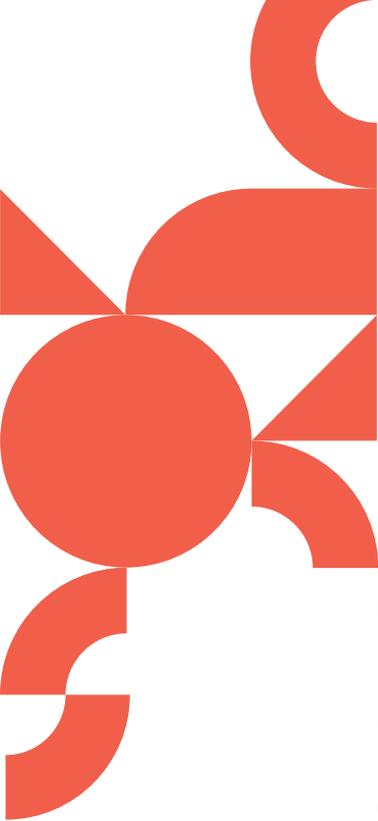




Caderno

**Seminal**



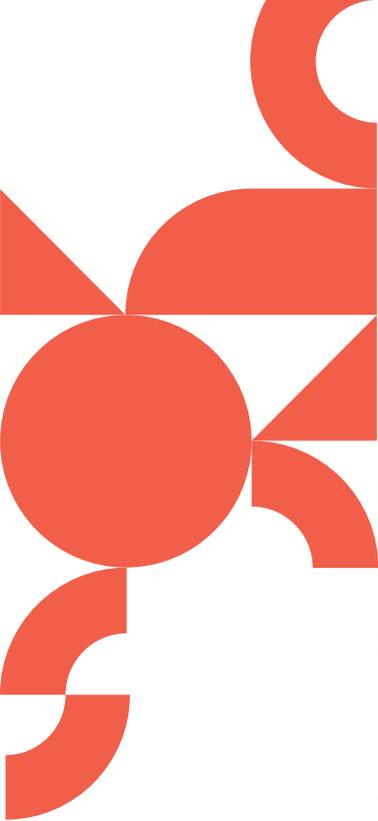
## ÍNDICE

### DOSSIÊ

---

#### **004 APRESENTAÇÃO**

- 011 OS PERITEXTOS COMO ESPAÇO INTERATIVO DO LIVRO-OBJETO: UM PASSEIO PELA CIDADE DA DIVERSIDADE DE POPULÁRIO LGBTQIA+ (2023)**
- 032 O LIVRO COMO OBJETO POÉTICO: O CARA, DE PHILIPPE BARBEAU E FABIENNE CINQUIN**
- 076 O INSÓLITO NA TRAMA E NA MATERIALIDADE DO LIVRO-OBJETO GRIFFIN & SABINE**
- 103 LIVROS DE PETER NEWELL: MATERIALIDADE, REPETIÇÃO, JOGO E O CONTEXTO MODERNISTA**
- 135 LITERATURAS TRANSETÁRIAS: UMA LEITURA DE RÓTULOS QUE BORRAM FRONTEIRAS NA LITERATURA INFANTIL**
- 166 A POÉTICA DA IMAGEM NA LITERATURA INFANTIL AFRICANA: REFLEXÕES SOBRE O LIVRO DE RECORTES O MENINO NO SAPATINHO, DE MIA COUTO**
- 195 O ROMANCE ENTRE A FICÇÃO DO MANUSCRITO E A FICÇÃO NO LIVRO EM FRONTEIRA (1935), DE CORNÉLIO PENNA**
- 218 IMAGENS DO IMAGINÁRIO INFANTIL: TRAVESSURAS E TRAVESSIAS NA NARRATIVA BÁRBARO (2013), DE RENATO MORICONI**

- 
- 244 RASTROS POÉTICOS NA CONVERSA ENTRE LIVROS E VOZES AUTORAIS NO LABIRINTO BORGEANO**
- 287 AQUI É UM BOM LUGAR PARA SE ABORDAR A MULTIMODALIDADE NARRATIVA**
- 313 A FRAGMENTAÇÃO DO LITERÁRIO: O LIVRO-JOGO “DESPAGINADO” E SUAS POSSIBILIDADES DE LEITURA**
- 343 AVENTURA EM AFIADAS PRESAS: HIBRIDISMO, MULTIMODALIDADE E LITERATURA CROSSOVER EM VAMPYRO: O TERRÍVEL DIÁRIO PERDIDO DO DR. CORNÉLIUS VAN HELSING (2008)**
- 383 CRÍTICA INTERMÍDIA A PARTIR DA LITERATURA EXPANDIDA DO FILME ‘AKA ANA’, DE ANTOINE D’AGATA: VIDEOPERFORMANCE, LIVRO-OBJETO E HIPERTEXTO**
- 420 A METAMORFOSE EM JOGO ELETRÔNICO: UMA ANÁLISE DA OBRA CANÔNICA DE KAFKA ADAPTADA PARA O MUNDO DOS GAMES**
- 447 “WALKING SIMULATORS”, LITERATURA ELETRÔNICA E OUTRAS FORMAS DE CONTAR HISTÓRIAS: O CASO DO JOGO EVERYBODY’S GONE TO THE RAPTURE**

---

#### **MISCELÂNEA**

- 472 ENTREVISTA COM ANA ELISA RIBEIRO**

The image features a light beige background with several large, overlapping red geometric shapes. These shapes include a large circle, a large semi-circle, a large quarter-circle, and various rectangular and triangular forms, some of which are partially cut off by the edges of the frame. The shapes are arranged in a way that suggests a stylized, abstract figure or a complex geometric composition.

**Dossiê:**  
**O livro-objeto e as**  
**narrativas híbrida,**  
**multimodal e crossover**



## APRESENTAÇÃO

CLÁUDIA SOUSA PEREIRA  
DIANA NAVAS  
FLAVIO GARCÍA

Tão de repente quanto tudo o que acontece na nossa contemporaneidade (e talvez nas de outros antes de nós), passamos da centralidade quase monopolista do autor do texto verbal de uma obra literária, para a partilha do reconhecimento autoral com outros criadores mais proficientes nas linguagens visual e gráfica, em objetos que também são livros para ler. Empresas sempre estéticas, ou talvez melhor dizer poéticas, ao lado de outros pretextos que oscilam em graus de intensidades diferentes, quer sejam pretextos éticos, políticos ou lúdicos, conferem ao contexto criativo um valor acrescido. Empresas em que os intertextos se cruzam, complementam para uma melhor experiência do manusear inteligente e sensorial de um livro.

O livro é um lugar onde essa espécie de nova autocelebração se dá, como um objeto impregnado de comunicação entre pessoas que o escrevem, o desenham, o recortam, e o compõem: uma peça aparentemente única e para que uma só pessoa se sinta privilegiada em tanto ter para decodificar. Ou apenas para reagir com emoção,

experimentando sensações várias. Essa poderia bem ser uma definição de livro-objeto, a que tantas outras definições e outros acadêmicos, sobretudo aqueles que se ocupam e se preocupam em trabalhar obras com destinatários específicos e diferenciados como crianças e jovens, os quais têm dedicados inúmeros artigos com imensos estudos de caso e algumas considerações teóricas.

Houve até momentos em que sugerimos (PEREIRA, 2019) a utilização de uma expressão que pudesse ajudar a se fazer compreender quem, oriundo dos estudos literários, se dedicasse a trabalhar objetos cuja quantidade de mancha verbal fosse minúscula ou, até mesmo, reduzida ao título da obra. A expressão era “design literário”, inspirada pelo quase aforismo de Vilém Flusser (2010): “tudo é design”. Um *statement* confirmando que a intencionalidade do criador, autor de literatura preocupado com a recepção das suas obras, poderia e deveria ser partilhada por mais códigos para além do verbal.

Modos múltiplos de cumprir um desígnio, uma intenção, sempre a pensar no(a) leitor(a) e na qualidade do objeto que lhe é levado até às mãos, olhos e coração. Uma multiplicidade que coincide no espaço do livro, que orienta, mas não determina o tempo da leitura, embora sugira que o toque, o olhar e a leitura possam ser simultâneos. Uma multiplicidade de modos de leitura que é algo de diferente da eventual sugestão que um texto verbal dá a quem o lê e o cruza, remexendo na sua

bagagem de ser cultural para descodificar e entender o que lê. A este mecanismo de leitura, a que podemos continuar a chamar de intertextualidade, mesmo quando é realizado entre textos de linguagens diferentes, visual e auditiva, sobretudo, se aplica tecnicamente com maior propriedade o termo de multimodalidade, e o conceito passará a ser o da leitura multimodal.

Retomando a questão etária ou geracional dos depositários de todas as obras trabalhadas neste dossiê, leitores no seu tempo da infância e da juventude, verificamos que o movimento e o som da grande tela ao *black mirror*, constituem os grandes rivais na captação de atenção e fidelização de utilizadores de objetos culturais de matriz estética e fruição lúdica, essencialmente. A par do meio e do que é condicionado por este, a importância da narrativa também se centralizou e ocupou esmagadoramente as preferências de tudo o que comunica e, por isso, envolve emissor, receptor e mensagem.

O mundo se conta, nós nos contamos. Esta tendência não significa uma cedência ao facilitismo. Poder-se-ia até dizer o contrário: narrativas lineares, historinhas com princípio, meio e fim, por essa ordem, são amplamente ultrapassadas por narrativas cujo sucesso se traduz em números de prêmios, espectadores e vendas. E isso significa que o sucesso atravessa gerações coevas, uma das declinações do anglicismo *crossover*, conceito também usado nos estudos de literatura para a infância e juventude.

A literatura *crossover* transita, indistintamente, do público receptor infantil e/ou juvenil para o adulto, podendo, ainda, percorrer o caminho inverso (BECKETT, 2009). Há textos que atravessam fronteiras, indo e vindo, o que obriga a que se repensem e revejam vários (pre) conceitos acerca da literatura em geral. Esse trânsito não é, todavia, uma experiência exclusiva do século XXI, mas, na contemporaneidade, o mercado editorial, diferentes organizações e mesmo algumas famílias, vêm contribuindo para que esse movimento pendular seja intensificado.

A oferta de livros complexos, com múltiplas possibilidades de leitura, não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, de finais abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferenciadas e, até, sofisticadas. O mesmo acontece em relação ao estilo e à linguagem, que se revelam cada vez mais cuidados e apelativos do ponto de vista literário (RAMOS; NAVAS, 2015). Nesta medida, é sobretudo em torno dos conceitos de transgressão e abrangência de destinatários que as publicações de caráter *crossover* se movem, caracterizadas pela “elisão de limites, temáticos e genológicos, entre produções artísticas destinadas a públicos aparentemente distintos” (RAMOS, 2009, p. 301).

Dir-se-ia que um livro, objeto de criação literária para a infância ou juventude, já não é só um livro, sempre com a preocupação estética a correr, da nascente à foz, com um texto e algumas ilustrações: já não é só um livro que

procura na memória e no conhecimento ainda limitado do(a) leitor(a) os pontos para a sua compreensão; já não é só um livro, mas tem outras possibilidades de suporte que também se leem; também já não é só para um receptor infantil ou juvenil, pois a realidade perceptível ao olho empírico nos comprova isso mesmo, e até nos pode colocar uma questão deixada em aberto: foram os leitores que rejuvenesceram ou os objetos que se complexificaram?

Pode-se dizer também que esses objetos de qualidade estética, e por isso são *corpora* dos estudos contidos neste dossiê, objetos a que convencionamos chamar, quando ainda têm o formato parecido com o de um livro, de livros-objeto, alcançaram o grande objetivo dos estudiosos de literatura que, no ambiente tangencial, mas não exclusivo da formação de educadores, pedagogos, professores, sempre tiveram como sua ambição: a de que um bom livro infantil é o que continua a ser lido com prazer e nutrindo o(a) leitor(a) adulto(a), porque só os encarando assim, poderemos trabalha-los no campo dos estudos literários.

Felizes esses trabalhadores que, neste dossiê como em vários grupos de pesquisa acadêmica em várias partes do mundo, vão fazendo esse trabalho essencial às ciências humanas e sociais: pegar numa obra de arte que, usando o mesmo suporte em papel ou um suporte de nova geração, se constrói numa narrativa que conta o ser humano e a sua relação com os outros, no tempo e no espaço, pela palavra ou pela sua evocação, cruzando-a e se enredando com outras linguagens, as quais completam e enriquecem a comunicação que segue o caminho do belo.

## REFERÊNCIAS

BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

PEREIRA, Cláudia Sousa. Literatura ao Vivo. In: *Cultura [Online]*, v. 38, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/5471>. Acesso em: 22 abr. 2024.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. In: *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, n. 2, p. 233-256, 2015.

RAMOS, Ana Margarida. Saindo do Armário – literatura para a infância e a reescrita da homossexualidade. In: *Forma Breve*, n. 7, p. 295-314, 2009.

### **Cláudia Sousa Pereira**

Agregada (Literatura; Literatura e Cultura para a Infância; Universidade de Évora, 2021).

Universidade de Évora.

Investigadora do CIDEHUS. UÉ – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora.

Investigadora da Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional: Interligar Patrimónios.

Membro da rede de investigação internacional EnLeio – Bibliotecas, políticas e leitura, em representação do CIDEHUS, liderada pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

Colaboradora da RIUL – Rede Internacional das Universidades Leitoras.

Colaboradora do grupo de investigação LITER21: Literatura Galega. Literatura Infantil e Xuvenil.

Investigacións Literarias, Artísticas, Interculturais e Educativas. Santiago de Compostela.

Membro da Red Temática de Literaturas Infantiles y Juveniles en el Marco Ibérico.

Lattes: <https://www.cienciavitae.pt/0C18-161C-F175>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7298-3945>.

E-mail: [cpereira@uevora.pt](mailto:cpereira@uevora.pt).

**Diana Navas**

Pós-Doutora (UA, 2015), Doutorado (USP, 2012).  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).  
Bolsista Produtividade CNPQ.

Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Literatura Juvenil: questões teóricas e práticas de leitura” (CNPq); pesquisadora do grupo “Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas”; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9770050223986051>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4516-5832>.

E-mail: [diana.navas@hotmail.com](mailto:diana.navas@hotmail.com).

**Flavio García**

Pós-Doutor (FLUL, 2021, 2022, 2023; FLUC, 2016; UFRGS, 2012; UFRJ, 2008).

