da modernidade, é ocupado na figura do homem. A questão de Foti pauta-se na pintura como um

<sup>2</sup> A tradução do texto “The represented representation” (1996) , de Véronique M. Foti, é minha.

tipo especial de visibilidade e, portanto, não desconsidera a historização, mas a tem como insuficiente na análise da tela.

Indaga-se a estudiosa canadense:

É a pintura o não-discursivo ou forma parte do arquivo visual sem ter nenhum poder de mudar as configurações discursivas? (1996, s/p)

Como se pode notar, a sua preocupação resvala-se na importância da materialidade da pintura para as teorias da representação; na irreducibilidade da pintura para uma exploração teórica da visão e chama a atenção pra a distinção que Foucault traça entre semelhança e similitude, dizendo que ao fazê-lo promove uma leitura cartesiana da tela, instaura uma perspectiva quase matemática em sua interpretação. Para Foti, “[...] a pintura, ao contrário, chama a atenção para a sua própria materialidade” (1996, s/p). Pode-se dizer que, embora Foucault volte seu olhar não para a materialidade específica da pintura, o mesmo, ao colocar o homem no centro das atenções – no dizer de Foti, assevera que a representação está na ordem do reconhecimento do signo.

Já a leitura que Magritte faz da leitura que Foucault fez de suas telas, após ler *As palavras e as coisas*, volta-se para os conceitos de semelhança e de similitude. De acordo com Campos (2004), “Magritte argumenta não existir entre as coisas, *semelhanças*, mas sim *similitudes*”. Assevera Magritte:

As palavras Semelhança e Similitude permitem ao senhor sugerir com força a presença – absolutamente estranha – do mundo e de nós. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue. Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de

similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). O mesmo se dá no que concerne ao falso e ao autêntico etc. As ‘coisas’ não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes. Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece. (*apud* CAMPOS, 2004, s/p).

Levando-se em consideração o lugar do qual fala Magritte, artista plástico, e que o mesmo produziu telas em que há cachimbos, ora ancorados em enunciados, como “A traição das imagens” em que aparece um cachimbo e o enunciado “Ceci n’est pas une pipe” (isto não é um cachimbo), pondo em xeque o próprio conceito de representação como semelhança, pois que não é um cachimbo mas a representação de um cachimbo na similitude das imagens – desenho e escrita - no que elas têm de visível (forma, cor, profundidade) e de invisível (paladar e olfato) no desenho e forma, cor, traço e sentido na escrita, e na tela “Os dois mistérios”, em que há um cachimbo solto no ar, em primeiro plano, e um cachimbo pintado em tela, em cima de um acavalete com o dizer “isto não é um cachimbo” dentro da tela maior propicia uma série de interrogações que Magritte faz ao longo de sua vida, segundo Campos.

Ainda de acordo com Campos, em “A traição das imagens”, “o contraste é afirmado por uma negação e parece baseado num jogo bastante simples: o enunciado negativo é ambíguo porque baseado num dêitico (‘isto’), que tanto pode se referir ao tema do desenho quanto ao próprio desenho” (2004,s/p) , que instaura a reflexão sobre o enunciado e o desenho, sendo que o enunciado propõe uma verdade – “isto não é um cachimbo” enquanto que o desenho “prova” ser aquilo um cachimbo e nega esta proposta de verdade. Cria, então a tela, uma ambiguidade entre o ser e o parecer, entre a representação do real e a realidade da

representação; aquilo que representa e aquilo que mostra ou apresenta.

Já na tela “Os dois mistérios”, segundo Campos, “nos incita a perceber sua condição de representação duplamente referenciada” (2004, s/p). Contudo, ainda nos alerta o autor, o enunciado pode estar negando não só o cachimbo pintado na tela sobre o cavalete, mas também o cachimbo solto no ar em tamanho maior no primeiro plano, possibilitando assim que “um desenho que representa muito bem um objeto não se torna em função disso, ele próprio, aquele objeto” (CAMPOS, 2004,s/p).

