

LEITURAS NO CORPO: NOVOS ESTÍMULOS ÀS PERCEPÇÕES NO OBJETO LIVRO NA OBRA DE KATSUMI KOMAGATA

LUIS CARLOS GIRÃO*

RESUMO: O presente escrito visa refletir sobre a leitura háptica proposta no objeto livro, produzido enquanto Literatura Infantil, na obra do designer japonês Katsumi Komagata. Questionamos: o que seria a leitura *háptica* no literário contemporâneo? Como se arquiteta essa proposição artística à leitura perceptiva? Os pensamentos de Walter Benjamin (2018) e de Giorgio Agamben (2017), quanto aos usos potenciais e perceptivos da arte no corpo, e de Lucia Santaella (2004), no que tange o sistema háptico e as superfícies sensíveis do corpo, fundamentam nossas reflexões acerca deste lançar ao jovem leitor desafios outros à leitura crítico-estética do literário, que o convidam a tocar e ser tocado.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura háptica; Objeto livro; Katsumi Komagata; Literatura Infantil.

BODY READINGS: NEW STIMULUS TO PERCEPTIONS IN THE OBJECT BOOK IN KATSUMI KOMAGATA'S WORK

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the haptic reading proposed in the object book, produced as Children's Literature, in the Japanese designer Katsumi Komagata's work. We question: what would haptic reading be in contemporary literature? How is this artistic proposition to perceptual reading conceived? Our reflections on these challenges to the young reader when it comes to the critical-aesthetic reading of the literary are based on the thoughts of Walter Benjamin (2018) and Giorgio Agamben (2017), regarding potential and perceptual uses of the body via art, and Lucia Santaella (2004), regarding the haptic system and sensitive surfaces of the body, which invite this reader to touch and be touched.

KEYWORDS: Haptic reading; Object book; Katsumi Komagata; Children's literature.

* Bolsista FAPESP (2018/105754). Doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Membro do grupo de pesquisa "A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas" (CNPq/PUC-SP). E-mail: luis.changmin@gmail.com

em um livro da velha arte as palavras transmitem a intenção do autor. é por isso que ele as escolhe com cuidado.

em um livro da nova arte as palavras não transmitem nenhuma intenção; servem apenas para formar um texto que é um elemento do livro, e é este livro, em sua totalidade, que transmite a intenção do autor.

Ulises Carrión (2011, p. 52)

Em uma tradição experimental que remonta ao final do século XIX¹, quando o poeta francês Stéphane Mallarmé subverte o uso dos espaços em branco na página do seu poema-livro *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897/1914); que registra a publicação desdobrável do manifesto-livro futurista *Les mots en liberté futuristes* (1919), do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti; que testemunha a aparição da série *Libri Ileggibili* (1949), do designer italiano Bruno Munari, em uma caixa-livro de verdadeiros manuais de “não escritura”; e que desemboca no movimento da arte conceitual, na virada dos anos 1960 para 1970, com as múltiplas publicações de livros-objeto, como o revelador *Poemóbiles* (1968/1974), do poeta brasileiro Augusto de Campos e do artista visual espanhol Julio Plaza; chegamos à produção recente do objeto livro por artistas do livro como Katsumi Komagata. Hoje, ficamos diante do resultado profícuo de um experimentalismo ilimitado daquilo que se faria em obras únicas – os livros de artista (DRUCKER, 1997) – e que ganha espaço no que era limitado enquanto espaço de criação de obras passíveis de ser seriadas – os livros infantis (BENJAMIN, 2002).

Diretamente influenciado por toda essa tradição, ora clássica, o designer gráfico japonês, criador da casa editorial One Stroke, vem produzindo, desde a década de 1980, obras de arte literária de grande sensibilidade direcionadas à infância. Além de ser um dos nomes de maior repercussão entre os autores que afirmam criar livros de arte para todas as idades, Komagata ainda chama a atenção por trazer para a Literatura Infantil² não apenas os sentidos da visão e da audição como mediações possíveis para a leitura de seus livros, como também convida o corpo do leitor, como um todo sensorial, para essa experiência de linguagem.

Quando propõe, por meio do objeto livro, uma construção fabulatória que incita os mais diversos sentidos perceptivos de seu leitor, o artista nipônico estrutura uma união espaço-temporal possível entre corpo e mente, tal como postula Merleau-Ponty (1999). Em uma multiplicidade de formas e registros, os livros de Komagata alicerçam leituras que reposicionam o leitor em um outro espaço-tempo, no qual, segundo Palo e Oliveira (1986, p. 11, grifo das autoras), “a linguagem informa, antes de tudo, a si mesma. Linguagem-coisa com *caradura concreta*, desvencilhando-se dos desígnios utilitários de mero instrumental.”