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

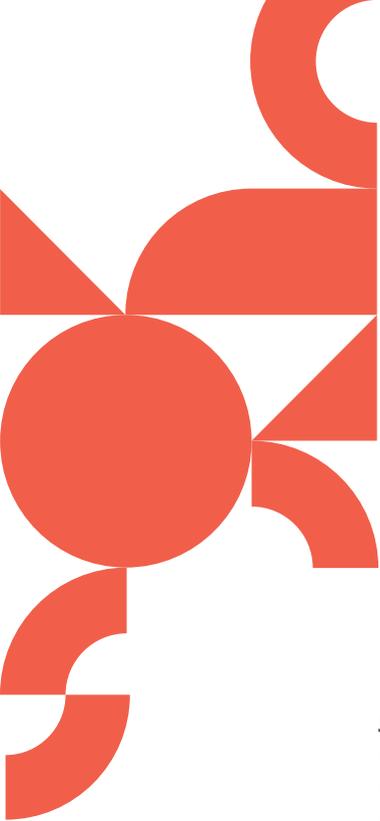
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”; pesquisador do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas”; pesquisador colaborador do “Grupo de Estudos sobre lo Fantástico” (Universidad Autónoma de Barcelona) e do “Centro de Literatura Portuguesa” (Universidade de Coimbra); membro do Grupo de Trabalho ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>.

E-mail: [flavgarc@gmail.com](mailto:flavgarc@gmail.com).



ARTIGO/DOSSIÊ

# OS PERITEXTOS COMO ESPAÇO INTERATIVO DO LIVRO-OBJETO: UM PASSEIO PELA CIDADE DA DIVERSIDADE DE *POPULÁRIO LGBTQIA+* (2023)<sup>1</sup>

JAIMESON MACHADO GARCIA  
MAURICIO DE SOUZA FANFA

## **Jaimeson Machado Garcia**

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), com ênfase em estudos literários e midiáticos, 2020. Integra o grupo de pesquisa Intermidialidade: objetos, teorias, metodologias e práticas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1548190278864809>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3398-6828>.

E-mail: [jaimesonmachadogarcia@gmail.com](mailto:jaimesonmachadogarcia@gmail.com).

## **Mauricio de Souza Fanfa**

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2023. Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5335003848746015>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2702-7652>.

E-mail: [mauricio.fanfa@ufsm.br](mailto:mauricio.fanfa@ufsm.br).

---

1 Agradecimentos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo fomento por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior viabilizou esta pesquisa sob a forma de bolsas de estudo para os autores.

**Resumo:** Este estudo analisa os peritextos do *Populário LGBTQIA+* (2023) enquanto livro-objeto, visando compreender como tais elementos são capazes de criar uma experiência imersiva ao simular um passeio por uma cidade ficcional criada para agrupar o conteúdo ontológico da obra. Para atingir esse propósito, inicialmente contextualizamos as concepções teóricas relacionadas aos paratextos, visando uma compreensão subsequente da maneira como esses elementos são empregados como espaços narrativos e interativos. Num segundo momento, elucidamos o contexto de origem do *Populário LGBTQIA+* (2023) uma vez que as razões para sua criação estão intrinsicamente vinculadas à narrativa paratextual que a obra busca estabelecer. A partir disso, evidenciamos a interconexão entre os elementos peritextuais e a experiência proporcionada pelo livro-objeto, destacando sua relevância na construção de significados e na interação do leitor.

**Palavras chave:** Livro-objeto. Paratextos. Narrativa. Populário LGBTQIA+. Literatura *queer*.

**Abstract:** This study examines the Peritexts of the *Populário LGBTQIA+* (2023) as a book-object, aiming to understand how such elements are capable of creating an immersive experience by simulating a tour through a fictional city created to encapsulate the ontological content of the work. To achieve this purpose, we initially contextualize theoretical conceptions related to paratexts, aiming for a subsequent understanding of how these elements are employed as narrative and interactive spaces. In a second moment, we elucidate the context of origin of the *Populário LGBTQIA+* (2023) since the reasons for its creation are intrinsically linked to the paratextual narrative that the work seeks to establish. From this, we highlight the interconnection between the peritextual elements and the experience provided by the book-object, emphasizing their relevance in the construction of meanings and in reader interaction.

**Keywords:** Book-object. Paratext. Narrative. Populário LGBTQIA+. *Queer* literature.

## O LIVRO-OBJETO: UM CONVITE PARA A EXPERIMENTAÇÃO

A expressão “livro-objeto” pode, à primeira vista, soar como um pleonasma, afinal, todo livro é um objeto. No entanto, trata-se de uma expressão útil para pensar o livro como uma coisa além de seu conteúdo central. Inscrevemos-nos, aqui, na perspectiva das materialidades da comunicação — ver, por exemplo, a sistematização oferecida por Erick Felinto (2001), que situa as teorias da materialidade como um enfoque ao lugar dos suportes materiais na efetivação do ato comunicacional, assim oferecendo-se como alternativa à primazia do sentido. Analisar as materialidades da comunicação é analisar tais elementos que, ainda que não sejam exatamente o texto verbal principal, contribuem para o ato comunicacional.

Ressalve-se, no entanto, como explica Tim Ingold (2012), que a noção de objeto e, especialmente, a de agência dos objetos, não tem fundamento, exceto como figura de linguagem derivada da gramática, “[...] pela estrutura de uma linguagem que exige de todo verbo de ação um sujeito nominal” (INGOLD, 2012, p. 34). A noção de objeto é, para o autor, um redutivismo que leva a enganos e reforça as mesmas dicotomias que causam a ignorância sobre os materiais. Ingold (2012) prefere a noção de coisas, que teria, conforme o autor, mais potência de escapar à dicotomia sujeito-objeto e revelar os fluxos de tais relações. Em tais termos, o livro trata-se sempre de uma coisa cujo material é, antes de tudo, infraestrutura comunicacional. A tinta, o papel, a cola, a página, entre outros elementos, configuram-se, em tais termos, como materialidades tradicionais relevantes para a análise de um livro-objeto.

Por outro lado, há teóricos que entendem o livro-objeto como uma forma de manifestação literária que se caracteriza pela adição

de uma camada criativa a mais ao livro, subvertendo o seu formato tradicional — o códice. Ao contrário da maneira habitual de interação, esse tipo de publicação “[...] exige a participação do leitor, o qual experimenta conteúdos, formas, efeitos, funções, nova disposição espaço-temporal, sonoridades, deslocamentos, limites, levezas e estranhamentos” (ROMANI, 2011, p. 17). Ou seja, o livro-objeto possibilita, nessa perspectiva, que o conteúdo transcenda o seu lugar usualmente reservado ao convidar o leitor para um processo de co-criação e interação, atribuindo significados por meio de sua participação ativa durante a manipulação do material impresso.

Para ser possível essa relação com o livro-objeto, Marcelo Terçanada (2022) explica que é preciso que a narrativa literária ceda seu lugar para a narrativa plástica. Isso não implica, necessariamente, que o livro deva contar com um projeto gráfico altamente complexo. Para ser considerado um livro-objeto, basta que o livro esteja “[...] traçando uma linha da capa à última página, mantendo, ao mesmo tempo, uma relação interativa com o leitor, [...], que pode abri-lo aleatoriamente e realizar uma leitura ao acaso, como em um livro de poemas” (TERÇANADA, 2022, s.p.).

Em vista disso, o livro-objeto, em sua essência, vem a se tratar de um tipo de publicação que se caracteriza como um convite para o leitor explorar novas camadas de interpretação por meio da experimentação e apreciação. Como resultado, não apenas a compreensão sobre o conteúdo é ampliada e potencializada, como também o próprio entendimento do livro enquanto um suporte de transmissão de informações.

Das obras lançadas nas últimas décadas que podem ser definidas e classificadas como tal a partir desse cenário conceitual, encontramos

esses aspectos em *Populário LGBTQIA+: vivências, narrativas e laços* (2023). Embora mantenha a estrutura física tradicional do código, essa publicação se revela como um interessante exemplo para as áreas voltadas ao campo da editoração, do design gráfico e da literatura, por proporcionar aos seus leitores a simulação de um passeio por uma cidade ficcional que unifica seu conteúdo ontológico a partir de seus paratextos.

O livro, por tradição, usualmente comporta-se como um objeto de materialidade excessivamente naturalizada, quase inerte, cuja expressão visa apenas atuar como “contêiner” para o conteúdo, ou seja, destaca-se o texto verbal central, literário. Podemos dizer, em analogia à cisão moderna descrita por Bruno Latour (1994), que o paratexto ocupa lugares entre o polo do texto e o polo do objeto. O livro-objeto configura um produto híbrido. Entre tais polos, os paratextos também configuram tal aspecto material e infraestrutural do livro, não sendo exatamente o conteúdo verbal principal, mas fazendo parte do contexto material da leitura, e configurando-se como um híbrido entre a materialidade explícita do livro.

Visando analisar a concepção de um livro-objeto a partir de elementos inerentes à própria essência do livro — os peritextos —, este estudo objetiva explorar como a capa, a folha de rosto, o sumário, os títulos e outros componentes contribuem para a formação da experiência imersiva dessa publicação. Para ser possível alcançarmos tal propósito, contextualizamos, em um primeiro momento, as concepções teóricas em torno dos paratextos, para assim ser possível compreendermos, posteriormente, que os peritextos são utilizados enquanto um espaço narrativo e interativo.

Já em um segundo momento, esclarecemos o cenário de origem do *Populário LGBTQIA+* (2023), uma vez que as razões para sua concepção

estão intrinsecamente ligadas à narrativa paratextual que a obra busca estabelecer. A partir disso, evidenciamos a interligação entre os elementos peritextuais e a experiência proporcionada pelo livro-objeto, ressaltando sua relevância na formação de significados e na interação do leitor.

### **OS PARATEXTOS EDITORIAIS: UMA BREVE CONCEITUALIZAÇÃO**

A concepção de paratexto tem sua origem nas observações de Gerard Genette (2009) sobre os elementos internos e externos que revestem ou referenciam o texto, dando forma ao livro enquanto um suporte midiático. Em outras palavras, os paratextos se tratam de um “[...] discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de algo que constitui sua razão de existir: o texto” (p. 17). Embora a ideia de paratexto esteja comumente associada à impressão, convém destacar que somente a presença de uma transcrição oral já introduz na idealidade do texto um efeito paratextual. Por isso, como esclarece o teórico, jamais existiu um texto sem paratexto.

Para Genette (2009), o paratexto se divide entre duas categorias espaciais. De um lado, tudo aquilo que se caracteriza como uma manifestação material, isto é, aquilo que ocupa um espaço e que está em um mesmo volume, ao redor ou mesmo inserido nos intervalos do texto, é um peritexto. De outro, tudo aquilo que é externo ao livro, como conversas, entrevistas, correspondências e diários íntimos, é um epitexto. Apesar de ser possível identificarmos um amplo conjunto de elementos peritextuais e epitextuais atualmente, cada um deles demandou de um considerável período histórico para ser concebido, desenvolvido, aceito e, finalmente, incorporado ao livro.

Em vista disso, Genette (2009) argumenta que, para ser possível compreender um elemento paratextual, é necessário averiguar qual o

seu lugar no livro, sua data de aparecimento, seu modo de existência, as características de sua instância de sua comunicação, qual é o destinador e o destinatário, dentre outras informações relativas à sua função. Afinal, “[...] os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra [...]” (p. 11).

Mas, ao mesmo tempo em que um paratexto se origina em meio a uma série de convenções, pelo mesmo motivo ele pode desaparecer, pois não se trata de algo universal e muito menos obrigatório. Nestes casos, sua extinção pode envolver determinados fatores relacionados à economia na produção do livro ou mudanças nos padrões de leitura. Apesar desse cenário, nesse estudo, o enfoque está nos peritextos que ainda se perduram e que, em paralelo, constituem o *Populário LGBTQIA+* (2023) enquanto um livro-objeto, sendo eles a capa, as guardas, a folha de rosto e o sumário.

Genette (2009, p. 27) conta, por exemplo, que a capa é uma invenção recente, visto que “[...] a página de rosto era então o local essencial do paratexto editorial [...]”. A capa, sendo um elemento central, desempenha um papel crucial na apresentação visual do livro. Além das informações essenciais como título e autor, ela incorpora elementos gráficos e visuais que buscam atrair a atenção e refletir sobre a temática.

Já a folha de rosto, tradicionalmente dedicada à identificação do livro, convencionou-se apresentar as informações como título, autor e editora, enquanto as guardas, muitas vezes subestimadas, constituem as páginas iniciais e finais do livro, entre as capas e o conteúdo. Elas podem conter informações adicionais, como mapas ou mensagens do autor, contribuindo para a experiência do leitor e possivelmente

fornecendo contextos relevantes. Enquanto isso, o sumário, ou índice, fornece uma visão geral da estrutura e conteúdo do livro, revelando a organização.

Cada um desses elementos, desde a capa até os títulos, desempenha um papel fundamental na identidade única do livro-objeto e na representação cuidadosa da diversidade contida na obra. A cuidadosa integração e consideração desses componentes são capazes de refletir a intenção de quem a produziu em criar uma experiência literária que vai além do convencional, convidando o leitor a explorar não apenas o conteúdo verbal, mas a totalidade da obra.

### **POPULÁRIO LGBTQIA+: SUBVERTENDO O CÂNONE LITERÁRIO E O MERCADO EDITORIAL**

O *Populário LGBTQIA+* (2023) é uma coletânea de contos e poemas escritos por escritores independentes que se identificam e se inserem na sigla que representa a ampla diversidade de gênero e orientação sexual destacada no próprio título da obra<sup>2</sup> (Figura 1). Lançado pela editora Crisálida<sup>3</sup>, a qual foi criada em conjunto a essa publicação inaugural, o *Populário LGBTQIA+* (2023) teve sua origem como um projeto de conclusão de curso de Lucas Braga dos Anjos e Mar Rodrigues Fonseca (2023), então estudantes de Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria, que, sob a orientação da Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Marília de Araújo Barcellos assumiram os papéis de organizadores, editores e de outros agentes que integram a cadeia produtiva do livro na concepção dessa obra.

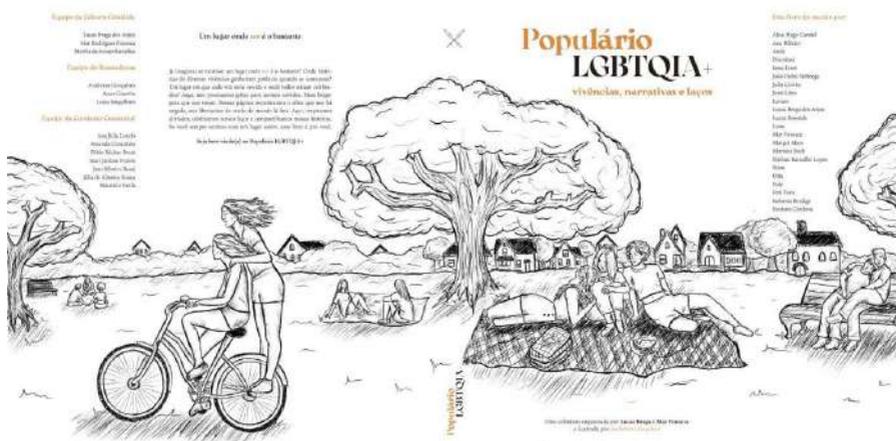
---

2 *LGBTQIA+* é um acrônimo para lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queers, intersexuais, assexuais, sendo o “mais” para integrar outras possibilidades de gênero e orientação sexual.