Outrossim, a relação entre o enunciado e o desenho, conforme Campos, faz lembrar uma operação caligramática que exerce

um triplo papel: a) *o de compensar o alfabeto*; b) *o de repetir o que foi dito, sem o recurso da retórica* ; c) *o de prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia*, aproximando, ao máximo, o texto e a figura, de modo a apagar qualquer fronteira entre o *dizer* e o *figurar*, entre o *articular* e o *produzir* e o *reproduzir*, entre o *significar* e o *imitar*, entre o *ler* e o *olhar*. (CAMPOS, 2004, s/p – grifos do autor)

Portanto, conclui Campos, “cabe ao caligrama garantir uma *dupla captura*” (2004, s/p) em que nem os discursos e nem os desenhos são capazes por si sós. E foi isso que Magritte propôs ao produzir as suas telas: o caligrama silencioso.

Nesta produção caligramática está sendo posto em jogo a representação enquanto enunciado e enquanto desenho. Contudo, levando-se em consideração que a representação está na ordem do reconhecimento do signo, pode-se dizer que tanto o enunciado quanto o desenho estão no plano da semelhança – enquanto pensamento – e no plano da similitude – enquanto experiência.

Pensando na relação que se estabelece entre os enunciados do texto infantil e nas ilustrações que os acompanham, poderíamos traçar uma

aproximação de uma materialização do discurso literário infantil, no nosso caso em específico de Clarice Lispector, no livro *A mulher que matou os peixes*, enquanto caligrama, pois que o desenho (ou ilustração) pode vir a compensar o alfabeto, já que Corneille, Racine, Molière assim acreditavam, como foi visto anteriormente, que o desenho pode ser a repetição do dizer, quando a ilustração compõe um livro de imagens e, finalmente, que o desenho vem numa simbiose com o enunciado apagando a fronteira entre o dizer e o figurar. Portanto, dependerá de como é traçada a “sintaxe”, tanto na composição quanto na leitura - entre o enunciado e o desenho para se estabelecer uma mapa da leitura da ilustração.

### **3. Da interpretação: percorrendo mapas da leitura da ilustração.**

No capítulo, “O que as crianças dizem”, do livro *Crítica e clínica* (2004), do francês Gilles Deleuze, o filósofo assevera que

a criança não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente. [Ainda, conforme Deleuze], o trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. (DELEUZE, 2004, p.73).

Explorar os meios, traçar o mapa, percorrer o trajeto numa simbiose de subjetividades, faz da imagem um lugar em que os sentidos se dão. Em outros termos, explorar, traçar e percorrer é um exercício de interpretação dos sentidos e de seus efeitos em materialidades diversas.

Já está posto que o dizer vive de sua incompletude porque os sentidos estão sempre em movimento, de acordo com Orlandi, quando a mesma postula o efeito de sentido na língua. Na imagem, não é diferente. Ela tem um trajeto de leitura e neste trajeto é possível estabelecer sentidos que deleuzeanamente são os devires. Estes são as possibilidades de interpretação, já que os sentidos não são únicos e nem evidentes, embora assim se pretendam. De acordo com Orlandi, “a interpretação é o vestígio do possível” (2004, p18).

Diante destas colocações, seria o vestígio uma pista para o reconhecimento do signo?

Penando neste viés, vamos apresentar aqui uma reflexão sobre a ilustração do texto infantil de Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes*, em duas edições diferentes, em 1983, realizada por Carlos Scliar e, em 1999, por Flor Opazo. O propósito aqui é discutir a ilustração como representação, e, como tal, o reconhecimento do signo.

Em *A mulher que matou os peixes*, a narradora já revela no primeiro enunciado que foi ela que os matou. A história vai sendo tecida com pequenas narrativas de vários animais, como os peixes, a gata, o rato, a macaca e os cachorros. Selecionaremos dois momentos da narrativa que ilustra o verbal e o não-verbal.