Esse lugar potencial e germinativo, onde a criança vive, é entendido por Agamben (2005) como a *in-fância* da linguagem, isto é, “a experiência enquanto limite transcendental da linguagem” (AGAMBEN, 2005, p. 62); onde o sujeito é, ele próprio, pura potência de ser/não ser na língua e, consequente-

1 Estudos focados na história do experimentalismo que coloca em diálogo as artes da literatura e do livro podem ser encontradas a partir da segunda metade do século XX, em especial, a partir das décadas de 1960, no exterior, e 1980, no Brasil. Para conferir mais sobre o tema, sugerimos a leitura da coletânea de ensaios *Entre ser um e ser mil: O objeto livro e suas poéticas* (2013), organizado pela artista Edith Derdyk.

2 Aqui compreendida pela perspectiva de Palo e Oliveira (1986), atualizada por Palo (2019).

mente, no discurso. Segundo Palo (2019, p. 195, grifo da autora): “Na *língua infantil*, acepção que damos à fábula, as palavras ficam em suspenso num sem fim. Sua voz faz ecos de alteridades ao desarticular-se da língua, para inscrever-se na linguagem nascente de um universo de negatividade fundamental e muda.” É nessa esfera de potencialidades e qualidades sensíveis que os livros que compõem a obra de Katsumi Komagata, enquanto propostas de leitura no e com o corpo, estão localizados.

Dentro dos estudos já consagrados em crítica literária acerca da produção direcionada à Literatura Infantil, é comum encontrarmos proposições que exploram as linguagens constituintes do que conhecemos por livro ilustrado – obras literárias estruturadas na relação entre palavras e imagens (NODELMAN, 2018) –, ou seja, reflexões profundas sobre as textualidades resultantes da trama entre o verbal e o visual. No entanto, a produção contemporânea de livros extremamente visuais e táteis traz ao centro de discussões as formas pelas quais esse objeto – o códex – de infância³ tem metamorfoseado a experiência de linguagem que os leitores podem viver quando diante/dentro de uma obra como a de Komagata. A ação de ler tais livros demanda do sujeito leitor uma disponibilidade muito além dos olhos e da mente, mas um dispor seu corpo como um todo orgânico e sensível às possibilidades de exploração perceptual e cognitiva ali propostas.

Na esteira dessa reflexão, em suas pesquisas mais recentes, Nodelman (2018), ao aproximar as imagens da arte no museu e as imagens da arte nos livros infantis, afirma que a arte nos livros deve ser tocável. Nas palavras do crítico literário canadense: “Os livros, por sua vez, devem ser tocados. [...] Tocáveis, tanto por crianças quanto por adultos.” (NODELMAN, 2018, p. 9, tradução nossa).⁴ Esse ser/estar disponível ao toque, em nossa perspectiva, parece apontar para uma experiência sensível que vai além do toque das mãos, ou seja, que dilata uma consciência de si pelo corpo enquanto linguagem, enquanto superfície sensível à comunicação inscrita no corpo do livro. E uma vez que essa experiência está posta, tanto para crianças quanto para adultos, conseguimos entendê-la naquilo que Agamben (2005, p. 62) define como “instância da infância”, isto é, ela se constitui “como lugar da verdade”, na simples diferença entre humano e linguístico.

Isto posto, pretendemos, no presente escrito, debruçarmo-nos sobre como os livros de Katsumi Komagata ativam energias profundas e próprias ao uso habitual do corpo e o tornam um corpo em obra – corpo-a-corpo entre leitor e livro, explorando a imaginação – tomando como base referencial os escritos de Benjamin (2018) sobre a percepção e de Agamben (2017) sobre o uso dos corpos. Nesse embate concreto, onde significante e significado se ressignificam em lampejos, o leitor do objeto livro de infância, qualquer que seja sua idade, é convidado a retornar para o espaço-tempo germinativo da linguagem, lugar onde a experiência se torna verdade. Segundo Agamben (2005, p. 62, grifo do autor): “Que o homem não seja sempre já falante, que tenha sido e seja ainda *in-fante*, isto é a experiência.” E como reforço para esta reflexão, lançando um olhar sobre as funções exploratória e manipuladora das extremidades corporais em sintonia aos demais sentidos do corpo, ou seja, às potencialidades de comunicação significante presentes no maior órgão do corpo humano, a pele, fundamentamo-nos no pensamento de Santaella (2004) sobre o sistema háptico. Como fagulhas que despertam nossos perceptos à leitura crítico-literária no corpo, partimos de cinco livros que compõem a grande obra de Komagata: *Blue to Blue* (1994); *Yellow to Red* (1994/2005); *A Cloud* (2007); *A Place Where Stars Rest* (2004); e *Little Treen* (2008).