3 Disponível em: <https://www.instagram.com/editoracrisalida/>. Acesso em: 17 de jan. de 2023.

O projeto editorial partiu de uma perspectiva *queer*, por entenderem que tanto o cânone literário quanto o mercado editorial na totalidade se constituem como uma das ferramentas de poder de uma elite cultural e econômica para reforçar a supremacia do homem branco, cisgênero e heterossexual na hierarquia social. Assim, Anjos e Fonseca (2023) relatam em *Espaços de representação: a construção do livro Populário LGBTQIA+* que essa antologia foi pensada para ser uma publicação subversiva frente a essa hegemonia ao proporcionar a escritores independentes que fazem parte dessa sigla um meio de compartilhamento de vivências, perspectivas e identidades através de textos literários que tratam sobre a diversidade de gênero e sexualidade. Em vista disso, o *Populário LGBTQIA+* (2023) emergiu da “[...] tentativa de se criar representações genuínas, que partem de uma comunidade com muitas vivências [...]” (p. 9).

Figura 1 – Capa, contracapa e orelhas de *Populário LGBTQIA+*



Fonte: *Populário LGBTQIA+*, 2023.

E esse aspecto se reflete em outra motivação elencada por Anjos e Fonseca (2023): a do fomento à bibliodiversidade. A bibliodiversidade é um dos fatores fundamentais para a manutenção de uma sociedade culturalmente rica, inclusiva e democrática, visto que a literatura pode desempenhar um importante papel na formação de identidades individuais e coletivas quando há a garantia de que uma ampla variedade de vozes e perspectivas sejam representadas. Pois, como explica Muniz Jr. (2010, p. 6) “publicar, o ato de tornar público, é uma ação política, uma tomada de posição no campo das ideologias”. Por isso, a produção do *Populário LGBTQIA+* (2023) também foi motivada pela busca da ampliação do espectro de histórias contadas, rompendo com narrativas hegemônicas que historicamente marginalizaram ou ignoraram as vivências de pessoas que fogem aos padrões cisheteronormativos.

Ainda, dentro desse ensejo de rupturas aos padrões, o *Populário LGBTQIA+* (2023) também se destaca por ter sido concebido por meio do financiamento coletivo<sup>4</sup>. Isso se deve em razão de que essa forma de obtenção de recursos também se alinha à proposta de descentralização e democratização do acesso à produção cultural ao proporcionar uma alternativa aos mecanismos tradicionais de patrocínio e distribuição. Mais do que viabilizar a publicação de obras que muitas vezes seriam excluídas do mercado convencional, o financiamento coletivo também possibilita o fortalecimento da autonomia dos escritores independentes — em especial daqueles historicamente silenciados por pertencerem à comunidade LGBTQIA+.

Ao contar com 133 apoiadores, que juntos arrecadaram R\$22.834, não somente a obra em si pôde ser impressa, mas diferentes

---

4 Disponível em: <https://www.catarse.me/populario>. Acesso em: 8 de jan. de 2024.

“recompensas” foram a ela agregadas. Adesivos, marcadores de páginas, postais, entre outros materiais extras, igualmente se constituem como elementos paratextuais que, mesmo estando “fora” do livro-objeto, auxiliam na produção de presença do livro. Trata-se de caso relevante para sustentar o argumento de que os paratextos atuam como materialidade e configuram o caráter de livro-objeto. O livro *Populário LGBTQIA+* (2023) produz sua presença também através de seus paratextos. Podemos dizer que o paratexto, seja ele visual, verbal ou palpável, acrescenta ao livro uma dimensão de intensidade estética para-hermenêutica — noção derivada da ideia de não-hermenêutica em Gumbrecht (2010) —, no sentido de que antecede a interpretação do conteúdo primário da publicação. Podemos dizer, assim, que a produção de um efeito de presença, nos termos de Hans Gumbrecht (2010), é integral à produção editorial de um livro objeto.

Assim, além da interatividade proporcionada pelo próprio livro-objeto, o financiamento coletivo também ofereceu uma oportunidade única para os apoiadores se envolverem ativamente no processo criativo ao investirem nessa iniciativa. Em vista da temática da publicação, abordagens como essa possibilitam ainda que os apoiadores se tornem parte integrante do movimento de ampliação da representatividade que a publicação almeja, visto que não apenas expressam seu apoio à diversidade de vozes, como também desempenham um papel fundamental na quebra de barreiras e na promoção de uma literatura mais inclusiva. Não por acaso, o *Populário LGBTQIA+* (2023) pode ser entendido como um livro-objeto que reflete essa busca por um espaço onde a diversidade não apenas é representada, mas vivenciada e celebrada interativamente a partir de seus elementos peritextuais e epitextuais.

## OS PERITEXTOS DE *POPULÁRIO LGBTQIA+ (2023)*: UM PASSEIO PELA CIDADE DA DIVERSIDADE

Para além de um espaço geográfico politicamente demarcado, a cidade pode ser interpretada, de maneira simbólica, como um ambiente em constante circulação de subjetividades e identidades, tecendo uma intrincada rede de experiências e significados. Cada rua, praça ou edifício não guarda apenas a história arquitetônica local, mas também as narrativas individuais e coletivas daqueles que as habitaram ou ainda as habitam. Ao mesmo tempo, a cidade também atua como agente ativo na construção desses aspectos, uma vez que a forma como os espaços urbanos são planejados e utilizados diariamente influencia igualmente nas interações entre as pessoas e nas suas relações com o ambiente ao redor.

Isso não significa dizer, no entanto, que a cidade está livre de potenciais conflitos, especialmente quando comunidades diversas coexistem nesse mesmo espaço, visto que essas tensões podem se expressar em disputas territoriais, debates culturais e até mesmo em discussões sociais mais abrangentes, onde as desigualdades socioeconômicas, étnicas e culturais são postas em evidência. Exemplos disso são grupos considerados minoritários que buscam ativamente reconhecimento e representação nos espaços públicos — como a própria comunidade LGBTQIA+.

Apesar desse cenário, a busca pela harmonia e inclusão surge como uma aspiração fundamental na construção de sociedades mais justas e equitativas. A cidade se converte, assim, em um reflexo da complexidade humana, onde esses aspectos se entrelaçam e se reinventam constantemente. Por isso, não é por acaso que a temática escolhida para o *Populário LGBTQIA+ (2023)* tenha sido

justamente essa: a de se criar “[...] um espaço de convivência, em que trocamos nossas vivências, celebramos nossas narrativas e reforçamos nossos laços”, como explicam Anjos e Fonseca (2023, p. 18), ao justificar a criação de uma cidade imaginária para essa publicação: a cidade Populário.

Ao manipular a obra enquanto um livro-objeto, o leitor é transportado para ela, onde assume o papel de um visitante recém-chegado a esse local permeado pela diversidade de gêneros e sexualidades. Explorando a página de guarda e a apresentação do livro, é possível atentarmos, por meio das ilustrações que integram esses elementos peritextuais, que o leitor realiza a entrada a esse local por meio de carro, uma marca proeminente da mobilidade urbana e da autonomia individual quando comparado aos meios de transportes coletivos.

Figura 2 – Página de guarda e apresentação de *Populário LGBTQIA+* (2023)



Fonte: *Populário LGBTQIA+*, 2023.

Essa ideia de mobilidade e autonomia é reforçada no sumário, o qual é apresentado, dentro dessa narrativa, como “Guia do visitante”. Além de cumprir com sua função epitextual — isto é, a de apresentar

o conteúdo da obra e informar em quais páginas eles se encontram dentro do livro —, o sumário oferece uma localização ficcional onde os contos e os poemas foram escritos. Para isso, Anjos e Fonseca (2023) criam uma metáfora ao dividir a cidade Populário em duas zonas de urbanização: o “Centro Histórico” e o “Bairro Novo”.

No “Centro Histórico”, as narrativas são descritas como “densas, cruas e reais” (p. 18), sugerindo uma imersão profunda nas complexidades da condição humana, marcada por desafios e lutas. Dentro desse contexto, a densidade das narrativas no “Centro Histórico” tem por objetivo refletir as experiências enfrentadas por aqueles que se vêem oprimidos por preconceitos enraizados, como a homofobia e a transfobia, que frequentemente afligem essas comunidades marginalizadas.

Por outro lado, o “Bairro Novo” oferece uma visão de “[...] novos horizontes como coletivo LGBTQIA+” (p. 18). Esse enfoque mais inclusivo e progressista ressaltado nos contos e poemas sugere uma abertura para a diversidade e a aceitação de identidades diversas — mesmo que nesse contexto mais moderno, é possível que outros tipos de fobias, como a bifobia, ainda persistam.

O contraste entre o antigo e o novo não é, nesse sentido, apenas uma dicotomia espacial, mas uma exploração das diferenças de enfoques narrativos. Isso não apenas ressalta a diversidade de uma cidade, mas também reflete a complexidade da experiência humana ao longo do tempo: enquanto o “Centro Histórico” preserva antigos preconceitos, o “Bairro Novo” abre espaço para a expressão e celebração de identidades de gênero e sexualidade emergentes.

Figura 3 – Sumário de *Populário LGBTQIA+ (2023)*

<h2>Guia do Visitante</h2>	
<p>Este guia foi feito pensando em você, que está nessa viagem pela primeira vez e precisa se orientar pela cidade. Abaixo, estão os pontos mais importantes de Populário, com as indicações de paradas.</p> <p>O Centro Histórico é mais denso, com ruas estreitas que podem causar desconforto durante a leitura, principalmente por tratar de assuntos mais que permeiam nossas vivências. Já o Bairro Novo foi cuidadosamente pensado em novas possibilidades do que podemos ser, com histórias que exploram novas identidades.</p> <p>Mas não se limite a isso. Faça livre para começar sua jornada por onde achar melhor. O importante é que você se sinta confortável, conhecendo todas as suas narrativas presentes nessa cidade que foi arquitetada pensando em você.</p> <p>Tenha uma ótima aventura pelas páginas do Populário.</p>	
<b>Centro Histórico</b>	
👤 Ele é um homem como outro qualquer	17
📍 Local desconhecido, s/n	
🏠 Entrelaçares	19
📍 Estrada da Tragédia, km 78	
🏠 Gutural	41
📍 Rua 91, casa 128	
🏠 Na calha	43
📍 Avenida da Cultura, nº 1909	
🏠 Tatu Usagem	44
📍 Rua 14, s/n 3ª F	
🏠 Trans Versão	46
📍 Avenida Progresso, nº 108	
🏠 Entre Ecos e Neves	47
📍 Rua 14.F, nº 14	
🏠 Travessia	48
📍 Beco, entre as Ruas Sem Nome	
🏠 Terror moita ao lado	52
📍 Avenida dos Esquedais, nº 1267	
🏠 Intérprete	54
📍 Rua dos Fumantes, nº 525	
🏠 Afílico	55
📍 Cinema Livro, praça II	
🏠 Procura-se	57
📍 Estrada dos Famílicos, km 3-4	
🏠 Máscara de porcelana	74
📍 Hospital Esperança, quarto 111B	
<b>Bairro Novo</b>	
🏠 Reapresentação	79
📍 Rua Sem Nome, nº 21	
🏠 maçã	81
📍 Rua dos Pecadores, nº 405	
🏠 Egoísmo	83
📍 Alameda dos Estudantes, nº 609	
🏠 Os de outros	86
📍 Caracóis dos Igais, casa 57C	
🏠 O nome transcendente	90
📍 Rua Sem Nome, nº 2	
🏠 Ok	91
📍 Avenida Celeste, nº 606	
🏠 conversa com Freitas e companhia	107
📍 Rua dos Amigos, nº 89	
🏠 Painel de pressão	108
📍 Rua da Pedra de Quilina, altura do nº 306	
🏠 Mar	113
📍 Praia do Favel, pier 5	
🏠 Limbas Entremeadas	114
📍 ruação de Sierro Amador, s/n	
🏠 Boa noite	119
📍 Avenida Celeste, nº 999	
🏠 naquela mesa	133
📍 Avenida dos Amores, nº 1312	
🏠 Parte boa de uma noite de caos	136
📍 Avenida dos Amores, nº 2509	
🏠 Para Anne	137
📍 Lago dos Amantes, s/n	
🏠 Se ela pi	139
📍 Avenida dos Amores, nº 1018	
🏠 Uma época sem fim	141
📍 Parque Histórico, quilômetro 14	
🏠 Vagalumes	143
📍 Praia da Lata, pier 8	
🏠 Rencontro	161
📍 Banco Populário, nº 438	
🏠 Mani-me-care	164
📍 Avenida dos Amores, nº 1245	

Fonte: *Populário LGBTQIA+, 2023*.

Junto dos respectivos títulos e dos números de páginas que integram a antologia proposta pelo *Populário LGBTQIA+ (2023)*, o sumário também se destaca, o conto ou poema foi escrito em um endereço residencial ou comercial, como uma casa, uma loja ou mesmo um hospital. Cada um dos títulos presente nesse peritexto é acompanhado, ainda, por um ícone, que serve para pontuar no mapa localizado nas páginas de rosto do livro. O encontro desses recursos ajuda a criar uma sinergia entre a cartografia e a literatura, convidando os leitores a explorarem a cidade fictícia como se estivessem se guiando por um mapa de uma cidade que existe na realidade.

Figura 4 – Mapa da cidade Populário



Fonte: *Populário LGBTQIA+*, 2023.

A escolha de apresentar o livro dessa forma não apenas convida o leitor a mergulhar em um ambiente urbano imaginário, mas também proporciona a liberdade de navegar por esse espaço de maneira personalizada. Assim como na vida real, onde cada pessoa experimenta a cidade de maneira única, essa abordagem permite que se crie uma jornada dentro do cenário ficcional apresentado.

Já a lógica linear do livro, por outro lado, proporciona uma narrativa coesa e contínua para aqueles que preferem seguir uma trajetória mais tradicional. Para esses que apreciam uma narrativa mais convencional, essa abordagem oferece uma sensação de familiaridade e conforto, permitindo que se entreguem as narrativas sem se perderem em escolhas ou caminhos divergentes. Em suma, essa dualidade na abordagem da leitura reflete a diversidade de

preferências e estilos de exploração que os leitores podem ter, reconhecendo a subjetividade na apreciação da obra.

Além desses, um outro elemento peritextual importante é a lista de créditos dos apoiadores, a qual também transcende a sua função usual. Esses apoiadores não são apenas nomes em uma página: eles são personagens da cidade Populário. Apresentados por meio de uma lista telefônica, cada um deles recebeu um ofício — advogado, médico, professores, contadores, arquitetos, entre outras profissões — contendo um telefone ficcional para contato.

Ao incluir essa lista, o *Populário LGBTQIA+* (2023) não apenas presta uma homenagem àqueles que contribuíram para a realização do projeto, mas também os integra de maneira única à trama da cidade fictícia: cada apoiador representa uma faceta da diversidade urbana, contribuindo para a construção das histórias individuais e coletivas que permeiam esse universo criado por meio dos paratextos.

