

A ilustração hoje: hipóteses de sentido na afirmação da identidade de quem ilustra

Resumen: Este paper decorre de um trabalho de investigação em torno do papel da ilustração na actualidade e tem como o objectivo reflectir sobre esta expressão enquanto construção de um autor na apropriação do texto de um outro, querendo deste modo contribuir para a afirmação do que é hoje a ilustração. Na base desta investigação está a consciência (consequente de uma prática como ilustradora), de que a ilustração é reveladora de um modo específico de processo e pensamento, colaborando no sentido de uma auto-construção e de uma abertura e acolhimento à diferença. Assim, considera-se neste texto a importância da ilustração na contemporaneidade como interface cultural – promovendo a construção da identidade pelo celebração de novos laços semânticos, e pelo encontro estético e afectivo com o outro.

1. Introdução

Zygmunt Bauman recorre à metáfora da *liquidez*, para referir o carácter do estádio actual, já que a fluidez dos líquidos, ao contrário dos elementos sólidos (que mantêm as suas formas inalteráveis), facilita a constante mutação ou disposição para a mudança: por isso são perenes, transitórios, preenchem o espaço apenas momentaneamente porque estão em permanente transfiguração. A *modernidade líquida* sofre, para Bauman, de uma crise grave de sentido: não há mais padrões estabilizados ou regras prescritivas dos comportamentos sociais; perderam-se as certezas sobre o lugar e o papel socialmente destinado a cada um. Berger e Luckmann acrescentam que a vida privada também se vê questionada nos sentimentos, nos valores e mesmo no que toca à identidade pessoal: a identidade, “hereditariamente transmitida” e inquestionável, pertence agora ao âmbito das tarefas a cumprir e cabe aos actores a responsabilidade pela sua realização. O trabalho, que se perpetuava por toda a vida e definia o espaço e o valor de cada pessoa em termos sociais, familiares e identitários, tornou-se precário, por vezes mesmo desnecessário. O vazio deixado pela inexistência de modelos implica um movimento de auto-procura, de auto-descoberta e de demanda da identidade. Quando Lyotard se referia ao descrédito das grandes narrativas, aludia à pluralidade e a uma crise generalizada de sentido: a inconstância implica a interrogação e a reavaliação quotidiana acerca do sentido da existência e da própria vida. A ausência de valores partilhados, que estabeleçam um movimento e uma realidade semelhante vivida em comum, conduz a uma inevitável destabilização de sentidos. É este o estigma da sociedade moderna: a “apresentação dos seus membros como indivíduos” (BAUMAN, 2000:39), “(...) o pluralismo como um estado em que na mesma sociedade coexistem pessoas que vivem as suas vidas de diferentes maneiras” (BERGER e LUCKMANN, 1997:59). Bauman encontra duas características que distinguem esta forma de modernidade: a primeira, é a perda da convicção de que há uma ordem inerente à vida, de que tudo participa num desígnio maior, num futuro (mais-que) perfeito, traçado e absolutamente organizado; a segunda diz respeito à mudança, à fragmentação e à auto-afirmação individual. Esta é a indefinição em que o ser humano se encontra: entre um passado estabilizado e evidente e um futuro por definir. A pluralização leva a que nada seja tido como verdadeiro, inquestionável ou único: as opções multiplicam-se e por isso quase tudo é admissível, mas nenhuma interpretação é terminante, efectiva ou adequada. O mundo não está mais pré-definido e exige ser reinventado. Assim, se há por um lado uma maior abertura e liberdade, também há por outro uma angustiante indefinição para quem procura incessantemente um sentido e um lugar. Mas neste quadro tão pessimista há ainda uma réstia de esperança: “em todas as sociedades há processos de regeneração de sentido” (idem:108). Se o problema da sociedade moderna está nas estruturas básicas que a fundam, estes autores sugerem que se criem “instituições intermédias”, que, mesmo não tendo capacidade para suprimirem as causas, podem contribuir para contrariar e resistir às dificuldades. É sob este princípio que se instalaram os *pequenos mundos da vida*, (idem:116) comunidades organizadas em torno de sentidos e interesses comuns: pequenos mundos que constituem, no seu conjunto, o