3 Termo utilizado seguindo a significação proposta por Agamben (2005) e aprofundada por Palo (2019).

4 No original: “Books, though, are meant to be touched. [...] Touchable, furthermore by both children and adults.”

SE PERCEPÇÃO É LEITURA...

Nas palavras de Brillenburg Wurth (2018, p. 247, tradução nossa), “uma virada sugere ou um movimento circular ou uma mudança que estabelece as coisas em uma direção distinta”⁵, e no caso da “virada material” nos estudos literários, que toma lugar nessas duas primeiras décadas do século XXI, trata-se mais de um retorno do que uma revolução, de um revisitar formas de explorar artisticamente o fazer literário do que inventar novas formas de produzir literatura – tudo contextualizado numa sociedade globalizada pós-década de 1990, testemunhando a entrada decisiva da internet e dos dispositivos eletrônicos na vida humana, como desafios pulsantes à arte, a qual, desde a década de 1960, vinha se adaptando e adentrando as novas linguagens e tecnologias. Em outros termos, esse retorno à materialidade e à materialização do literário é um movimento reativo e reagente da arte à hiperdigitalização, e conseqüente imaterialização e distanciamento corpóreo, dos textos em circulação – lembrando que nada disso seria possível sem o advento das intermídias e dos estudos *multi* e *transdisciplinares* a partir da segunda metade do século XX.

Essa “virada material”, ou “retorno ao corpo”, quando localizada na crítica literária específica da produção dirigida à infância, resulta ainda de estudos que exploram, em maiores detalhes, os seguintes aspectos:

a complexa relação entre os fenômenos perceptivos e suas representações na ficção infantil; entre o corpo físico e sua representação ficcional linguística, imaterial; entre os lugares físicos e ficcionais; entre a identidade humana e a identidade enigmática, não existente de personagens ficcionais criadas exclusivamente de palavras. (NIKOLAJEVA, 2016, p. 133, tradução nossa).⁶

Ou seja, há um incessante jogo de ir e vir, de embates definidores, entre aquilo que é corpo real, material, e o seu equivalente significante imaterial em um contexto cultural em constante mutação – que é mudado por esses corpos e, simultaneamente, os muda. Há, aqui, muito do que se discute nas teorias pós-humanistas, a saber: como as coisas, os objetos dialogam conosco, nos afetam, condicionam, moldam. Porém, não é por este caminho que iremos prosseguir⁷.

As reflexões, ora apresentadas, servem de introdução e embasam parte do que compreendemos, neste aqui-e- agora de estranhamentos, como a noção de que a arte literária, enquanto mediação

⁵ No original: “A turn suggests either a circular movement or a shift that sets things in a different direction.”

⁶ No original: “the complex relationship between perceptible phenomena and their representations in children’s fiction; between the physical body and its immaterial, linguistic fictional portrayal; between physical and fictional place; between human identity and the enigmatic, non-existing identity of fictional characters made exclusively of words.”

⁷ Uma reflexão interessante sobre a abordagem crítica pós-humanista na Literatura Infantil contemporânea pode ser encontrada no capítulo “Posthumanism: Rethinking ‘The Human’ in Modern Children’s Literature”, de Victoria Flanagan, presente na coletânea *The Edinburgh Companion to Children’s Literature* (2017), organizada por Clémentine Beauvais e Maria Nikolajeva.

sensível e lugar/não-lugar de experiências de linguagem humana, no seu “virar material” de uma produção contemporânea, aproxima, atrita e afeta os corpos, do leitor e do objeto livro, no ato mesmo de uma leitura háptica. Mas o que seria a leitura háptica no literário contemporâneo? Como se arquiteta essa proposição artística à leitura perceptiva?

Quando artistas da visualidade, como Katsumi Komagata, exercitam chamar a atenção do leitor para a sonoridade de um folhear de páginas da materialidade tátil, concomitantemente à leitura oral da materialidade verbal, sem deixar de fora a composição dirigida ao olhar da materialidade visual, eles colocam em estado de despertar as percepções no corpo desse leitor, o qual, imerso e envolto por esse texto híbrido, vive uma experiência de linguagem que, aqui, estamos chamando leitura háptica.