Essa integração dos apoiadores como personagens da narrativa não apenas fortalece o sentido de comunidade, mas também cria uma ponte entre o mundo ficcional e o mundo real, já que os apoiadores não são apenas financiadores ou colaboradores; eles são cidadãos dessa cidade literária, participando ativamente da construção da identidade do lugar e, por extensão, do próprio livro. Essa construção narrativa reforça a ideia de que uma cidade é formada não apenas por estruturas físicas, mas também por pessoas e suas interações.

E todos esses significados buscam ser traduzidos na capa. A escolha de uma praça como elemento central da capa sugere a importância dos espaços públicos na construção de uma sociedade mais justa e igualitária. As praças são locais de encontro, onde as pessoas podem compartilhar experiências, trocar vivências e celebrar suas identidades. Dessa forma,

a capa não apenas retrata a cidade Populário, mas também encapsula a essência da obra, destacando a convivência e a celebração das diferenças como elementos fundamentais da narrativa.

Essa representação da praça também ressoa com a temática central do livro: a criação de um espaço de convivência onde as histórias individuais se entrelaçam, as narrativas são celebradas e os laços são reforçados. Pessoas de diferentes identidades e expressões de gênero ocupam o mesmo espaço, coexistindo em harmonia. Essa representação simboliza a aspiração do livro em criar um ambiente inclusivo e acolhedor, onde as narrativas LGBTQIA+ se entrelaçam e se complementam.

Já a última página de guarda de *Populário LGBTQIA+ (2023)* assume o papel de ser muito mais do que um peritexto oriundo para a encadernação ou de informações técnicas relativas ao livro em si. Além de sinalizar o término da leitura, ela serve como uma despedida, consolidando a experiência imersiva do leitor ao apresentar a ilustração de uma placa onde se lê: “você está saindo do Populário. Volte sempre” (2023, s.p.).

**Figura 5 – Mapa da cidade Populário**



**Fonte: *Populário LGBTQIA+*, 2023.**

Ao se despedir dos visitantes, a página de guarda oferece um momento reflexivo, convidando os leitores a processarem as experiências vividas ao longo da narrativa, ao mesmo tempo em que proporciona uma transição suave do mundo fictício de *Populário* de volta à realidade. Esse gesto de despedida reforça a ideia de que a leitura não é apenas uma atividade solitária, mas uma jornada compartilhada entre os autores e o leitor.

Essa despedida é, portanto, um reconhecimento da conexão estabelecida durante a leitura, destacando a importância do leitor como um visitante ativo na construção da cidade literária. Em suma, a página de guarda que dá adeus aos visitantes da cidade do *Populário LGBTQIA+* (2023) não é apenas um ponto final na narrativa, mas uma conclusão significativa que marca o fim de uma viagem literária. Ela carrega consigo a importância da experiência compartilhada, da conexão entre autor e leitor, e serve como um convite para refletir sobre as múltiplas camadas da obra enquanto se despede dos personagens, das histórias e da cidade fictícia que ganharam vida nas páginas do livro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao criar uma narrativa que evoca a simulação de um passeio a uma cidade ficcional por meio dos seus elementos peritextuais a fim de oferecer uma experiência imersiva aos leitores, o *Populário LGBTQIA+* (2023) se mostra como mais um exemplo das diversas possibilidades que um livro-objeto pode oferecer para a expansão dos limites literários e estéticos. Mais do que um mero “contêiner” para o conteúdo literário, o livro é apresentado, em casos como esses, como uma infraestrutura comunicacional que envolve o leitor em uma experiência sensorial e interativa.

A cidade Populário, construída nos peritextos do livro, age como um cenário onde as diversas vozes e experiências LGBTQIA+ convergem, promovendo a representatividade e a celebração da diversidade. Para isso, cada componente do peritexto não é apenas uma adição estética, mas uma peça essencial na construção dessa realidade simulada. A capa, a folha de rosto, o sumário e outros elementos peritextuais moldam ativamente a atmosfera única do Populário, consolidando a importância dos paratextos na imersão global do livro-objeto.

Assim, experiências como as proporcionadas pelo *Populário LGBTQIA+* (2023) acabam por desafiar as dicotomias convencionais, ressaltando a importância das materialidades da comunicação na concretização do ato comunicativo em si. Afinal, um livro-objeto como esse não apenas conta uma história, mas convida ativamente o leitor a explorar as camadas além dos contos e poemas, integrando elementos visuais, táteis e emocionais. Com isso, a narrativa se estende para além do verbal, transformando a leitura em uma jornada envolvente que transcende as expectativas tradicionais.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, Lucas Braga dos; FONSECA, Mar Rodrigues. *Espaços de representação: a construção do livro populário LGBTQIA+*. 2023. 182f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Produção Editorial). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/29973>. Acesso em: 22 de dez. de 2023.

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. In: *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual* da Universidade Federal Fluminense, n. 5, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/issue/view/1927>. Acesso em: 02 mar. 2024.

GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*: 7. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

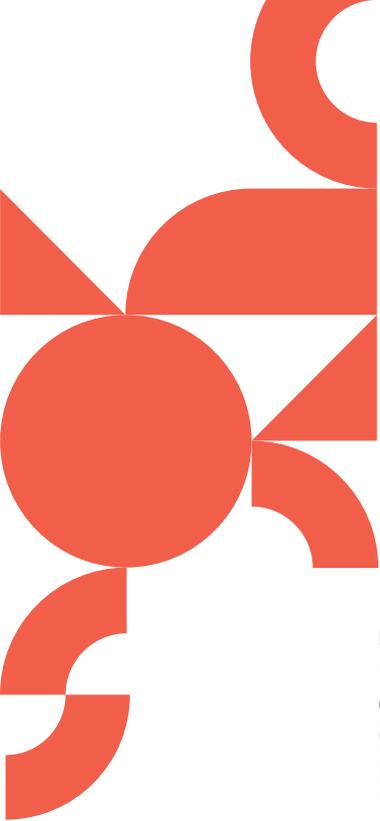
INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizontes Antropológicos*, n. 37, v. 18, p. 25-44, jun. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 02 abr. 2024.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MUNIZ JR., José de Souza. *O grito dos pequenos*: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina. São Paulo: Balão Editorial, 2010.

ROMANI, Elizabeth. *Design do livro-objeto infantil*. 2011. 144f. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-11012012-115004/pt-br.php>. Acesso em: 03 abr. 2024.

TERÇA-NADA, Marcelo. Livro-objeto. In: *Etcetera: revista eletrônica de arte e cultura*, São Paulo, v. 9, jul./ago., 2002. Bimestral. Disponível em: <https://marcelonada.redezero.org/livro-objeto/>. Acesso em: 13 jan. 2022.



ARTIGO/DOSSIÊ

# O LIVRO COMO OBJETO POÉTICO: O CARA, DE PHILIPPE BARBEAU E FABIENNE CINQUIN

BEATRIZ DOS SANTOS FERES  
REGINA MICHELLI

## **Beatriz dos Santos Feres**

Pós-doutorado em Letras/Teoria da Literatura e Literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2021. Doutora em Letras/Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF), 2006.

É professora da Universidade Federal Fluminense – *campus* Gragoatá.

É líder do Grupo de Pesquisa em Semiologia: Leitura, Fruição e Ensino – GPS-LEIFEN (CNPq/UFF) e membro do Grupo de Pesquisa Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas – EnLIJ (CNPq/UERJ).

Participa do Grupo de Trabalho Linguística de Texto e Análise da Conversação – GTLAC – da ANPOLL.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3111310248072636>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5854-2898>.

E-mail: [beatrizferes@id.uff.br](mailto:beatrizferes@id.uff.br).

## **Regina Michelli**

Pós-doutorado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2022, e em Letras Clássicas e Vernáculas, pela Universidade de São Paulo (USP), em 2014.

Doutora em Letras Vernáculas e Literatura Portuguesa, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2001.

É professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – *campus* Maracanã.

É líder do Grupo de Pesquisa Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas – EnLIJ; membro do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica e do Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5944138062209144>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5586-0468>.

E-mail: [r.michelli@gmail.com](mailto:r.michelli@gmail.com).

**Resumo:** A literatura infantil e juvenil, na atualidade, assume nuances diferenciadas quanto à materialidade do suporte em que a obra se expressa. Nesse sentido, este artigo tem por intenção refletir sobre a configuração de um livro como *objeto poético* com base na participação de seu suporte na composição da materialidade do texto e na construção de seus múltiplos sentidos, atuando efetivamente, portanto, no processo de significação e na poeticidade da obra. Para a consecução desse objetivo, além de analisar aspectos constitutivos do livro multimodal *O cara*, de Philippe Barbeau e Fabienne Cinquin (2009), discorre-se acerca não só das noções de *livro-objeto*, *livro de artista* e *livro ilustrado*, com base em Navas (2019); Junqueira (2019); Linden (2011); Hunt (2010); Derdyk (2013), como também sobre a relação entre forma e sentido na multimodalidade textual, apoiando-se em Charaudeau (2008) e em Kress (2010).

**Palavras chave:** Multimodalidade. Objeto poético. Significação. Poeticidade.

**Abstract:** Children's and young people's literature today takes on different nuances in terms of the materiality of the medium in which the work is expressed. In this sense, this article aims to reflect on the configuration of a book as a *poetic object* based on the participation of its support in the composition of the materiality of the text and in the construction of its multiple meanings, thus effectively acting in the process of signification and in the poeticity of the work. In order to achieve this objective, in addition to analyzing the constitutive aspects of the multimodal book *O cara*, by Philippe Barbeau and Fabienne Cinquin

(2009), we discuss not only the notions of book-object, artist's book and picturebook, based on Navas (2019); Junqueira (2019); Linden (2011); Hunt (2010); Derdyk (2013), as well as the relationship between form and meaning in textual multimodality, based on Charaudeau (2008) and Kress (2010).

**Keywords:** Multimodality. Poetic object. Meaning. Poeticity.

## INTRODUÇÃO

*“Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade”.*

*Julio Plaza*

Leyla Perrone-Moisés (2016), analisando as *Mutações da literatura do século XXI*, reflete sobre o conceito de literatura, reforçando a ideia de que as acepções estão diretamente relacionadas ao período em que são formuladas, assinalando o diálogo entre a literatura e a cultura. Para a pesquisadora,

a literatura a que nos referimos é a que se manifesta em determinados textos, escritos numa linguagem particular, textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente. Na profusão de obras atualmente publicadas, quantas correspondem ainda a essa definição? (2016, p. 25)

Sobre as tendências na literatura do século em que vivemos, Perrone-Moisés (2016) cita alguns procedimentos há muito existentes na produção literária, como a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, a fragmentação, o ludismo, a ironia, o individualismo, a abertura de sentido. Quanto à temática, destacamos a ênfase no eu e suas experiências, o aumento do ceticismo e o uso de imagens em

interação com o texto verbal. A conclusão, a que chega a estudiosa, recai sobre o fato de não haver mais o compromisso com uma linguagem ou um tema inovador: “Nossa época é o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente. Só depois dessa fase poderão surgir ‘pensamentos novos’” (2016, p. 48-49).

No entanto, na literatura potencialmente dirigida às crianças, e mesmo aos jovens, percebem-se inovações, especialmente com a publicação de novos tipos de livros em que há uma preocupação com a materialidade que os constitui, embora essa também não seja uma característica exclusiva dos tempos atuais. Em 1982, Julio Plaza já advertia:

[...] o que apontamos também como fator inerente à produção do livro, como trabalho artístico, remete à necessidade de uma visão semiótica. Esta diz respeito à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam, percepção esta que inclui todas as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre as outras, o que se denomina processo de intersemiotização. [...] Não resta a menor dúvida de que a linguagem artística também tem sofrido os efeitos e pressões destes diferentes códigos, assim como tem agido sobre eles, o que aliás poderia explicar, sob certos aspectos, o processo de transformação ininterrupta das artes, tentando continuamente se rearticular na realidade mutável da linguagem. (PLAZA, 1982, s.n.)

O projeto gráfico de um livro para crianças passou a conjugar um número maior de profissionais, como o escritor, o ilustrador, o *designer*, o responsável pelo projeto gráfico, o editor de arte, por vezes o tradutor, ou seja, a questão da autoria se estende “entre todos os presentes em sua ficha catalográfica” (NAVAS, 2019, p. 153), implicando a articulação entre diversas subjetividades. Produzem-se obras que não se reduzem

apenas ao leitor infantil, mas se ampliam à leitura e à reflexão do público juvenil e adulto por requererem, cada vez mais, competências múltiplas do leitor, caracterizando uma “literatura sem adjetivos”, como defende María Teresa Andruetto (2012). Interrelacionando diversas linguagens e lançando mão de inovações tecnológicas que impactam os recursos gráficos atuais, as obras executam um caminho que assinala a experimentação, renovando a produção literária passível de ser destinada a crianças e jovens e, de certa forma, propondo novos paradigmas para a Literatura:

A originalidade de sua composição [do livro] não diz respeito apenas a uma nova experimentação editorial, mas é uma experiência que renova os campos da criação, da crítica, da pesquisa, da produção, implicando um outro lugar para o livro, seja na estante, na livraria, seja na galeria. (JUNQUEIRA, 2019, p. 39)

Ana Margarida Ramos (2019) propõe que a atual recorrência de produções de livros para crianças e jovens, com acentuada preocupação na materialidade, pode ser resultante da concorrência dos livros digitais ou ainda da facilidade encontrada devido às modernas técnicas de impressão. Por outro lado, é ainda uma forma de resistência, “contraponto face a um crescimento da desmaterialização dos bens culturais, cada vez mais usufruídos em ambientes e contextos digitais” (2019, p. 93). A literatura infantil ou juvenil, esteticamente bem elaborada, resiste aos apelos mercadológicos de consumo fácil e de venda garantida, evidenciando apuro formal e temático, além da preocupação com tudo o que envolve a composição do livro.

Este artigo tem por objetivo apresentar uma leitura da obra multimodal *O cara*, escrito por Philippe Barbeau e ilustrado por

Fabienne Cinquin, publicado originalmente na França, em 1999. O foco da abordagem é evidenciar como a obra constitui-se como *objeto poético*, de acordo com a acepção de Edith Derdyk (2013), ao explorar a linguagem da *forma* do livro. Para isso, trataremos dos conceitos de *livro-objeto*, *livro de artista* e *livro ilustrado*, além de refletir sobre a construção de sentidos e sobre a poeticidade por meio da multimodalidade, incluindo o *suporte* e a materialidade do texto como elementos significantes.

### O LIVRO COMO OBJETO POÉTICO E A LEITURA MULTIMODAL

*“Até que ponto a materialidade do livro-objeto/  
livro de artista confere a esta forma-livro qualidade  
poética, redimensionando-a para o campo da  
literatura e da arte?”.*

*Maria Aparecida Junqueira*

Com o intuito de tratarmos do que designamos como *objeto poético*, será preciso realizar uma breve explanação acerca dos conceitos de *livro-objeto*, *livro de artista* e *livro ilustrado*, em virtude de terem, em comum, a valorização do *suporte* como signo e sua constituição explicitamente multimodal – ainda que a verbo-visualidade seja utilizada como sua dupla semiose de base –, além de o pendor para a poeticidade.