pluralismo moderno. São hábitos que progressivamente se embrenham e se misturam com o quotidiano, acabando por ser culturalmente assimilados na sua diferença. Giddens (2002) partilha esta opinião e aponta a urgência na criação de novos mecanismos promotores da auto-identidade, que sejam no fundo os alicerces da modernidade. A sociedade passa a ser um conjunto de *eus* individuais e activos na conquista da sua identidade própria, *eus* vários que desenham o seu percurso e que, independentemente do local ou do contexto da acção que desenvolvam, participam e fomentam intrinsecamente os impulsos sociais, com resultados que têm reflexos a um nível global: a unidade é doravante, feita pelas diferenças; a afirmação de uma *identidade colectiva* pressupõe hoje, a reunião de múltiplas *identidades unas*. O enigma por que se apresenta a modernidade exige do indivíduo um permanente estado de reflexão, perante um jogo de incertezas e de escolhas que determinam, dia a dia, a sua vida. O *eu* torna-se, segundo Giddens, um projecto reflexivo, em que a autenticidade se anuncia como valor preponderante para o projecto de auto-realização.

2. Das grandes narrativas às narrativas da vida: o lugar do ilustrador na actualidade

A linguagem e a capacidade de inventar histórias terão tido desde sempre um papel fundamental na vida do ser humano e na forma de ele participar e de viver no mundo, procurando incessantemente explicá-lo, acolhê-lo, torná-lo mais acessível e inteligível. Jean François-Lyotard parte do conceito de *grandes narrativas* para estabelecer a diferença entre as sociedades pós-modernas e modernas: se no período Moderno, era a ciência que legitimava o conhecimento tornando-o até certo ponto, prescritivo, a descrença pós-moderna nas metanarrativas torna questionável a actual *condição do saber*. Do pensamento de Lyotard retém-se a ideia de que o saber tem, na actualidade, uma componente performativa que o torna substancialmente distinto de outras formas de saber anteriores, já que associa várias competências e têm como principal vocação permitir ao ser humano realizar-se em toda a sua extensão. Este *saber viver* não constitui um saber inabalável ou uma verdade absoluta; é, pelo contrário, um saber atento ao sensível, à emoção, e é por isso, um saber individual que estabelece apenas ordens transitórias, perpassado pela “pequena narrativa”, aquela que é preferencialmente usada pela imaginação e capaz de acolher a multiplicidade e assim potenciadora de inovação semântica. Na ausência de uma narrativa maior instaurada pela razão, que processos estão, na actualidade, na origem das novas narrativas?

O design, cumprindo o propósito de “relacionar o homem com o meio, o homem com o outro homem, o passado com o futuro” (PROVIDÊNCIA, 2009:52), tem por imperativo atentar à mudança, no sentido de projectar os argumentos mais adequados à realização deste interface. É neste contexto que se dá um “renascimento” da ilustração. O sentido comum descreve-a como uma imagem cuja função é explicar, clarificar um texto que complementa e ilumina. Remete-a, assim, para uma posição de dependência e subordinação: “imagens segundas, não originárias nem originais, duplicações ou repetições, e portanto redundantes” (FRADE, 2002:353). Adopta um carácter essencialmente didáctico, com uso justificado pela necessidade de tornar o texto comprehensível para os menos conhecedores das letras, realizando-se assim na vocação para uma disseminação democrática de conhecimento (idem, 2006). A função descritiva que cumpria relativamente ao texto (e por isso era tantas vezes apelidada de desenho ilustrativo) encontra-se hoje, contudo, suplantada pela vontade de trazer à luz novas relações semânticas e significados, representados em originais e poéticas soluções formais. A ilustração actual, pelo contrário, nega a sujeição absoluta a um programa e aos condicionamentos do suporte, extrapolando esses limites em formas simbólicas e densas; assume-se como uma “mentira”¹, e é justamente aqui que encontra o

¹ “Mentiras de papel”. O termo serve a Nuria Suari para fazer uma introdução ao conceito de ilustração. O papel, como suporte, prende a ilustração ao mundo sensível, dá-lhe corpo e substância. Mas com a tecnologia digital, a imagem perde a sua materialidade. Não existe um original, uma prova da sua existência física. O real deixa de ser “o que existe de verdade; que não é imaginário”, mas retoma o sentido contido

seu destino. O facto de o ser liberta-a, permite-lhe (ao contrário da fotografia) fugir à verdade, contá-la de um outro modo, reinventar-lhe sentidos, contrariar a evidência, ser forma na *versão de mundo* que é ali criado. A ilustração, durante algum tempo remetida ao esquecimento, substituída por soluções mais próximas da realidade que se queria reproduzir, mostra-se agora com renovado vigor, constituindo-se como “um processo de regeneração de sentido”. É neste enquadramento que se propõe pensar a ilustração: enquanto artefacto presente (e influente) na construção da identidade cultural da sociedade contemporânea, pelo interface que celebra entre o *eu* do autor do texto, o *eu* do ilustrador e o(s) *outro(s)* que a recebem e interpretam.