Segundo Benjamin (2018, p. 29-30), “percepção é leitura” e “legível é apenas o que se manifesta na superfície”, superfície esta que “é configuração – relação pura”. Se aquilo que está apto à leitura, ou seja, à percepção, é aquilo que se manifesta numa superfície, ficar diante de um objeto livro, como os de Komagata, é estar atento, com os sentidos em alerta, às mensagens inscritas em toda a superfície material que compõe esse objeto. E uma vez que essa superfície é um espaço-tempo sensível de relação pura, a atenção, na leitura, faz-se necessária a todas as materialidades possíveis que este corpo-objeto manifesta enquanto superfície significativa – o que ecoa o pensamento de Plaza (1982) sobre o livro ser uma “forma-significante”.

Aqui, testemunhamos uma virada material diante não só dos olhos e ouvidos, entendidos por Santaella (2004, p. 43-47) como “órgãos que tradicionalmente são apontados como inteligíveis”, como também dos braços, juntas, mãos, dedos, compreendidos como “órgãos que compõem o sistema háptico” e que desempenham “não só funções sensoriais e exploratórias, como performativas.” O sistema háptico inclui o corpo inteiro do sujeito, e devemos lembrar que o maior órgão do corpo é a pele, essa imensa extensão cutânea composta por unidades receptoras, reagentes e reativas ao embate com o ambiente e com os objetos – e por que não dizer, essa imensa superfície de relação pura onde a sensibilidade tátil se concentra. Entendemos, com isso, que o corpo do leitor é um dos elementos na composição dessa experiência de linguagem: a leitura háptica. A dialética do tocar e ser tocado é chave fundamental para as percepções – diríamos ainda, para as leituras – no corpo do objeto livro em contato com o corpo do leitor. O acompanhar sinestésico dessa experimentação com inscrições em materialidades verbal (oral e auditivo), ressignificadas tanto por recortes quanto pelas mutantes tonalidades das inscrições em materialidade visual, confluem para um convite íntimo e pessoal, corpo-a-corpo, do leitor com o objeto livro, em inscrições poéticas que se manifestam na materialidade tátil do papel (gramaturas e texturas). Tudo em constante transição entre os sentidos, como o próprio transitar do tempo no espaço de mostragem das páginas: durações de leitura, durações de percepção.

Perceber essas mensagens híbridas, no corpo do leitor e no corpo do objeto livro, acontece em um despertar às percepções diante da página aberta e do virar de páginas. São reações ao tocar que é ler, ao olhar que é ler, ao ouvir que é ler. Quando o corpo-objeto, assim, desperta os sentidos às potencialidades de ler e ser lido no corpo-leitor, ele encarna a compreensão de *ser-em-obra*, que, segundo Agamben (2017, p. 81-88, grifos nossos), diferencia-se do *ser-em-uso* por explorar a potência de ser e ser-não da arte, de ter lugar no não-lugar da linguagem, quando pensamos na figura da inoperosidade que, comumente, encarna o uso habitual do corpo – ou o *ser-em-hábito*.

Falamos, aqui, de um avançar e recuar, sentir e adaptar-se dos corpos em contato. Na ponta dos dedos, ao explorar, tocar as superfícies porosa ou lisa do papel, paralelamente à visão desse papel recortado emoldurando os espaços de mostragem para textos verbal e visual, as páginas, acompanhamos a transição do adensar e desvanecer das significações em movimento incessante. É por meio desse ritmar de movimentos, resultantes dos jogos do leitor com esse objeto “inanimado”, o livro, “que pela primeira vez nos tornamos senhores de nós mesmos.” (BENJAMIN, 2002, p. 101). Porém, nem por isso deixamos de seguir experimentando, como se tivéssemos alcançado o significado último proposto em tais jogos, pois, uma vez que a obra de um artista é uma proposição na qual as significações estão em processo de ressignificação, essa obra é também “aquilo em que a potência e o hábito ainda estão presentes, ainda em uso, ela é a casa do hábito, que não para de mostrar-se e quase de dançar nela, reabrindo-a incessantemente para um novo e possível uso.” (AGAMBEN, 2017, p. 85).

Ao propor um experimentar do ir e vir de atritos sensíveis, a leitura háptica cria um espaço-tempo não apenas para a maior presença consciente do corpo-leitor, como reforça a ideia de Drucker (1997) acerca do livro, enquanto corpo-objeto, ser “autoconsciente” de suas potencialidades significantes. Com isso, temos um regime corporal duplo, de superfícies aptas à leitura, à percepção uma da outra, no explorar de novas relações, configurações puras, reforçando a essência do brincar, que, segundo Benjamin (2002, p. 102), não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, ou seja, um processo de “transformação da experiência mais comovente em hábito.” Dito de outra maneira: quando os artistas da visualidade manipulam as materialidades do livro como superfícies configuradas de modo a despertar novas percepções do leitor no corpo do objeto, eles estão, ética e esteticamente, dando oportunidades de autoconsciência de si no corpo do próprio leitor.