Muitas vezes tomado como hipônimo de *livro de artista*, o *livro-objeto* tem sido alvo de fartas tentativas de definição, apresentando, ambos, a importância dada à plasticidade formal – para além da materialidade verbal que também o compõe. Paulo Silveira (2013, p. 14-15) afirma que, fora do contexto da arte, *livro-objeto* é uma designação “que se refere à coisa ‘livro’ artesanalmente

ou editorialmente produzida”; já para a arte, “o livro-objeto é uma solução inteiramente plástica ou uma solução gráfica funcionalizada plasticamente” que se identifica “com o espaço da intermídia e um sempre crescente mercado de trocas simbólicas, com camadas alternativas de fruição estética e de pensamento”.

Segundo essa perspectiva, forma, textura e cor participam, prioritariamente, do processo criativo de uma obra. Citamos como exemplo *Os irmãos*, de Patrícia Auerbach, com ilustrações de Roberta Asse (2021), em formato três-em-um, cujas partes com dimensões distintas, sobrepostas, interligadas pela encadernação, permitem uma leitura não linear acerca dos personagens “OCAÇULA”, “ODOMEIO” e “OMAISELHO”. É o *suporte*, significativo inusitado, que insere esse livro na categoria de *livro-objeto*. De todo modo, trata-se de um livro, um bem cultural constituído por páginas ligadas umas às outras e feito para ser *lido*.

Diana Navas (2019) considera o livro-objeto como eminentemente plural, híbrido e mutante em sua natureza; composição multimodal literária que implica alguns traços caracterizadores: a articulação entre as linguagens verbal, visual e *design* é relevante e não hierarquizada; a materialidade do livro (aspecto gráfico, formato, cores, gramatura e tipo de papel etc.) não se constitui como aspecto meramente existente, mas integra o processo de significação; a obra oportuniza leituras que articulam experiências intelectuais e sensoriais, abarcando percepções visuais, táteis, sonoras etc.; a construção multimodal acarreta a presença de diferentes linguagens artísticas, da comunicação e recursos gráfico-tecnológicos; a obra exige um leitor ativo e crítico, capaz de realizar a leitura das diversas camadas de significação:

Compreendemos, em nossa leitura, o livro-objeto como um produto híbrido, composto pela simultaneidade da narrativa literária, das narrativas imagéticas, sensoriais, além de uma dimensão tátil, ‘escultória’, a qual evidencia a relevância do *design* em seu processo de construção de sentidos. (NAVAS, 2019, p. 150)

O hibridismo constitutivo da obra também comparece na definição de *livro de artista*, de Edith Derdyk (2013), que o considera um “campo de cultivo híbrido” pelo fato de

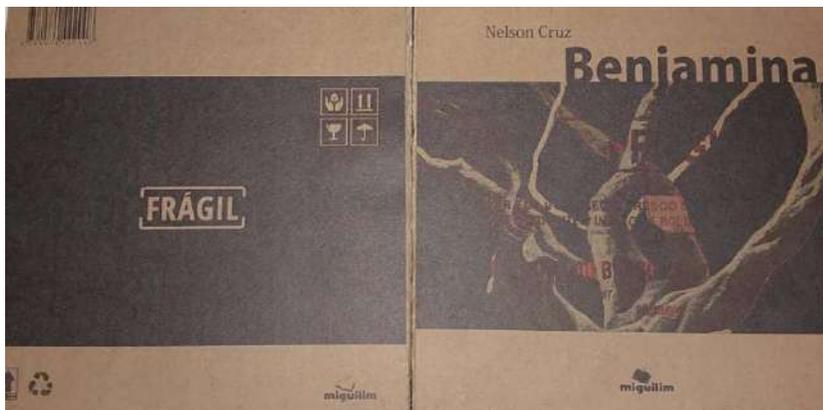
[...] ser um livro que se assemelha à forma-livro num primeiro instante, mas não ser um livro usual nos próximos momentos. E o que os diferencia entre si, substancialmente, é que os livros, em geral, cumprem a sua vocação ou destino de serem livros ‘funcionais’, isto é, livros que abrigam conteúdos independentemente de seu suporte, mesmo que tenham sido concebidos de modo cauteloso e sensível – seja pelos artesões, escribas e designers de todas as épocas.

No livro ‘funcional’, o suporte é um contêiner isento, ausente de si mesmo, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários, diferentemente do livro de artista cujo suporte é, essencialmente, um espaço poético do ‘aqui do onde’ e do ‘agora do quando’. Isso quer dizer que no livro de artista o ‘suporte’ é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado. (DERDYK, 2013, p. 7)

Ousamos dizer que a concepção de Derdyk para *livro de artista* está impregnada de uma perspectiva própria das artes plásticas, que evidenciam o trabalho com elementos sensíveis (cores, formas, linhas, volume, etc.) passíveis de exploração no suporte-livro, propenso a arroubos poéticos e a aventuras inusitadas em sua forma. Esse

parece ser o caso de *Benjamina*, de Nelson Cruz (2019), cuja capa é confeccionada com papel ondulado, simulando uma caixa de papelão, fonte inspiradora para a reflexão-poesia proposta.

Figura 1 – Capa e contracapa de *Benjamina*



Fonte: CRUZ (2019).

No posfácio, Nelson Cruz testemunha o impacto ao ver decepadas as árvores centenárias da espécie *Ficus Benjamina* de uma avenida de Belo Horizonte: “troncos subindo entrelaçados criam um espetáculo de formas orgânicas, escultóricas. Encenam a minha, a sua, a nossa extinção” (CRUZ, 2019, s.n.). Sua maneira de resistir a essa realidade foi a reprodução daquelas árvores em pinturas com tinta acrílica e grafite sobre caixas de papelão usadas, repetindo o mote da capa.

O *objeto* livro, portanto, tem, no caso em tela, propósito significativo e artístico. As páginas, em robusto papel *offset* 180g/m<sup>2</sup>, são unidas com costura e cola, evidenciando a artesanania do *livro de artista*. Cruz então organizou uma sequência de imagens com inscrições que se aproveita das 143 palavras selecionadas dessas caixas, às vezes também formando poemas verbais. É um livro para

ser tocado, olhado, interpelado pela sensibilidade do leitor: “No livro de artista, que aqui se compreende essa gama variada [livro-objeto, objeto-livro, livro-obra etc.], o suporte é campo de experimentação, cujas folhas ou simulacros-folhas são espaços potenciais para o poético” (JUNQUEIRA, 2019, p. 39).

Por sua vez, o autor e ilustrador Odilon Moraes explica que o termo *livro-objeto*, aparentemente paradoxal (pois, se é livro, é objeto), retira exatamente a ofuscada condição de suporte para colocar a materialidade do livro em destaque, já que “é pelo objeto que o leitor colocará a obra em andamento” (MORAES, 2013, p. 151), transformando, por exemplo, em espaço a temporalidade própria de uma narrativa. Ainda de acordo com Odilon, sobretudo na literatura dita infantil, em especial nos livros ilustrados (ou álbuns ilustrados), a estrutura física e o manuseio do livro são portadores de informação, reforçando “uma maior interdependência entre as partes visuais, táteis e literárias na construção da obra” (MORAES, 2013, p. 151-152). Em outras palavras, mais uma vez, entende-se que a constituição formal da obra participa de sua significação – e é particularmente isso que nos interessa nesta reflexão: esse traço que ultrapassa a mera dualidade semiótica de uma história ilustrada (que poderia incluir até mesmo quadrinhos, tirinhas e charges) para alcançar uma miríade semiótica que inclui a materialidade mesma do objeto livro na elaboração de sentidos.

O formato já vinha sendo alvo de grande interesse nos estudos voltados especificamente para o *livro ilustrado*, definido como livro em que as parcelas verbal e visual compõem uma unidade textual, seja de forma complementar, seja em contraponto. Maria Nikolajeva e Carole Scott, em seu *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011) salientam sua importância para a especificidade dessa categoria

textual, explicando como ele participa de sua totalidade estética, “[e]mbora a discussão sobre o formato em si ultrapasse a esfera de nosso interesse, sendo parte do design dos livros” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 307). Da mesma maneira, Sophie Van der Linden, em seu *Para ler o livro ilustrado* (LINDEN, 2011), destaca a importância de sua materialidade, altamente propícia para a inovação, considerando a página dupla, os formatos inusitados, as dobras, as molduras e a dimensão mesma do livro, potencialmente relevantes para a expressão.

Como exemplo, Linden cita *Fico à espera*, de Davide Cali e Serge Bloch (2007), cujo formato horizontal aberto, “à italiana”, simula um envelope de carta (retangular), em que cada ilustração em preto e branco ocupa toda a extensão da página dupla, apresentando cenas cotidianas nas quais um fio de lã vermelho ganha as mais variadas formas (lacinho, guirlanda de Natal, fio de telefone, barreira organizadora de uma fila de cinema), representando a passagem do tempo. Ela explica: “[a] organização das mensagens a serviço da página ou da dupla, bem como o tamanho e a localização das imagens e do texto, estão solidamente articulados com as dimensões do livro” (2011, p. 52). Para além da forma (quadrada, ou retangular, de dimensões diversas), Linden trata dos formatos efetivamente irregulares, em que há homotetia da imagem (livro em forma de aquário, por exemplo), além de incluir os livros-sanfona (acrescentamos como exemplo *Tatá*, de Fran Matsumoto, 2020). Dito de outra forma, ao explorar o *livro ilustrado*, Linden abarca aquilo que veio a se denominar *livro-objeto*.

Há estudos, porém, que refinam a definição de *livro-objeto*, considerada a sua filiação ao *livro ilustrado*, mas com a característica de uma forma e/ou de um *design* excepcionais, que provocam a

interação por meio do manuseio do leitor. Nesse sentido, o *livro-objeto* prototípico atenderia a um formato editorial efetivamente incomum, assim como outros aspectos relevantes:

[...] os materiais de que é feito, as técnicas de engenharia de papel e os recursos gráficos nele utilizados, o *design* que o organiza, os tipos de manuseio que requer do leitor para ser lido/explorado/apreciado/fruído, os gêneros e temas que contempla, a relação multimodal entre seus elementos materiais e verbo-visuais, a hibridização. (PAULA; FERES; MATTOS, 2023, p. 163)

Muitos recursos do formato editorial do livro-objeto podem ser alimentados pelo “mercado”, interessado em tornar as obras diferenciadas e atrativas para o consumo, entretanto, na maior parte dos casos, a mescla de linguagens e a inovação dos peritextos contribuem, em primeiro plano, para a estética da obra e para a produção de sentidos.

Atualmente, observa-se o entendimento de que a nomeação *livro-objeto*, na dita literatura infantil, esteja hoje mais vinculada a obras constituídas por formas excepcionais (em relação ao livro “clássico”), que exigem uma interação-manuseio do leitor, ou de que o conceito de *livro-objeto* no universo das artes plásticas e dos *designers* o aproxime do *livro de artista* justamente por sua qualidade estética. Nessa direção, consideraremos, aqui, a característica comum exposta pelas diversas áreas que se interessam por esse tipo de bem cultural: a singularidade e a importância do suporte-livro na produção de sentidos – e na poeticidade – como parte de sua multimodalidade constitutiva – como entendemos ser o caso de *O cara*, de Philippe Barbeau e Fabienne Cinquin (2009), objeto da análise aqui proposta.

Desse modo, seja numa perspectiva semiodiscursiva, com base na Teoria Semiollingüística de Análise do Discurso postulada por Patrick Charaudeau (2008) e na Semiótica de Gunther Kress (2010), que defende a natureza multimodal e social de qualquer texto (já que imerso em circunstâncias sócio-históricas), seja aderindo ao ponto de vista dos Estudos Literários recentes sobre o tema (RAMOS, 2022; NAVAS, 2019; MOCIÑO-GONZÁLEZ, 2019, dentre outros), assumiremos que o caráter estético e signifiante do suporte pode contribuir enormemente para a construção de sentidos de uma obra literária. Ainda que os formatos extraordinários sejam, na atualidade, considerados a característica fundamental para categorizar uma obra como *livro-objeto*, mesmo aquelas não prototípicas – vistas como *livro de artista* ou como *livro ilustrado* – eles têm como diferencial a opacidade de seu suporte e de sua materialidade em geral.

É igualmente necessário frisar que tanto a perspectiva da Semiollingüística e da Semiótica Social quanto à das teorias da literatura se preocupam com a relação entre forma e sentido imersa em um universo partilhado socialmente. Esse dado implica um universo referencial comum entre os sujeitos que interagem em qualquer situação de troca. A forma e o sentido dados a um texto são orientados por dados externos, colhidos nas circunstâncias específicas de um ato de linguagem e nos imaginários que circundam os interagentes. Mesmo os dados internos são percebidos como conectados entre si por causa de convenções discursivas. E isso diz respeito também – ou principalmente – aos textos apreendidos como artísticos, que já carregam a expectativa do afetamento, da novidade, da provocação para o cálculo de sentidos por parte do leitor/espectador.

Desse modo, a ideia de um *objeto poético*, no qual “forma e conteúdo, significante e significado, [...] tornam-se aliados inseparáveis e indissociáveis”, fornecida por Edith Derdyk (2013, p. 8) para distinguir *livro de artista* de *livro funcional*, nos interessa sobremaneira: “[...] o tal ‘suporte’ deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, folhas ‘quase cinema’, um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética” (DERDYK, 2013, p. 7). Em outras palavras, enfatizamos que o formato do livro, a mescla entre as linguagens adotadas, a poeticidade gestada nas formas garantem a percepção de um livro como *objeto poético* – e nisso nos concentraremos, reafirmando que “[o] suporte, no livro de artista [entendido como englobando o livro-objeto], é um espaço poético” (JUNQUEIRA, 2019, p. 43).

O suporte como significante em um objeto poético pressupõe a noção de *multimodalidade* – que, em certa medida, contém o suporte, se este for tomado como um *modo*, um *signo* que atua para construir significação. Segundo Kress (2010), o *modo* é um recurso semiótico moldado e fornecido pela cultura para a criação dos significados. Fenômenos e objetos que são frutos da sociabilidade e têm sentido em dado ambiente podem ser considerados *modos*: imagem, escrita, gesto, fala, *layout*, música, trilha sonora, mobília, roupa, comida, cor, enquadramento, textura etc. De acordo com a Semiótica, o sentido não existe a não ser quando materializado, realizado como um *modo* ou como um *conjunto multimodal*.

Dito de outra maneira, a multimodalidade engloba o acionar de diferentes linguagens que se conjugam na construção de sentidos mais amplos da obra. Barthes já assinalara, em 1966, que “não é mais possível conceber a literatura como uma arte que se desinteressa de

toda a relação com a linguagem, já que a usa como um instrumento para exprimir a ideia, a paixão, a beleza” (1973, p. 24).