3. A ilustração enquanto mediador e interface: na interpretação do texto e na apresentação do *si* ao *outro*

Ricoeur crê, sobretudo, na vocação do texto para a acção, na possibilidade nele inerente, de projectar novos mundos. É nessa perspectiva que entende a interpretação, ou como prefere chamar, “apropriação”: “(...) a interpretação de um texto completa-se na interpretação de si num sujeito que doravante se comprehende melhor, se comprehende de outro modo, ou que começa mesmo a compreender-se” (1989:155). O transformar da “inteligência de um texto” numa “inteligência de si”. A partir do momento em que se interpreta um texto, ele deixa de ser uma mera estrutura e passa a ter significação, passa a realizar-se no discurso do próprio leitor e a ter uma dimensão semântica. Interpretar implica o confronto de *si* com o *outro*, tornar, como diz Ricoeur, *próprio* o que era *estrano*.

O texto do qual parte a ilustração, é presumivelmente ambíguo em si mesmo. Mas parece ser a ambiguidade do texto, do que não se manifesta de modo evidente, que permite à ilustração um espaço de representação alternativo. Um espaço que não é coincidente com o que se diz pelo texto, porque o que move a ilustração actual é o desejo de fazer presente o que está ausente; a ausência do outro (do texto) e a ausência do que não é dito. Do que é intuído pelo seu autor e por ele traduzido e mostrado, apresentado. Por isso, a ilustração traduz um *pensamento de apresentação*. Uma tradução impregnada pelas suas vivências, pelas suas memórias e pela sua sensibilidade: a procura dos sentidos pela “errância semântica”². E que manifesta na sua forma uma poética única, porque, simplesmente, não há duas pessoas iguais.³ A singularidade dos sentidos construídos pelo autor da ilustração é indefinidamente multiplicada, tantas quantas as vezes que seja interpretada: e é essa significação que se projecta no mundo, se insinua, seduz, convida o outro a visitá-la e ler nela os seus próprios sentidos. A polissemia do projecto de ilustração está justamente nesta oportunidade de criar significados múltiplos, e por consequência, na sua expressão. Se assim for, ilustrar passa por ser numa primeira fase, um processo de experimentação pelo acolhimento e pelo afecto, e só posteriormente, de apresentação dessa *experiência de sentir*. Por isso o apelo à razão sensível. O corpo acolhe o mundo e transforma depois essas sensações, em matéria visual. Klee dizia que “a pintura não imita o visível, ‘torna visível’ (...)”, princípio extensível à ilustração; o que se dá a ver pela ilustração resulta da capacidade de transferir para o suporte, certas qualidades da experiência humana instigadoras de significações emocionais.

A resposta do ilustrador será o fixar da interpretação que resulta do confronto com o outro, com o mundo que é lhe proposto pelo texto, e finalmente, pela projecção de um mundo em que ele se reveja, se reconheça, assuma como o seu próprio mundo para *aquele* texto, afirme, enfim, a sua

² na sua etimologia: *res*, “coisa”, “tudo o que existe ou pode existir real ou abstractamente”. A contradição que Magritte consagrara com o famoso “Ceci n'est pas une pipe”.

³ CERTEAU (...) cita J. Derrida em “Marges de la Philosophie” p.287, a propósito da metáfora.

³ (...) a individualidade do estilo prende-se com a individualidade do homem, com a irrepetibilidade do seu modo de ser, do seu percurso” (CÂMARA, 2005:187).

ipseidade face à *alteridade*. O ponto de partida para o ilustrador é o texto, logo, um mundo construído, porque já traduzido e mediado por aquele que o escreveu. Maurice Merleau-Ponty salienta o facto de persistir, na psicologia, a noção de que não vivemos em primeira mão a consciência de nós mesmos, mas na experiência de outrem: “(...) nunca nos sentimos existir a não ser após termos já tomado contacto com os outros, e a nossa reflexão é sempre o regresso a nós mesmos, que, por outro lado, muito deve à nossa frequentaçāo de outrem” (PONTY, 2002:51). É pela cultura e através da linguagem (mediadora entre o que acolhemos vindo de fora), que nos revelamos e o que nos conhecemos: a “(...) abertura do mundo implica também a abertura ao outro” (POMBO, 1992:116). A intersubjectividade do mundo pressupõe o dialogo do “eu” com os “outros”. O texto cria, então, o ensejo para pela interpretação, o ilustrador se afirmar na *ipseidade*, e manifestar a sua identidade enquanto autor.