E tomando como horizonte o que Benjamin (2002, p. 69-80) postula sobre a criança ser tirada de seu próprio interior quando ela se debruça sobre o livro, arriscamo-nos complementar essa defesa ao dialetizar a ação em curso: ao ser tirado de seu corpo pelo livro, o leitor tira o livro de seu corpo-objeto. Trata-se de uma virada material de corpos que despertam para um estado de ingenuidade e curiosidade genuínas, tal como aponta Didi-Huberman (2017, p. 202, grifos do autor) sobre a posição da criança ao se expor diante de imagens, ao olhar “simplesmente como os corpos se mexem”, e que, ao mimetizar tais ações, quando estimulada pelas materialidades do e no livro, viverá uma experiência sensível nas superfícies significantes de um estar diante estando dentro.

...LER É, TAMBÉM, TOCAR E SER TOCADO PELO LIVRO

À diferença do que se produz tradicionalmente na Literatura Infantil, além de não fazer usos gratuitos desses recursos, os livros que compõem a obra de Katsumi Komagata carregam em si breves narrativas que se constituem na sutileza das transições de uma palavra à outra, de uma imagem à sua posterior, de uma página à seguinte. Seja no entardecer caloroso e sonoro de *Yellow to Red* (1994/2005) à leve e efêmera dissipação dos ares em *A Cloud* (2007), as leituras multisensoriais propostas nesses livros incitam que o leitor não seja ele apenas decodificador do texto verbal, mas exigem que ele assuma também a posição de “olhante” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160), isto é, o ser de linguagem que vive

o agora da dupla distância propiciada pela aura da obra de arte – experiência do espaçamento tramado entre a obra e aquele que a olha e é, simultaneamente, por ela olhado. E mais, tal como aponta Santaella (2004, p. 89-90), ao refletir sobre as mutações no estatuto do observador de arte, como resultado da exploração e experimentação interativa de materiais e mídias, de linguagens e tecnologias, no campo das artes em geral ao longo do século XX – em especial, da década de 1960 até hoje –, esse sujeito diante do objeto livro não é apenas leitor (que lê e é lido pela materialidade verbal), olhante (que olha e é olhado pela materialidade visual) e tocante (que toca e é tocado pela materialidade tátil): ele é um participante. O objeto livro produzido enquanto Literatura de Infância, para usarmos o termo cunhado por Palo (2019), que é marcado pela exploração e experimentação das materialidades verbal, visual, sonora e tátil da linguagem, em caráter de simultaneidade, interfaceia o corpo desse sujeito de tal modo que, nas pa-

lavras de Santaella (2004, p. 90), “sem a captura do corpo do participante dentro da trama da obra, esta não chegaria a acontecer.”



Figura 1 – Reprodução de páginas do livro *Yellow to Red*. Fonte: KOMAGATA, 2005.



Figura 2 – Reprodução de páginas do livro *A Cloud*. Fonte: KOMAGATA, 2007.

Em *Yellow to Red* (1994/2005), o entardecer e o anoitecer estão propostos não apenas na cartela de cores e tonalidades gradativas do amarelo ao vermelho, como incluem matizes de azul, tudo em folhas de papel texturizadas e de baixís-

sima densidade, ou seja, a mutação da natureza em parte do dia-a-dia está incorporada em uma sequência de páginas de despertam o tocar simultaneamente ao olhar, bem como direcionam um horizonte

parcialmente à mostra pela linearidade espacial da narrativa em prosa poética que dá voz às figuras aladas de pássaros distintos – todos comuns a determinados momentos do dia (Fig. 1). Temos, em mãos, os elementos da natureza, entre flora e fauna, que vivem seus movimentos pela leitura no corpo do leitor, despertado pelos múltiplos entardecer e anoitecer possíveis nas vozes narrativas à sua disposição.

Diante de uma espacialidade que ataca e desestabiliza planos sensoriais distintos, difícil seria ignorar as mutações materiais, em recortes, em folhas de papel gradientes, que acompanham a poesia efêmera de uma nuvem inscrita em *A Cloud* (2007). Aqui, o ganhar forma e desinformar na materialidade tátil, de modo semelhante àquela do objeto perseguido pelo *Eu-poético* na materialidade verbal, se antecipa e se projeta na materialidade visual pelo virar das páginas, pelo posicionar diferenciado do objeto em mãos, pela duração de um tocar a superfície do papel mais escuro que o seu antecessor: ir e vir de formas, ir e vir poético. As aglutinações que escurecem o céu do objeto criam diálogos íntimos com o lirismo das palavras e com o mostrar-se transitório do espaço visível (Fig. 2). Tudo acontecendo em um livro de encadernação diferenciada, em formato retangular horizontal (à priori), ampliando seu espaço-tempo de mostragem tanto na leveza do objeto em mãos quanto na suave metamorfose de tons e sombras de uma folha de papel à outra. Pura experimentação das potências da arte no objeto como meio de narrar por imagens no corpo: nuvem feita livro nas mãos do leitor.