Figura 2 – Configuração multimodal



Fonte: BARBEAU (2009, s.n.).

Já antecipando a obra de que trataremos adiante, exemplificamos o caráter multimodal de um texto – ainda mais relevante quando se trata de um *objeto poético* – com a observação da figura 2, na qual vemos uma página dupla de *O cara* (BARBEAU, 2009, s.n.). Enquanto a anterior a esta traz elementos da natureza em um colorido bonito, acompanhados por uma parcela verbal que indica uma inscrição de diário e descreve um estado de espírito leve, positivo, esta mostra imagens escuras e uma descrição de sentimentos agressivos: na página esquerda, um homem de costas, vestido sobriamente, de chapéu e, na direita, uma inscrição com letras brancas em um fundo cinza escuro, ao lado de uma noz, uma pedra e uns óculos; conforme o dito, o fato de o homem não saber sorrir provocou no protagonista uma irritação tal que ele confessa ter jogado a pedra – do tamanho de uma noz – no incauto.

O simples fato de o leitor reconhecer aquela figura como um homem se apoia em representações da aparência masculina conforme a entendemos coletivamente, seja com base na indumentária (um

paletó preto por cima de uma camisa branca, revelada pela gola), seja com base no corte de seu cabelo. Nada impediria de encontrarmos ali uma mulher, mas esse sentido dificilmente seria materializado dessa forma que, em sua estereotipia, favorece o reconhecimento de um homem, ainda que reforçando sua indefinição, pela ausência de traços identitários.

As letras que se agigantam em alguns elementos da escrita – “DE REPENTE”; “CARA”; “ELE NÃO SABIA SORRIR” –, para além de comporem o texto manuscrito, revelam uma ênfase carregada de sentimento, descrito posteriormente: “Nada me irrita mais do que um cara que não sabe sorrir, então apanhei uma pedra – ah, nada maior do que uma noz – e atirei nele” (BARBEAU, 2009, s.n.). A atitude causa, no leitor, pelo menos, uma estupefação, diante da agressividade e de justificativa tão implausível, pois, na vida social, esperam-se contenção desse tipo de sentimento e o respeito pelo outro. Todos esses elementos são vistos, portanto, como *modos* de significar, estejam eles calçados pela linguagem verbal, pelas imagens, pelas cores, pelos comportamentos, ou por aquilo que, antecipadamente, tanto o autor quanto o leitor são capazes de reconhecer.

Vale ressaltar que o reconhecimento de um livro como lugar onde uma história deve ser contada traz em si mais um *modo* de criar sentido, pautado pela coletividade: narra-se para contar um fato, estabelecendo entre as ações, dispostas no tempo, relações de causa-e-efeito. Acostumamo-nos às constantes interpretativas de uma narração durante o processo de socialização a que nos submetemos desde que começamos a interagir em um grupo de indivíduos. Nesse sentido, é preciso considerar que a literatura partilhada com a criança, ou com o jovem, tem também como funções, segundo Teresa Colomer

(2017), a aprendizagem da linguagem e das formas literárias, além do acesso ao imaginário coletivo, tornando-se, então, mais uma fonte de aprendizagem de *constantes interpretativas* – em outras palavras, de *modos* de ler e interpretar.

Na mesma direção, Peter Hunt afirma que o entendimento de um texto “pode advir de participar de ‘comunidades interpretativas’ que não apenas conhecem as regras do jogo, mas compartilham conhecimento e atitudes” (HUNT, 2010, p. 135) e que, justamente por isso, o entendimento da criança, leitor em desenvolvimento, muitas vezes, não acessa alguns sentidos. E se, como também assevera Hunt, “[I]er é uma questão de expectativas” (HUNT, 2010, p. 138), corroborando a perspectiva semiolinguística, aprender a observar cada um dos *modos* que compõem um texto e seu conjunto significativo – incluindo as regras de uma narração – torna-se essencial para se alcançar a significação. Tanto a expectativa criada em relação ao conteúdo do livro – uma história a ser contada –, quanto as constantes interpretativas acionadas pela estrutura da narrativa são frutos de um trabalho de significação que leva em conta, mais uma vez, a exterioridade do texto, o conhecimento partilhado na sociabilidade, os modos entrelaçados com finalidade significativa.

O livro dessa natureza exige, portanto, uma leitura multimodal, plurívoca, que considere não apenas o texto verbal, mas a diagramação e os recursos tipográficos usados, as ilustrações, as fotografias, as cores, as técnicas utilizadas, o formato do livro, a gramatura e a textura do papel etc. Além disso, há o diálogo com outras artes e linguagens oriundas da comunicação e de recursos tecnológicos, que podem estar presentes na obra. O livro multimodal é híbrido por excelência, pela pluralidade que o compõe.

## O CARA, UM DIÁRIO

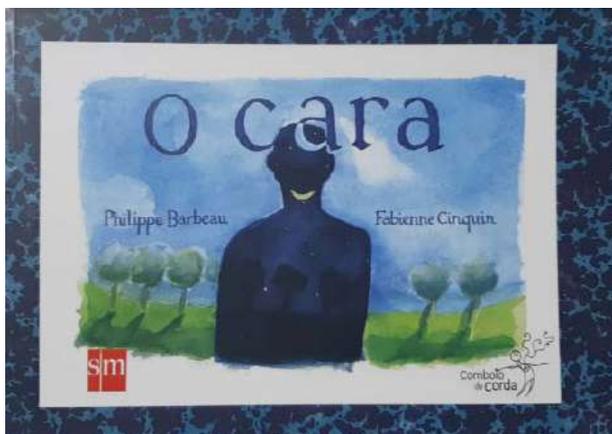
*“Xadrez misterioso, a poesia, cujo tabuleiro e cujas peças mudam como num sonho”.*

*Jorge Luis Borges*

A obra *O cara*, escrita por Philippe Barbeau com ilustrações de Fabienne Cinquin, ambos franceses, foi traduzida para o português pelo professor e escritor Marcos Bagno. A caligrafia do texto repousa nas mãos de outro artista, o ilustrador Renato Alarcão, o que já evidencia a importância desse aspecto na obra, publicada em 2009, no Brasil.

A capa [Figura 3], elemento que atrai, logo de início, a atenção do leitor e contribui para o pacto de leitura (LINDEN, 2011), apresenta o título, os nomes dos autores, e um cenário emoldurado como em quadros ou álbuns antigos de fotografias: uma ilustração, não rigidamente definida em seus contornos, o paspartout (ou *passepout*), que é a parte branca, e a moldura, escura, parecendo um marmoreado que segue pela contracapa.

Figura 3 – *O cara*, capa



Fonte: BARBEAU (2009).

A ilustração evidencia alguns elementos da narrativa, como o perfil de uma pessoa a partir do tronco, o *cara*, em cores escuras, contrastando com uma paisagem diurna, composta por algumas árvores em um campo verde. As árvores aparecem também na imagem humanizada, como se ela fosse translúcida, mas o fundo escurecido permite pensar que o interior da figura apresenta a mesma paisagem, mas à noite, espécie de reverso de como a realidade se lhe apresenta.

A capa ilumina poucos indícios (REIS, 2018; BARTHES, 1973) sobre a história, compreensíveis apenas ao final da leitura, tal como o título, composto por um artigo definido masculino e um substantivo, cujo significado aponta para certa indefinição: se o feminino remete ao rosto ou à face de alguém, o masculino indica a ausência de um nome, geralmente por desconhecimento. *O cara*, portanto, indica alguém inespecífico, identificado com uma expressão nominal definida gíria, bastante popular que traz implícita uma qualificação não muito benevolente: um indivíduo qualquer, provavelmente desconhecido.

Na perspectiva de Sophie Van der Linden (2011), a capa e o título estão intrinsecamente ligados, podendo estabelecer relações de redundância, complementariedade ou contradição. Alguns títulos – e capas –, porém, podem ser enigmáticos ou mesmo desafiadores, instigando o leitor à busca de um sentido, como no livro em questão: “Dado que muitas capas de livro ilustrado revelam o nome do herói no título com a representação do personagem, qualquer incongruência será necessariamente amplificada” (LINDEN, 2011, p. 58).

A capa [Figura 3] lembra um quadro reproduzindo a imagem de *O cara* em meio a uma paisagem natural, imagem indefinida como o seu nome, sem movimento, como se paralisada na captura desse quadro, o que explica a funcionalidade do paspartu (de proteger a pintura

para que não sofra modificações ou danos) e de uma moldura que cristaliza e enquadra a obra, com margens definidas, diferentemente da ilustração central, cujas margens são irregulares. O que a história vai mostrar são também quadros, flashes que registram quatro dias da vida do protagonista, moldura que será ultrapassada nas páginas finais, na ilustração, evidenciando a saída da clausura.

Figura 4 – Folha de guarda



Fonte: BARBEAU (2009).

Na folha de guarda [Figura 4], avulta uma informação importante para a apreensão do sentido da obra, que, no entanto, só se completará ao término da leitura: há um diário, cujas páginas foram arrancadas, que pertence a uma personagem de mesmo nome que o escritor do livro, Philippe Barbeau.

A figura retratada na ilustração corresponde ao perfil da imagem que aparece na capa, intensificando-se manchas brancas dos lados esquerdo e direito e mantendo-se a ideia de enquadramento na página, com moldura. Algumas perguntas emergem da leitura dessa página: se o gênero diário corresponde ao registro de experiências,

eventos ou mesmo confissões pessoais, que não se destinam, em princípio, à publicidade, por que arrancar essas páginas? E ainda: por que a semelhança nos contornos da imagem do “cara”, na capa, ser indistinto, e da personagem detentora do diário, identificada por um nome que corresponde ao do escritor do livro?

De acordo com o sociólogo Anthony Giddens (2002, p. 71), o diário é, teoricamente, “um lugar onde o indivíduo pode ser completamente honesto e onde, aprendendo a partir de experiências e erros previamente observados, ele pode mapear um processo contínuo de crescimento”. O diário pode não evidenciar uma forma explícita de autobiografia, mas tem uma função capital na estruturação do sujeito: “o desenvolvimento de um sentido coerente de nossa história de vida é um meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro”.

No caso de *O cara* (BARBEAU, 2009), o protagonista assume a narração dos fatos que acontecem em quatro dias distintos da semana, numa focalização autodiegética, aquela em que o narrador é agente do mundo diegético na qualidade de protagonista (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 324). O suporte livro é transmutado em um diário – e um diário de um artista plástico [Figura 4] – graças não só ao formato horizontal aberto, como o de um caderno de folhas quadriculadas, mas também graças à anotação à mão, datada, ao lado de aquarelas delicadas, representando elementos, com os quais provavelmente o protagonista se deparou no passeio que descreve.

A folha de guarda, provocativa, aproxima a obra da metaficcionalidade: é um diário, um texto: “Páginas arrancadas do diário de Philippe Barbeau” (BARBEAU, 2009, s.n.). Segundo Linda Hutcheon, “[a] metaficção, como foi nomeada agora, é ficção sobre

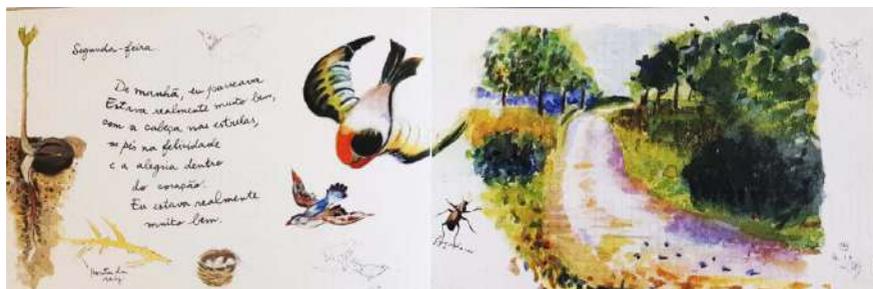
ficção, ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística” (1984, p. 1, tradução nossa).

Por outro lado, essa informação na guarda relaciona o protagonista-narrador ao escritor, autor da história que será apresentada, num processo de autoficção. A principal estratégia da narrativa autoficcional repousa na utilização do pronome pessoal de primeira pessoa – “eu” – ou do próprio nome, geralmente problematizando-se o conceito de autor e sua relação com a escritura. Outro recurso bastante empregado é a focalização, privilegiando a primeira pessoa, como no livro em análise. A intenção é criar, na narrativa,

um ‘efeito de realidade’. Por isso, a oralidade, a narração interior, o emprego de outros gêneros e discursos, como cartas, diários, ensaios, fotografias, reforçam a proximidade do mundo da ficção com o externo, ainda que, paradoxalmente, exponham a artificialidade do relato e derivem em procedimentos metaficcionais, como a metalepse, o auto-comentário e a *mise en abyme*, que por sua vez se relacionam com o caráter híbrido destes textos. (SANDOVAL, 2015, p. 233, tradução nossa)

De toda maneira, para início de leitura, é preciso considerar o gênero textual *diário*, reconhecido socialmente por ser um espaço para segredos e/ou intimidades. Esse “simples” aspecto cria ou, pelo menos, reforça várias expectativas que podem conduzir o leitor à significação. São as expectativas, calcadas nos conhecimentos prévios trazidos pelo leitor, que favorecem a compreensão – e a fruição – do texto.

Figura 5 – Páginas de diário



Fonte: BARBEAU (2009, s.n.).

Segundo a Semiologia,

interpretar é criar hipóteses sobre (i) o saber do sujeito enunciador; (ii) sobre seus pontos de vista em relação aos enunciados; (iii) e também seus pontos de vista em relação ao seu sujeito destinatário, lembrando que toda interpretação é uma suposição de intenção. (CHARAUDEAU, 2008, p. 31)

As hipóteses criadas pelo leitor sobre o *sujeito enunciador*, na obra em questão, são as que dizem respeito ao protagonista-narrador, adepto aos diários e, portanto, adepto também ao registro de suas impressões pessoais acerca de momentos vividos. Já as hipóteses sobre os *pontos de vista em relação aos enunciados* deverão levar em consideração, diante do bem cultural *livro*, que lhe seja contado algo; diante do fato de esse livro se parecer com um *diário*, com anotações e desenhos como registros de experiências, que haja um tom de intimidade naquele dito [Figura 5]; diante das ilustrações “soltas” inseridas no texto, que elas figurem mais como um exercício de desenho e pintura do que como dados de um evento efetivamente comunicativo (possivelmente o personagem desenhava para ele mesmo, como se supõe ser a proposta de um diário). Além disso, as

hipóteses relacionadas ao *sujeito destinatário*, “leitor ideal” do texto em questão, devem considerar que o escritor e a ilustradora previram os saberes necessários à leitura que devem ser validados pelo leitor efetivo, aderindo ao projeto de destinação: a obra foi elaborada para ser lida por alguém capaz de compreender sua multimodalidade e sua significação correspondente; alguém que sabe o que é um diário; que se coloca na posição tanto de “espião” das impressões pessoais de alguém, quanto de cúmplice do enunciador. Essas hipóteses só podem ser criadas porque o texto se configura como um diário. Em outras palavras, a semelhança entre o formato do livro e o de um diário é, portanto, um dado relevante para os sentidos construídos.