Na edição de 1983, ilustrada por Scliar, temos o recorte da seguinte passagem:

Bem, agora descansem um pouco porque vou contar uma história tão terrível que até parece filme de mocinho e bandidos. É uma história de amor e ódio misturados num só coração.

Já descansaram? Bem, então prestem bastante atenção porque essa história de cachorro é terrível mesmo. Não pensem que estou inventando as minhas histórias. Dou a minha palavra de honra que as minhas histórias não são de mentira: aconteceram mesmo. (LISPECTOR, 1983, p.35).

Neste fragmento do texto verbal, Scliar produz uma ilustração de um gato, em que aparece apenas a cabeça e uma pata, em traços sem nenhuma cor. Neste mesmo fragmento da edição de 1999, ilustrado por Flor Opazo, há a ilustração da macaca Lisete morta, a qual se refere a um trecho anterior. A partir destas observações podemos dizer que Scliar produz um sentido pela ausência e pela oposição, isto é, ausência do desenho de um cachorro e oposição que se tem do cachorro, o gato, enquanto que Opazo marca a presença pela ausência do signo ou de um signo qualquer.

Tendo-se em vista que, aqui tomamos a técnica como aquilo que vem à tona, como desvelamento do mundo que se dá por meio da linguagem, nos pressupostos heideggerianos, a interpretação, como vestígio do possível, permite dizer que na similitude joga-se com a presença de uma ausência na oposição da imagem. Dito de outra forma, o gato presente na página marca aquele que está ausente e aquele que se opõe a este que está ausente e que, também, na ausência da ilustração há (ou pode haver) uma imagem imaginada.

Se as imagens foram feitas pra evocarem as aparências de algo ausente, conforme Berger, ela poderia ser considerada como a coisa, um atributo ou um substituto da coisa, como preconizou Manguel?

No caso da ilustração de Scliar, não evocou a aparência do que estava ausente, já que houve uma inusitada subversão do pensamento – da semelhança – na similitude – na experiência da imagem. Este trajeto de leitura proposto por Scliar marca a própria subjetividade da imagem, ou seja, ela vem traçada em linhas, sugerindo o desenho de um gato sem cor mas com forma, esta [a forma] que produz um efeito de oposição a uma forma inexistente neste contexto do texto, o cachorro. Esta imagem não funciona, neste caso, nem como atributo e nem como substituto da coisa. Ela se mostra como uma outra significação, que não é nem do Mesmo e nem do Outro, mas que significa e que produz sentidos.

Já na ausência da imagem neste mesmo trecho da narrativa, pode-se inferir que esta ausência sugere uma presença, a do cachorro. Este tipo de ausência que não a mesma ausência promovida por Scliar, permite que o trajeto de leitura se dê no âmbito de uma semelhança no nível do pensamento, pois que, no pensamento um cachorro será sempre um animal de quatro patas, com focinho, orelhas e rabo, independente de qual imagem pode ser suscitada na mente.

Retornando ao que foi dito sobre a ilustração como “produto” sócio-histórico, e, portanto, cultural, pode-se dizer que nestes dois tipos de ausência não houve nem a presença da imagem como aquela que supre uma falha do texto, como bem acreditava Corneille e que nem ela vem como complemento – no sentido de repetição – do texto. Estas ausências são mapas da leitura deste trecho do texto que interferirá – por isso que a imagem é um devir, como assevera Deleuze – na interpretação do texto como um todo.

Já em outra passagem da narrativa temos:

Bruno tinha um amigo, cachorro também, que vigiava a casa de um vizinho. Esse amigo-cachorro de Bruno chamava-se Max. (LISPECTOR, 1983, p. 36)

Nesta passagem, na edição de 1983, ilustrada por Scliar, não há ilustração nem de Bruno e nem de Max. A trajetória será um caminho percorrido pela imagem da imaginação que o verbal produz no ato e gesto do ler. Nesta mesma passagem, na edição de 1999, Opazo traz a ilustração de dois cachorros se olhando gentilmente tendo entre eles uma vasilha cheia de ração.