Os livros infantis – ou melhor, de infância – precisam ser tocados. Logo, esse leitor/olhante/participante da obra de Komagata é convidado a experienciar, abrir-se a uma outra distância, em uma dimensão essencial do olhar enquanto corpo fenomênico.

A distância constitui obviamente o elemento essencial da visão, mas a própria tati-
lidade não pode não ser pensada como uma experiência dialética da distância e da
proximidade [...] Talvez não façamos outra coisa, quando **vemos** algo e de repente
somos **tocados** por ele [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 160-161, grifos do autor).

Estar aberto às experiências sensoriais é característica fundamental das crianças. E no espaço-tempo da infância, elas (as crianças) não cessam de ter “aparições” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 158), isto é, de tornar agora de leitura sensível os instantes mais fugazes de percepção – estejam eles manifestos na linguagem que for. Nesse sentido, ao observarmos que tudo o que é inscriptível em uma superfície de papel se faz mensagem significativa na obra de Komagata, podemos constatar que aquilo que se explora no nível gráfico do objeto livro potencializa essa capacidade da distância de nos atingir, de nos tocar – uma capacidade da distância ótica de “produzir sua própria conversão háptica ou tátil” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 159). Falamos, então, de um objeto multissensorial que, de fato, não apenas trama distâncias em uma experiência de linguagem no nível do olhar e ser olhado, como também no campo do tocar e ser tocado.

Em títulos como o iluminado *A Place Where Stars Rest* (2004), as mensagens gráficas estão inscritas em palavras – imagens desenhadas em forma de letras (que compõem frases); em pictogramas – figuras ou símbolos que representam algo ou uma ideia (traço e cor); em sobreposições – composições possíveis, em especial, pela utilização de recortes (facas especiais) no papel; em extensões – pictogramas recortados, por vezes mesclando colagem; no papel – tanto na textura (lisa, fosca, áspera etc.)

quanto na gramatura (peso e densidade). Essa miscelânea de inscrições articula um constante ressignificar na transição noturna enunciada verbalmente, avistada visualmente, sentida descontinuamente. As sobreposições replicam sensações de uma noite estrelada e melodiosa, lugar dos sonhos, do onírico, onde o imaginário do leitor não teria como dar continuidade à narrativa sem viver os agora poéticos de cada página aberta, pelas cores prateadas que neblinam, pelos recortes arredondados que envolvem (Fig. 3). A todo momento, o tocar e ser tocado é incitado, um convite para tocar o livro é refeito.

Figura 3 – Reprodução de páginas do livro *A Place Where Stars Rest*.



Fonte: KOMAGATA, 2004.

Sobre essa construção de prazer na leitura, Bonanomi (2004, p. 58, tradução nossa) aponta: “Tocar é conhecer. Conhecer é representar. Representar é comunicar.”⁸ No mimetizar as inscrições gravadas nas páginas do objeto livro, o leitor vive “a verdade da infância”, segundo Palo (2019). Trata-se da cognição no ato concreto da percepção de uma experiência de linguagem: conhecimento como salto impulsionado pelo sentir multifacetado.

Toda sensação comporta um germe de sonho ou de despersonalização, como nós o experimentamos por essa espécie de estupor em que ela nos coloca quando vivemos verdadeiramente em seu plano. Sem dúvida, o conhecimento me ensina que a sensação não aconteceria sem uma adaptação de meu corpo, por exemplo, que não haveria contato determinado sem um movimento de minha mão. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 290).

Essa adaptação do corpo, em seu uso habitual, não seria outra coisa se não por em ato a “potência do não”, nos termos de Agamben (2017, p. 82). Mas o que seria essa potência do não? Quando apontamos que o objeto livro de Katsumi Komagata é espaço-tempo criador de distâncias perceptivas, falamos de um objeto artístico cujas materialidades (sonora, visual, verbal, tátil) criam no leitor um estranhamento à ordem contínua e histórica de sua relação com outros livros. Mas como se daria esse estranhamento? No campo estético, isto é, no campo do sensível, onde o que corre, sensorialmente, pelo corpo do leitor é o não dito pelas palavras, o não mostrado pelas imagens, o que vai além do tocado

8 No original: “Toccare è conoscere. Conoscere è rappresentare. Rappresentare è comunicare.”

na superfície do papel – o poder ser da arte.