Percebe-se que, sendo fundamental na determinação do próprio processo de leitura, a materialidade ou a fisicalidade do livro exige uma nova abordagem de educação literária. De acordo com Maria Aparecida Junqueira (2019, p. 38), “[n]o campo da literatura, esse livro deixa de ser compreendido meramente como suporte de um dado conteúdo para tornar-se, na prática, compondo também o conteúdo a partir de sua forma”, ou ainda:

os leitores constroem sentidos não só através do texto escrito e das mensagens visuais, mas também através dos elementos relacionados com o *design*, o formato, a materialidade e o suporte, que contribuem para o desenvolvimento de competências orais, leitoras e de escrita. (CALVO, 2017, p. 202, apud COSTAS; MOCIÑO-GONZÁLEZ, 2019, p. 65)

Quanto à estratégia narrativa (REIS, 2018) de *O cara*, observa-se que a obra se estrutura com base em duas sequências (BARTHES, 1973), que constituem unidades de sentido: o encontro do protagonista-narrador com o cara e, posteriormente, com a mulher

considerada, por ele, como dotada de inteligência. As sequências narrativas se expressam por meio das ações, do discurso e da composição gráfica, em que pese a sequencialidade das imagens visuais e sua distribuição no espaço cênico das páginas. De acordo com Linden (2011, p. 108), “[o] recurso da sequencialidade se impõe como uma ferramenta à disposição dos criadores de livros ilustrados que não hesitam em recorrer a ela de acordo com suas necessidades”, assinalando relações de tempo, espaço e movimento de acordo com as imagens na obra.

A primeira sequência narrativa corresponde à saída do protagonista-narrador para passear durante quatro dias da semana nos quais ele encontra uma outra personagem, sempre a mesma, um cara que lhe é desconhecido. Instala-se um sentimento de estranheza e conseqüente repúdio no protagonista em relação ao cara, que não sabe sorrir, sonhar, amar, impressões captadas em cada dia de passeio, convergindo as três, juntas, no último dia. Como consequência, o protagonista atira pedras, cada vez maiores, com a vítima, em contrapartida, cada vez mais perto. As pedras sempre atingem alguma parte do rosto (da cara) da vítima (o cara), ferindo-o, exceto no quarto dia.

Atingir o rosto indicia a questão da identidade de um outro que lhe é (a)diverso, e que o incomoda. Ferido, a vítima reclama, mas a reação do agressor é agredi-lo ainda mais, contendo-se porque “não queria criar caso” (BARBEAU, 2009, s.n.), o que soa como ironia, uma vez que o gesto colérico já havia sido impetrado contra o outro. A frase final, que se repete nos três primeiros dias, evidencia o malogro do passeio e a necessidade de conter sua ação violenta, escondendo as mãos, artífices do ato: “Então, enfiei as mãos no fundo dos meus bolsos e voltei para casa” (BARBEAU, 2009, s.n.).

No nível da ação, estabelecem-se, portanto, quatro subsequências narrativas, cada uma correspondendo a um dos dias da semana em que o protagonista saiu a passear. Criam-se relações de repetição e de gradação, por vezes ascendente, por vezes descendente, que resvalam para o nível do discurso e da composição gráfica da obra. Esquemáticamente temos:

Quadro 1 – Encontro com o cara, esquema da gradação

Dia da Semana, Período	Como o narrador se sente	Um cara/ O cara, distância a que se encontra	(in)com- petências, não saberes	Ação do narrador: atira no cara	Consequências (danos causa- dos ao cara)	(In)ação do narrador
Segunda, manhã	realmente muito bem	esquisito (30 m.)	Sorrir	pedra (= noz)	queixo (doendo, careta)	tapa
Quarta, meio-dia	muito bem	mais esquisito (20 m.)	Sonhar	pedra (= laranja)	nariz (doendo, choramingando)	soco na cara
Sexta, à tarde	Bem	mais esquisito que nunca (10 m.)	Amar	pedra (= melão)	testa (doendo, chorando)	estrangular
Domingo, à tarde	Mal	o mesmo de sempre, o cara (frente a frente)	sorrir, sonhar, amar	pedregulho (= paralelepípedo)	O cara se abaixou.	-

Fonte: Arquivo pessoal.

A história delimita-se temporalmente: os episódios começam na segunda-feira e terminam no domingo, quatro dias que, metonimicamente, representam uma história de vida marcada por uma agressão que converge para o diferente. O momento do dia em que o protagonista sai a passear não interfere em seu comportamento, cada vez mais agressivo, mas observa-se que seu estado de espírito

evolui de uma certa euforia para o desânimo e seu comportamento, para uma agressividade crescente.

No nível do discurso, há formas de articulação dos pequenos textos, que se distribuem, no livro, de acordo com a composição gráfica: as frases se repetem integralmente ou se modificam, quer alternando palavras numa articulação anafórica, quer subtraindo-as. A linguagem estabelece um jogo em que as peças – as palavras – se repetem, são permutadas por outras ou desaparecem no tabuleiro-livro, imprimindo alguma ludicidade, não fosse o tema deveras sério: “É certo que, em jogos combinatórios e híbridos, [os livros] articulam uma sintaxe que, em terreno movediço, re-alimentam literatura e produção visual com procedimentos poéticos inabituais, propondo experiência artística inovadora e reinvenção perceptiva” (JUNQUEIRA, 2019, p. 69).

Voltando à ação, aliada ao discurso e à composição do projeto gráfico, cada subsequência – correspondente a um dia da semana – subdivide-se em cinco funções que ocupam páginas distintas, compondo três páginas duplas (F1 e ilustração; F2 e F3; F4 e F5). Ao todo, essa primeira sequência estende-se por 12 páginas duplas. Por função, retoma-se a conceituação de “unidades narrativas mínimas”, com significação, de Barthes (1973, p, 27). Assim:

F1: saída de casa: o narrador-protagonista registra, no diário, o dia da semana e seu estado de espírito. Esta função desenvolve-se ao lado de outra página totalmente ilustrada;

F2: encontro com o cara: na página da esquerda, ocorre a percepção de estranheza pelo protagonista e a identificação da causa;

F3: agressão ao cara: na página da direita, há o lançamento da pedra, com destaque ao pouco caso com relação a seu tamanho (nada mais que uma noz / uma laranja / um melão / um pedregulho);

F4: sofrimento da vítima: na página da esquerda, a vítima reclama da agressão, ao que o outro a acusa de não saber sorrir, permutando, nas demais subsequências, com sonhar, amar e, por fim, as três ações juntas;

F5: inação do protagonista: na página da direita, o protagonista se contém diante da vontade de nova violência, com o retorno à casa.

No domingo, quarto dia em que o protagonista encontra o cara, este se abaixa ao receber uma pedra, do tamanho de um paralelepípedo, que atinge o chapéu de uma mulher. Inicia-se a segunda sequência narrativa, cuja sucessividade temporal ocorre no mesmo dia, imprimindo uma reviravolta na história.

Dentre as personagens apresentadas até esse ponto da história, a figura feminina é a única que tem um rosto devidamente configurado [Figura 6], assinalando uma identidade reconhecível.

Figura 6 – A mulher que sabia sorrir, sonhar, amar



Fonte: BARBEAU (2009, s.n.).

O protagonista-narrador aproxima-se dela, que simplesmente sussurra que não é inteligente atirar pedras na cabeça das pessoas. A reação dela diante da agressão recebida, que poderia causar-lhe grande dano, é muito amistosa; a dele é de espanto, porque ninguém lhe havia dito isso antes, o que o faz considerar a personagem feminina

como inteligente, acentuando-se a singularidade dela no contexto narrativo. A estrutura de gradações e repetições é retomada:

**Gráfico 2 – Contato com a figura feminina, esquema da gradação**

Atributos da mulher inteligente	Aprendizagens do narrador	Sentimentos/reações do narrador
Sorrir	sorriso tão bonito	nunca tinha visto
Sonhar	viagem tão bonita	nunca tinha feito
Amar	amor tão bonito	nunca tinha admirado
Contar histórias	contar histórias	Inteligência = ajudar as pessoas

Fonte: arquivo pessoal.

Essa nova sequência narrativa divide-se em quatro subseqüências, estabelecendo, igualmente, correlação com a composição formal do livro. Há uma ação inicial que não integra a gradação apresentada no gráfico, o momento de encontro entre a mulher inteligente e o protagonista perplexo, em página dupla [Figura 6]. Cada subseqüência apresenta, em página dupla, texto de um lado, ilustração de outro, três funções:

F1: inquirição: pergunta do protagonista à mulher se ela tem a competência em determinada ação (sorrir, sonhar, amar);

F2: resposta: demonstração feminina daquele saber;

F3: reação: maravilhamento do protagonista diante da demonstração da personagem feminina.

Descoberta a competência feminina quanto às ações que mobilizam o protagonista, ele deseja compartilhar daquela sabedoria e repetem-se as Funções 1 e 2, em uma única página, com a ilustração ao lado: ele pergunta onde ela adquirira aquele conhecimento. A figura feminina não responde com uma preleção intelectual sobre o que significam aquelas ações ou onde adquirira tal conhecimento. Ela

mostra, exemplifica, permitindo que o outro vivencie a experiência e, com isso, realize a aprendizagem: “com a voz mais fresca do que a água de uma fonte, ela me contou histórias” (BARBEAU, 2009, s.n.). A reação do protagonista (F3) desloca-se para a última página do livro, também dupla, evidenciando a efetivação da aprendizagem. Em primeiro lugar, ele toma consciência de que não ajuda àquele que cruza seu caminho atirando-lhe pedras na cabeça, e, em seguida, resolve mudar seu comportamento, passando a contar histórias para ajudar o outro a sorrir, sonhar e amar. Ao tomar consciência de suas lacunas, a imagem do protagonista adquire, finalmente, traços definidos em seu rosto.

Ao chegar ao final da narrativa, o comentário na folha de guarda assume um sentido na economia do texto: uma informação aparentemente irrelevante, antes mesmo da segunda capa, é basilar para a compreensão das estratégias narrativas percebidas no livro. Além da importância do gênero textual diário, aflora, pertinente a um “efeito de realidade”, a ideia de jogo, em que o escritor se projeta como persona ficcional. O livro se abre como um tabuleiro e o leitor ingênuo perceberá apenas o nível semântico, aquele que caracteriza o leitor de mesmo tipo (ECO, 2003), interessado exclusivamente no desenrolar da história e seu desfecho. Já o leitor semiótico ou estético, no nível da leitura multimodal, investiga “como aquilo que acontece foi narrado” (ECO, 2003, p. 208).

O jogo ficcional, como entre gato e rato, desarruma, mais uma vez, as peças, diluindo fronteiras e demarcações: o “desfecho” não se encontra na última página, com a decisão de permutar ou atirar pedras por contar histórias, mas na guarda, que evidencia o fato de as páginas do diário “de Barbeau” terem sido arrancadas, após o

encontro com a mulher inteligente, e publicizadas em livro, quando o protagonista-narrador-pintor se transforma também em escritor, cumprindo a determinação de contar histórias para ajudar outras pessoas: e ele vai narrar a própria história. O “efeito de realidade”, de certa forma, se estabelece, com a ficção se desdobrando sobre si mesma. Ainda como característica de objeto poético que desestrutura as convenções não só cotidianas, como narrativas, a mensagem na folha de guarda temporalmente ocorreu depois da experiência com a mulher inteligente, mas no discurso, abre, literalmente, o livro, imprimindo, à obra, um caráter circular, por um lado, e, por outro, de opacidade.

### **ALGUNS ASPECTOS SOBRE A PLASTICIDADE DE *O CARA* A FAVOR DA POETICIDADE**

*“Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido –, o poema é o que está além da linguagem”.*

*Octavio Paz*

Em *O arco e a lira*, Octavio Paz elabora uma definição magistral para a poeticidade, que, como em outros artigos, fazemos questão de recuperar mais uma vez:

Nada nos impede de considerar poemas as obras plásticas e musicais, desde que tenham as duas características indicadas: por um lado, devolver seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim rechaçar o mundo da utilidade, por outro, transformar-se em imagens e deste modo passar a ser uma forma peculiar de comunicação. (PAZ, 2012, p. 31)

A abertura da poeticidade para outras linguagens além da palavra é fundamental para esta reflexão, já que tratamos do *objeto poético livro*, de base verbo-visual, cuja multimodalidade é, ela mesma,

repleta de *opacidade estética* e, portanto, exigente de contemplação e de inferências.

O *cara*, de quem o narrador-protagonista fala nas páginas de seu diário, é alguém que lhe causa estranheza e irritação. Seu estado de espírito positivo decai e sua agressividade reativa em relação a esse alguém aumenta à medida que ele reencontra o *cara* durante seus passeios. A repetição do encontro, com o outro cada vez mais próximo do protagonista, provoca uma reação sempre mais exacerbada diante das “impossibilidades incômodas” daquele “outro” descrito como estranho e irritante. As pedras lançadas contra ele são sempre maiores, assim como os machucados causados por elas. A estrutura repetitiva obriga o leitor a retomar os encontros e a compará-los.

Segunda-feira.

De manhã, eu passeava. Estava realmente muito bem, com a cabeça nas estrelas, os pés na felicidade e a alegria dentro do coração. Eu estava realmente bem.

E aí, DE REPENTE, reparei com um CARA a uns trinta metros de mim. Ele logo me pareceu esquisito...

[...]

Quarta-feira.

Ao meio-dia eu passeava. Estava muito bem, com a cabeça nas estrelas e os pés na felicidade. Sim, eu estava muito bem.

De repente reparei num cara a uns vinte metros de mim. O mesmo de segunda-feira. Ainda mais esquisito.

[...]

Sexta-feira.

À tarde eu passeava. Estava bem, com a cabeça nas estrelas. Estava bem. Enfim... Nada mais.

De repente reparei num cara a uns dez metros de mim. O mesmo de segunda e quarta-feira. Mais esquisito que nunca. (BARBEAU, 2009, s.n.)

Além dessa “perda de distanciamento” inferida pela narração dos fatos, as imagens mostram esse “outro” – o cara – de costas, ou com o rosto coberto, ou apagado, ou vendado. A aproximação com alguém sem identidade revelada parece coincidir com um mergulho interno do protagonista, que transfere para aquele odioso *cara* suas próprias imperfeições. Essa isomorfia é representada justamente nas ilustrações, a partir de algumas metáforas visuais. Por exemplo, em uma das páginas duplas do livro [Figura 7], uma fechadura encobre o rosto do “desconhecido”, enquanto, na ilustração no centro da página dupla, vemos bonecos de pebolim (ou totó, futebol de bonecos manipulados por meio de hastes) e, à direita, uma xícara de café rodeada por outras menores, apenas esboçadas.