Diante do exposto, a primeira pergunta que ocorre é: esta ilustração é o complemento do texto verbal?

Se entendermos que a ilustração repete, por seu sentido, o texto, pode-se, então, considerá-la como complemento. Contudo, se se pensar que são materialidades diferentes e que apenas o instante prenhe

ou preenhe da narrativa foi captado, então ela não é. Neste sentido, a representação como reconhecimento do signo se mostra plural: ao mesmo tempo em que o verbal cria imagens, a ilustração cria o verbo, ambos como simbólicos interpretados na leitura, já que, na materialidade do texto, as significações podem ser diferentes e ambas significam.

E, por fim, pelo fato de o texto infantil de maneira em geral ser ilustrado, pode-se dizer que se tem um mapa de leitura cujo percurso é uma operação caligramática, em que a ilustração pode vir melhorar o verbal, pode vir “repetir” o que foi dito e pode vir como uma “armadilha de dupla grafia”. Por isso, a ilustração é mais que um desenho que enfeita a página: ela é uma forma de representação que propicia a interpretação do simbólico.

## **De um efeito de fim**

O objetivo desta reflexão foi o de percebermos que sempre estivemos envoltos e envolvidos com as imagens e que, por isso, elas não são uma novidade do século XXI. Como já foi dito anteriormente, a maneira de se olhar pra a imagem é que mudou e entendendo que o não verbal significa tanto quanto o verbal, procuramos voltar nosso olhar para a ilustração do livro infantil, pois que mesmo tendo trabalhos significativos a este respeito, pouco se discute sobre esta forma de significar.

Trouxemos um pouco da ilustração no seu percurso histórico-social e comercial para evidenciar o seu caráter de bem social, pois que a tomamos como um elemento simbólico e do simbólico, sem a preocupação, neste momento, de analisar sua materialidade pictural. Por causa disso, também buscamos em Foucault a reflexão sobre a representação, entendendo-a como um signo reconhecível que de século a século se configura e se reconfigura para, enfim, traçar um percurso em que a leitura, que se configura como um mapa de devires, se mostra como um trabalho de significações, de produções de sentido, de efeitos de.

Neste desvelar do mundo, neste deixar vir à tona do não-verbal, entendemos que as formas de significar estão estritamente ligadas às formas do representar. Scliar e Opazo, como ilustradores, revelam que, na leitura, há o instante pregnante do acontecimento; que este instante instaura dizeres outros como se o sentido escapasse e, ao mesmo tempo, se evidenciasse numa aparência daquilo do que pode ser, tal qual as telas de René Magritte. E como assevera Deleuze, “[...] à sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças [...]” (2004, p. 78)

## Referências

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lucia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Capítulo I.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. **Eis dois cachimbos**: roteiro para uma leitura foucaultiana de Magritte. [www.ucm.es/info/especulo/numero27/magritte.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/magritte.html). Acesso em 01/05/2014.

DELEUZE, Gilles. **“O que dizem as crianças”**. IN: Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997 – 1ª reimpressão, 2004.

FOTI, Véronique M. **The represented representation**. Pennsylvania State University Postmodern Culture, Vol 7, n 1, September, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEIDEGGER, Martin. **Conferencias y articulos**. Trad. Eustáquio Barjau. Ediciones Del Serbal, Barcelona, 1994.

KAENEL, Philippe. **Le métier d’illustrateur 1830-1880**- Rodolphe Töpffer, J, J- Granville, Gustave Doré. Paris : Ed. Messene, 1996 – Cap.1

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Capa e ilustrações de Carlos Scliar. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes**. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANGUEL, Alberto. “**Leitura das imagens**”. IN: *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ORLANDI, Eni. P. **Interpretação** – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 4ª edição. Campinas: Pontes, 2004.

Recebido em 20/11/2014 e Aceito em 10/03/2015.