Ainda assim, falamos aqui de livros cujo formato segue uma tradicional encadernação do códex, com capa dura, miolo leve e lombada – no caso específico dos livros de Komagata, quase todos seguem um formato retangular, às vezes em sentido vertical, em outras horizontal. Diríamos ter um livro comum em mãos, não fosse a potência escondida desde a capa dessas breves narrativas poéticas, carregadas de um jogo de linguagem onde sentidos se entrelaçam no atravessar de recortes nas páginas, no transparecer de uma folha vegetal, no arrastar sonoro de uma página de gramatura mais alta em atrito com a seguinte mais fina. Ao se posicionar diante de um livro como *Blue to Blue* (1994), o leitor é convidado a pôr em ato sua potência, podendo “tanto pô-la quanto não pô-la em ato” (AGAMBEN, 2017, p. 82) a cada virar de página e novo desdobrar de uma semelhança perceptível aos tons de azul, do abissal marinho ao ciano que “ensilhueta” aves no céu (Fig. 4) e peixes no mar. Acompanhamos um mergulhar onde os corpos do ar e os corpos da água habitam o mesmo tempo-espaço do corpo-leitor no corpo-objeto livro.



Figura 4 – Reprodução de páginas do livro *Blue to Blue*. Fonte: KOMAGATA, 1994.

Lembramos, mais uma vez, que estamos aqui nos referindo a livros que precisam ser tocados, como convites à *in-fância* da linguagem (AGAMBEN, 2005), ao puro sentir que é tudo de vir, ainda não discurso – mesmo que despertados pela combinatória sensível de textualidades que envolvem o corpo como um todo. São objetos tocáveis que se constituem no que Palo (2019, p. 193) postula como *língua de infância*, ou “morada infantil alocada entre língua e discurso.”

As imagens expostas nas paredes de museus são intocáveis por diversas razões, materiais e políticas – mesmo sociais –, o que afasta ainda mais o leitor/olhante/participante em seu momento de apreciação (comumente em busca de uma âncora verbal que o leve ao contexto daquela expressão artística visual). Nos livros de infância, por sua vez, a arte impressa em imagens verbais, visuais, táteis está à disposição desse sujeito que é, também, *ser-em-obra*. E, diferentemente das imagens penduradas nos museus, as imagens no objeto livro são arte passível e necessária ao toque do leitor.

[...] os livros ilustrados não parecem assustar seus leitores da mesma maneira. Eles

convidam, sem causar temor, mas envolvimento. Você pode tocá-los. Mais do que isso, o fato de você poder tocá-los sinaliza a sua disponibilidade, seu convite para que os leitores interajam com eles e se envolvam neles. (NODELMAN, 2018, p. 17-18, tradução nossa).⁹

O envolvimento se torna ainda mais inevitável quando ficamos diante de um livro como *Little Tree* (2008), composto em um sutil trabalho de *pop-up*, pelo qual o leitor acompanha todas as transições e mudanças de um broto no meio da página dupla, que vai crescendo e florescendo, projetando sombras inesperadas, à distância e à proximidade, de quem manuseia o códex. Essa “árvorezinha” se projeta na direção do corpo do leitor a cada virar de páginas, transmutando no agora da página aberta, em recortes de silhueta simples, ainda assim, extremamente táteis (Fig. 5). Ao participar desse movimentar e amadurecer mesmo de um elemento da fauna na natureza e suas transformações internas a partir de influências externas – como o é a própria decisão do leitor de virar a página para dar continuidade ao que se lê/olha/sente –, esse sujeito não deixa de estar entrando em contato direto, concreta e abstratamente, consigo mesmo, tomando consciência das mutações que ocorrem dentro de si ao manusear um livro.

Figura 5 – Reprodução de páginas do livro *Little Tree*.



Fonte: KOMAGATA, 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reiteramos que, ao falarmos aqui da leitura com o uso do tato, não se trata apenas de um contato entre a ponta do dedo e o material pressionado. O leitor necessita explorar essa materialidade de forma ativa, sistêmica e intencional, colocando ou não em ato a sua potência, sendo esse movimento organizado da mão sobre as mensagens a serem reconhecidas – re-construídas, re-presentificadas, re-

⁹ No original: “[...] picture books didn’t seem to scare off their readers in quite the same way. They invited, not awe, but involvement. You could touch them. More than that- the fact that you could touch them signalled their approachability, their invitation for readers to interact with them and involve themselves in them.”

-apresentadas – chamado de exploração háptica. Dito de outra forma, o termo *háptico* é utilizado para evidenciar o tocar ativo, no qual o tocar acompanha o movimento da mão, do pulso, dos braços, das costas, representando uma sensação tátil que é ressaltada na pele, na musculatura, nos tendões, conforme defende Polato (2010). Diríamos ainda: no corpo.