4. Novos mundos de sentido: projectos de significação oferecidos pela ilustração

Os *mundos possíveis* do texto permitem ao ilustrador jogar. O *como se* consentido pela ilustração ficcional potencia o ensaio de experiências (ainda que virtuais, na medida em que se processa ao nível da imaginação), o confronto com situações que o projectam *para além de si, num outro si*. Alguém que joga os *jogos de linguagem* enunciados por Ludwig Wittgenstein; com liberdade, “porque os jogos de sentido não podem ser ganhos” (STEINER, 1993:117). A ilustração admite a inverdade implícita na linguagem, a partir do momento, anunciado por Foucault, em que se desfez a profunda interdependência entre a linguagem e o mundo e se separaram as coisas e as palavras. Só o desprendimento da linguagem face à realidade e à necessidade de designar as coisas, lhe devolve a liberdade, permitindo simultaneamente à ilustração, a possibilidade de mostrar não *as coisas* que se diriam, mas o que se sente ficar por dizer. Cria-se assim um novo “efeito de referência” (RICOEUR, 1989), produto da imaginação. Ricouer propõe uma imagem elucidativa de conceitos que aqui se pretendem acentuar:

“O mundo da ficção é um laboratório de formas no qual ensaiamos configurações possíveis da acção para experimentar a sua consistência e a sua plausibilidade. Esta experimentação com os paradigmas pertence àquilo a que atrás chamámos a imaginação produtora. Nesta fase, a referência como que fica suspensa: a acção imitada é uma acção apenas imitada, quer dizer, fingida, forjada. Ficção é *fingere*, e *fingere* é fazer. O mundo da ficção, nesta fase de suspense, é apenas o mundo do texto, uma projecção do texto como mundo” (RICOEUR, 1989:29).

No âmbito da ilustração, a possibilidade de *fingir* vai além do que será a imaginação produtora. Entende-se que ilustrador também finge ao experimentar várias configurações (na sentido literal de dar forma, uma figura às imagens mentalmente sugeridas pelo texto), vários desenhos e várias expressões. *Finge* quando muda o *modo* pelo qual *faz* a ilustração. O projecto realiza-se, e nesse sentido, deixa de ser um projecto de mundo para ser um projecto de mundo-em-si. Por isso não há verdade que valide a ilustração. Ela é lida em função das referências a que Rodrigues chama “quadro de pertinências”. Assim, a ilustração deixa de ser entendida como a representação da evidência. A ilustração é ficção na medida em que não tem um compromisso ontológico com a realidade, apenas com o texto que ilustra, e por isso se relaciona o projecto de ilustração com a ideia de um laboratório, em que o ilustrador se experimenta, porque imagina, ensaia, avalia e decide acerca das suas ideias e dos seus desenhos; que permite ao ilustrador pensar e projectar-se *como se* fosse outro, revelando-se a si mesmo. O ilustrador interpreta o texto de outro, transforma-o pelo seu próprio pensamento, e como um actor, interpreta-o também quando o apresenta, quando lhes “confere vida inteligível” (STEINER, 1993). Ao contrário do leitor comum, para quem as imagens produzidas pela leitura de um texto permanecem ocultas na mente sem nunca serem dadas a conhecer, ao ilustrador é pedido que as revele, que as mostre pela ilustração. O momento de atribuição de sentido não determina o fim, mas mais uma etapa (fundamental), a

ultrapassar neste jogo. É a altura em que confrontado com o “horizonte de expectativas” (RICOEUR) sugeridas pelo texto, tem que decidir o que quer fazer significar. E aí, *emprestando o seu corpo ao mundo, o ilustrador transmuta o mundo do texto em ilustração*.⁴