A leitura da obra de Komagata, em sua multiplicidade de propostas a experiências na *in-fância* da linguagem (AGAMBEN, 2005), é uma leitura no corpo – uma leitura háptica. Falamos de um posicionar-se diante do objeto livro à luz do uso habitual do corpo, que é pura potência do não, à possibilidade de se tornar ato. Segundo Benjamin (2002, p. 102): “O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira.” Testemunho sensível das percepções despertas e incessantemente recarregadas para novos usos e releituras.

Em nosso breve exercício de reflexão, pontuamos alguns aspectos nos quais a obra de Katsumi Komagata reforça a importância do experimentalismo naquilo que estamos entendendo e defendendo enquanto a contemporânea Literatura de Infância (PALO, 2019) – onde cronologias são o de menos e instâncias da infância são primazia. Na poeticidade do imbricar de linguagens, o designer japonês nos oferece livros que, sutilmente, brincam com extremos de materialidades (verbal, visual, sonora, tátil), colocando em diálogo tramas perceptíveis que prolongam durações no agora de leitura que é multisensorial – própria da infância. Acerca dessa disponibilidade para explorar a potência das mais distintas materialidades, Benjamin (2002, p. 92) afirma que “nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. [...] ninguém é mais casto em relação aos materiais do que as crianças”. Mallarmé, Marinetti, Munari, Campos, Plaza, Komagata etc. – tantos são os nomes que vêm experimentando essas “irmandades” no espaço físico do objeto livro para transmitir sensações.

Palavras, imagens, recortes – tantas são as formas de se explorar artisticamente essas materialidades no objeto livro, em um inesgotável convite ao “fazer sempre de novo” (BENJAMIN, 2002, p. 102). No caminhar do ser-em-uso ao ser-em-ato, é o ser-em-obra aquele que vive a concretude da infância. Nesses objetos, os livros de infância, a “tatilidade é essencial ao tipo de arte que eles representam e do tipo de experiência que eles convidam e oferecem.” (NODELMAN, 2018, p. 23, tradução nossa).¹⁰ Uma experiência de linguagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: Destrução da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

¹⁰ No original: “Their touchability is essential to what kind of art they are and what, kind of experience they invite and offer.”

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

BONANOMI, Paola. Costruire il piacere della lettura. In: QUATRARO, Antonio (Org.). *Immagini da toccare: Proposte metodologiche per la realizzazione e fruizione di illustrazioni tattili*. Monza: Biblioteca Italiana per i Ciechi, 2004. p. 57-74.

BRILLENBURG WURTH, Kiene. *The material turn in comparative literature: An introduction*. Comparative Literature, Durham, v. 70, n. 3, p. 247-263, 2018.

CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DRUCKER, Johanna. *The self-conscious codex: Artists' book and electronic media*. SubStance, Madison, v. 26, n. 1, p. 93-112, 1997.

KOMAGATA, Katsumi. *A Cloud*. Tokyo: One Stroke, 2007.

KOMAGATA, Katsumi. *A Place Where Stars Rest*. Tokyo: One Stroke, 2004.

KOMAGATA, Katsumi. *Blue to Blue*. Tokyo: One Stroke, 1994.

KOMAGATA, Katsumi. *Little Tree*. Tokyo: One Stroke, 2008.

KOMAGATA, Katsumi. *Yellow to Red*. Tokyo: One Stroke, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos A. R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NIKOLAJEVA, Maria. *Recent trends in children's literature research: Return to the body*. International Research in Children's Literature, Edinburgh, v. 9, n. 2, p. 132-145, 2016.

NODELMAN, Perry. *Touching Art: The Art Museum as a Picture Book, and the Picture Book as Art*. Journal of Literary Education, València, n. 1, p. 6-25, 2018.

PALO, Maria J. *Literatura de infância: A fábula infantil*. FronteiraZ, São Paulo, n. 23, p.189-204, dez. 2019.

PALO, Maria J.; OLIVEIRA, Maria R. *Literatura infantil: Voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, São Paulo, n. 6, s.n., abr. 1982.

POLATO, Enrica. Per immaginare, la mente ha bisogno di immagini. L'importanza dei libri illustrati tattilmente come mediatori per l'alfabetizzazione e la relazione nei bambini in età prescolare. In: *Libri che prendono forma* Roma, mar. 2010. Disponível em: <<http://libritattili.prociechi.it/approfondimenti/polato-immaginare-la-mente-bisogno/>> Acesso em: 29 out. 2018.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

RECEBIDO EM: 30 de maio de 2020 | APROVADO EM: 16 de dez. 2020