Quando se envolve afectivamente com o texto, o ilustrador questiona a sua própria identidade porque se aproxima do outro, se relaciona com a alteridade, com a semelhança e com a diferença. É deste confronto que nasce a afirmação e que sobressaem os traços de *si* que o ilustrador mantém (ainda que possam ser modificados pela leitura). Nesse sentido, fazer uma ilustração implica o desconforto do desconhecido que é o texto em toda a sua virtualidade, constituindo-se como um enigma porque exige solução; *primeiro estranha-se, depois entranha-se*, parte-se do que nos é estranho para, pela interpretação, o tornar nosso e devolvê-lo a seguir à superfície e à aparência. É um *devir-outro* (GIL, 1996:293): o ilustrador imerge no texto e torna-se nele personagem, sai dele próprio para depois voltar. Traduzir passa, então, pela selecção sensível e afectiva de argumentos no texto de origem e a sua transmutação em outras configurações, mostradas através de novas formas e de novas aparências que são hipóteses ou *projectos* de significação. A ilustração será, assim, a fixação gráfica, a expressão de uma interpretação, necessariamente transfiguradora do percebido. Revelar o visível que permanece (ou habita) em todo o invisível, implica ser capaz de *sentir* o que está ausente; mostrar o que não é dito de forma explícita pelas palavras implica um envolvimento sinestésico do meu corpo com o mundo daquele texto, sentindo-lhe a presença e o não manifesto, dando forma por actualização, aquilo que está latente. Por isso o ser humano realiza, pela mediação do seu corpo, um efeito de acrescentamento (aumento, ampliação, incremento) de significação do mundo. O que é apresentado pela ilustração não é a representação (reapresentação) do sentido das palavras – que diria respeito à condição do *visível* para Merleau-Ponty, é o *equivalente interno* (CÂMARA, 2005:149) daquele pedaço de texto, portanto, da ordem do *invisível*. O corpo percebe qualidades que são transferidas, depois, pela ilustração.

5. Conclusões: Ilustrar é, na afirmação da identidade, dar-se ao *outro* e ao mundo

A ilustração actual não pretende ser um duplo do mundo real, mas antes dar a perceber (ao outro), partilhar, a minha versão do mundo daquele texto – a forma como o meu corpo o percebe, o sente e o exprime. Assim, a ilustração não quer substituir-se à verdade; apenas apresentar pelo gesto, uma *falta no texto*, detectada e sentida pelo meu corpo. Uma *apresentação* que não aspira a ser suficiente ou completa, tem apenas por desígnio mostrar ao outro, tornar aparentes, as formas pelas quais o ilustrador exprime a sua experiência daquele texto, no entendimento do texto do programa. Uma apresentação que resulta, consequentemente, numa forma de exposição, da *apresentação de si próprio*, desprotegido perante o olhar do outro, porque é aquilo que sente que perpassa pela ilustração. *Apresentações* oferecidas, como diz também Merleau-Ponty, ao olhar estrangeiro, se este quiser aparecer.

Por tudo o que atrás foi dito se conclui que a ilustração se afirma, na contemporaneidade, como uma manifestação expressiva e cultural que deve ser considerada. Experimentar estes artefactos proporcionará à criança o contacto com propostas estéticas e lúdicas que vão muito além daquelas que são oferecidas pela realidade, bem como estimular a proximidade com o *outro* num gesto em que, generosamente, este a convida a conhecer as suas imagens. São várias *histórias* que convivem numa narrativa assim tão próxima da criança: a *história* que reflecte um momento no tempo, a *história* que o autor do texto escreve por palavras e a *história* graficamente traduzida pelo ilustrador (na interpretação feita à luz da sua própria *história* de vida); histórias que ampliam o

⁴ Alusão à citação de Maurice Merleau-Ponty, referindo-se a uma expressão de Valéry (“O pintor oferece o seu corpo”: “É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura” (PONTY, 2000:19).

imaginário infantil e a possibilidade de nelas se projectar e construir, também por elas, a sua identidade.

Referencias bibliográficas

- BAUMAN, Z. (2000) - *Modernidade líquida*. Zahar: Rio de Janeiro.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, T. (1997) - *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientacion del hombre moderno*. Paidós: Barcelona.
- CÂMARA, J. B. (2005) - *Expressão e Contemporaneidade. A Arte Moderna segundo Merleau-Ponty*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa.
- CERTEAU, M. (2007) - *A invenção do cotidiano I. Artes de fazer*. 1ª edição 1990. Editora Vozes: São Paulo.
- FRADE, Paulo A. S. - *As Antinomias do Desenho*. Tese de Doutoramento submetida à F.A.U.P.: Porto, 2002.
- GIDDENS, A. (2002) - *Modernidade e identidade*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro.
- GIL, F. (1996) - *Tratado da Evidência*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 1996.
- POMBO, M. F. (1992) - *Corporeidade e Transcendência. Ensaio sobre o pensamento de Maurice Merleau-Ponty e Gabriel Marcel*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Tese de Mestrado).
- PROVIDÊNCIA, F. (2007) – *Revista EASI*. Universidade Católica do Porto. Porto.
- RICOEUR, P. (1989) - *Do texto à acção. Ensaios de hermenéutica II*. Rés Editora: Porto.
- STEINER, G. (1993) - *Presenças reais*. 1ª edição 1989. Editorial Presença: Lisboa.