Figura 7 – Reação ao primeiro encontro com o *cara*



Fonte: BARBEAU (2009, s.n.).

Considerando-se a fechadura como um instrumento para trancar um espaço continente, evitando o acesso de alguém, metaforicamente – e poeticamente, portanto – esse traço característico migra para o personagem, indicando seu próprio fechamento, ou sua introspecção,

ou o ocultamento de sua identidade. O que incomoda o homem é justamente o cara não saber sorrir e, portanto, ter a “cara fechada”. Já os bonecos de pebolim, representados por camisas de cores distintas – para caracterizar times adversários –, diferentemente do *cara*, têm rostos; diferentemente da mesa de pebolim como a conhecemos, estão de costas uns para os outros, acentuando sua rivalidade. As inferências interdiscursivas são autorizadas pelo conhecimento coletivo a respeito desses elementos, tornando-os *modos* de significar que agregam à sua natureza valores socialmente convencionados. O enquadramento de que participam os elementos provoca uma ligação entre palavras e imagens: subentende-se que o narrador estivera em um café (há uma nota de compras em que se lê “café” e uma xícara cheia) e ali fizera os desenhos no diário e registrou a meia dúzia de palavras trocadas com o “estranho”.

No encontro seguinte, é no cento da página dupla que o *cara* é figurado praticamente sem rosto, mas ainda com chapéu e terno, recoberto por asas, parado diante de uma janela aberta para o céu azul. Nesse encontro, o que irrita o protagonista é a dificuldade de o cara sonhar. Na cena seguinte, quase no centro das páginas, o cara é figurado com borrões feitos de impressões digitais, sem o delineamento de seu rosto; já na lateral direita, sua imagem sangra a página e seu perfil já aparece, mas ainda o rosto não tem olhos nem boca. No terceiro encontro, veem-se vários esboços a lápis do *cara* de corpo inteiro. Na página direita, em primeiro plano (em close), seus traços estão esmaecidos, quase invisíveis. A seguir, o cara coloca as mãos nas laterais da cabeça, como se a segurasse. Seu rosto está coberto como numa burca. No último encontro, seu rosto mais uma vez está “apagado” e seus braços, cortados, sem mãos; ou fechado

com botões; ou com os olhos vendados e o nariz e a boca aparentes; ou substituído por um paralelepípedo. Também aparece de novo o *cara* de costas, quase centralizado em um alvo de tiro e, ao lado, sua silhueta é preenchida com muitas pedras, até que aparece o chapéu da mulher, acertado pela pedrada. Na última dupla de páginas, ao centro, vemos a integração do *cara*-narrador-protagonista, com chapéu e terno, carregando suas asas, com rosto bem delineado: sua identidade, enfim, foi encontrada. Comparada à imagem de Philippe Barbeau que acompanha sua minibiografia ao final do livro, podemos inferir quanto de autobiográfico consiste essa história.

Todas essas maneiras inusitadas de figurar o *cara* se prestam a um sentido, indireto, calculado a partir de movimentos metafóricos, que buscam, nas qualidades pertencentes aos elementos que as compõem, um atributo a ser revelado sobre esse *cara*. Décio Pignatari diz, em seu *Semiótica e literatura* (2004, p. 24): “o que, basicamente, caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones” – o que, baseando-se na semiótica peirciana, significa transformar um signo convencional e transparente, apto para simplesmente comunicar, em signo-qualidade, opaco, propício para *mostrar* algo da ordem do apenas sensível. É esse o processo utilizado nas metáforas visuais que revelam como o *cara* é, antes de se saber *dizer* como ele é.

Com relação à configuração da obra, o formato predominantemente horizontal e retangular interfere na forma como o leitor a acessa pela leitura. Ramos (2019, p. 77) relaciona esse formato, combinado à utilização da página dupla, como uma forma de destacar o espaço e a paisagem. O livro em análise permite esse divagar por paisagens que compõem a percepção do eu-narrador e, constituído por páginas duplas, mais intensifica o

efeito de movimentação e de passagem do tempo. Com relação ao livro ilustrado, é preciso “proceder à leitura da dupla página como unidade de sentido e analisar a sua composição e organização, de modo a perceber as ligações e relações entre texto e imagem, que podem ser de vários tipos” (RAMOS, 2018, p. 6).

A ausência de paginação, como em um diário que se define pelo passar das páginas, é outra característica relevante: caso o diarista arranque uma delas, não se altera, teoricamente, a forma do diário. Além disso, a tipografia tem função relevante: a letra cursiva, na caligrafia de Renato Alarcão, reforça o sentido de um diário, apresentando diferentes tipos de letras e de tamanho.

Além da composição gráfica, observa-se que as ilustrações, modificadas ao longo da obra, configuram uma “sintaxe poético-visual” (NAVAS, 2019, p. 154). A inicial imprecisão do traço, com contornos nem sempre definidos, o acúmulo de elementos não relacionados ou mesmo estranhos ao texto verbal, como fragmentos ou recortes de percepções variadas, colagens ligadas a ações cotidianas ou mesmo rostos e figuras humanas não definidas, algumas parecendo imagens feitas por carimbos, todas essas marcas textuais, da estratégia narrativa, podem ser associadas à ideia do rascunho do protagonista pintor, que registra impressões, nem sempre organicamente estruturadas, em seu diário.

A nota de mudança na configuração das imagens da figura humana surge com as ligadas à mulher inteligente (Figura 8). Ela é mostrada de frente, seus olhos têm expressão vivaz e amorosa, as bochechas são rosadas, o sorriso emoldura o rosto em algumas imagens. As ilustrações, porém, das duas últimas páginas, quando ocorrem a tomada de consciência do protagonista e sua modificação de comportamento, consolidam nova perspectiva e compõem uma

imagem integrada que ocupa a página dupla. As cores empregadas são vibrantes, indicando vivacidade.

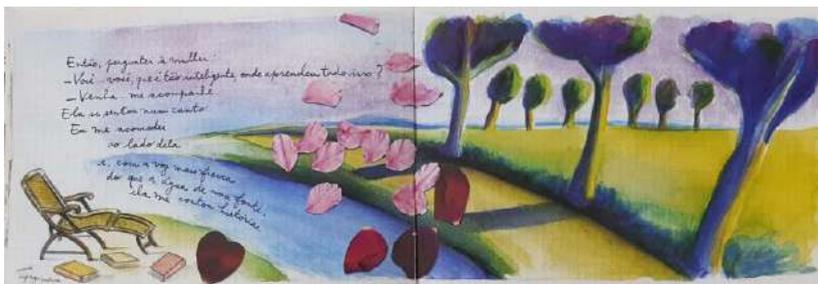
Figura 8 – A mulher inteligente



Fonte: BARBEAU (2009).

A paisagem da penúltima página (Figura 9) registra a ideia de movimentação, com pétalas voando, algumas em formato de coração, árvores sobre um gramado, um caminho livre de obstáculos margeado por um rio e, na extrema esquerda da página dupla, uma cadeira e três livros ao chão. Na última página, o texto verbal informa a mudança de atitude da personagem principal que, de perfil, exhibe os traços fisionômicos e um sorriso, como se caminhasse decididamente olhando para a frente, para o futuro. Embaixo do braço enigmáticas asas, dobradas, que já haviam aparecido anteriormente.

Figura 9 – Contar histórias



Fonte: BARBEAU (2009).

As imagens dessas últimas páginas da história são semelhantes não ao quadro emoldurado da capa, mas as pinturas artísticas, simbolicamente significando a libertação desse pintor-escritor, enclausurado em sua intolerância com relação ao outro e em sua incapacidade com relação a si mesmo. Texto verbal e visual atestam o desabrochar do pintor, nas belíssimas imagens, e do escritor, por suas intenções futuras e por arrancar as páginas do diário, como se deixasse para trás o ultrapassado – lembrando que essa estratégia narrativa compõe o jogo metaficcional da obra, embaralhando a personagem com os autores empíricos Barbeau e Cinquin. Apoiadas nas páginas duplas, com uso da dobra como efeito estético, e o quadriculado do diário ao fundo, as páginas finais evidenciam a poeticidade lítero-visual da obra.

A distribuição da matéria narrativa pelas páginas duplas imprime igualmente a sensação de um compasso musical que vai sendo seguido, ora ternário, ora quaternário, acompanhado por uma dança. O livro orchestra uma dinâmica, evidenciando tanto repetição, quanto alteração de movimentos que se expressam nas palavras, na organização das páginas, nas ilustrações ora à direita, ora à esquerda.

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES À GUIA DE FINALIZAÇÃO**

*“Livros que acolhem em si efeitos de experiência do sensível, acolhem modelos do presente, cujos processos, criação e pensamento são articulados e compartilhados por uma estética da sensibilidade [...]. Educam os sentidos para a zona incerta, para o instável, para o imperfeito, para a margem movediça, na qual se apreende o limite do humano, em contraponto dialético”.*

*Maria Aparecida Junqueira*

Consideramos que *O cara* é uma alegoria sobre a intolerância humana contra o diverso, por mais indetectável ou invisível que ele seja – afinal sonhar e amar são atributos ou ações subjetivas. Barbeau metaforiza o absurdo presente nas ações humanas. Mas *O cara* é também um livro de aprendizagens. Na história, o protagonista-escritor tomou consciência de suas incompetências e falhas, conseguindo vivenciar a alegria, a capacidade de ter esperanças e de se relacionar amorosamente com o outro, atitudes éticas implicadas no autoamor e no amor ao próximo. Escrever um diário, no âmbito da história, cumpriu a finalidade desse registro, promovendo, como já escrito, “um processo contínuo de crescimento”, “meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro” (GIDDENS, 2002, p. 71).

A figura do protagonista-narrador responde por alguns aspectos intrigantes da narrativa. Sua imagem confunde-se com a do cara, o desconhecimento de sorrir, sonhar e amar é de ambos, pois ele não se propõe a ensinar ao desconhecido, apenas se encoleriza com o outro em quem ele projeta suas frustrações. O outro é o espelho de si mesmo, refletindo as incompetências que ele não deseja ver, por isso, não se reconhece e rejeita o diferente que tanto o incomoda por evidenciar as próprias faltas e falências.

A projeção, no sentido psicanalítico, é uma defesa de origem arcaica, uma “operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro — pessoa ou coisa — qualidades, sentimentos, desejos e mesmo “objetos” que ele desconhece ou recusa nele” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 374).

Se a obra tematiza o absurdo, sob uma superfície de “natural” aceitação, tal se expressa também no discurso e na composição da obra. A construção das sequências narrativas e pictóricas

evidencia a fragmentação: a história se desdobra em quatro dias, com acontecimentos que se intercambiam nas ações e no discurso, causando certo estranhamento, ao mesmo tempo em que o leitor se sente desafiado a organizar as peças desse *puzzle*. O discurso ilumina a recorrência desses atos de violência gratuita por meio de repetições e reduções frasais, substituições vocabulares. As ilustrações corroboram a indefinição entre a personagem protagonista, a vítima e o próprio escritor, com o acentuado emprego de terno preto e chapéu. Somos todos algozes, talvez por isso o escritor “assine” duplamente, como autor do livro e do diário.

A personagem protagonista representa, de certa forma, o ser humano contemporâneo, pós-moderno, primário em suas emoções, por vezes altamente intelectualizado. Sua indefinição na obra é índice da própria indefinição do sujeito, que não detém determinados saberes necessários ao viver em comunidade. A racionalidade ainda conduz as ações do ser humano, que tem dificuldade em lidar com suas emoções. Talvez isso explique por que o protagonista da história busca atingir a cabeça, centro da intelectualidade onde se situa o cérebro, com pedras, a fim de que, eventualmente, haja a oportunidade a outros saberes. Visualmente uma figura indefinida, ele adquire expressões faciais apenas na última página: a metamorfose implica, na obra, a aquisição de um rosto, uma individualidade e uma identidade social.

Pode-se entender que a obra evidencia a aprendizagem dos saberes emocionais, ligados à alegria (sorrir), à capacidade de vislumbrar futuro e ter esperança (sonhar) e ao afeto (amar), inteligência emocional (GOLEMAN, 2011) de que a mulher dispõe. A figura feminina é a portadora de valores ligados à sensibilidade, à amorosidade, aquela que auxilia a metamorfose do outro por meio de ser. O protagonista precisa

realizar outras aprendizagens, adquirir outros saberes, eliminando, de certa forma, o passado regredido ao arrancar as páginas do diário e transformá-lo em livro, a fim de oportunizar aprendizagens a outrem, por meio da história que será contada nas páginas subsequentes. Cumpre-se, assim, a intenção de o protagonista-narrador ajudar as outras pessoas a sorrir, sonhar, amar, tornando-se também ele emocionalmente inteligente. *O cara* é o outro, é o narrador-protagonista, é o autor do diário que assume ficcionalmente o nome de Barbeau, num embaralhar de personas ficcionais, mas simbolicamente é também Barbeau e cada um de nós, ou seja, cada ser humano em sua caminhada de sair da escuridão da ignorância para a autoconsciência e a aprendizagem de se tornar não apenas individualmente melhor, mas um ser melhor em convivência com os demais.

Atentando para o objetivo lançado neste artigo, podemos somar à interpretação proposta que *O cara* é também um livro de aprendizagens literárias. Como livro multimodal, exige uma leitura no mesmo patamar, que observe o entrecruzamento de linguagens e os sentidos que o texto pode evocar. Novas configurações textuais – com ênfase na materialidade e no suporte-livro – exigem o amadurecimento de novos olhares. Como *objeto poético*, é um livro que abriga experiências estéticas e éticas, entrecruzando os fios do sentimento com os da sensibilidade leitora.

### REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- AUERBACH, Patrícia. *Os irmãos*. Ilustrações de Roberta Asse. São Paulo: FTD, 2021.

- BARBEAU, Philippe. *O cara*. Ilustração de Fabienne Cinquin. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Comboio de Corda, 2009.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.
- CALI, Davide. *Fico à espera*. Ilustrações de Serge Bloch. Tradução de Marcos Siscar. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CALVO, Virginia. Respostas lectoras de crianças e de adolescentes ao livro-objeto. Análise cualitativa e proposta de classificação. In: RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades creativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia, p. 201-222, 2017.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.
- COSTAS, Eulalia Agrelo; MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel. Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas. In: MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel (Coord.). *Libro-Obxecto e Xénero: Estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Vigo, Espanha: Universidade de Vigo, p. 63-79, 2019.
- CRUZ, Nelson. *Benjamina*. Belo Horizonte, Miguilim, 2019.
- DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliane Aguiar. 2.ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2.ed. New York/ London: Methuen, 1984.
- JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Livro-objeto: literatura e arte em experimentação. In: KRESS, Gunther. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. London & New York: Routledge, 2010.

- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand Lefebvre. Projeção. In: *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamem. 11.ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 373-380, 1991.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MATSUMOTO, Fran. *Tatá*. São Paulo: Edições Barbatana, 2020.
- MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel (Org.). *Libro-Objecto e Xénero: Estudos ao redor do livro infantil como artefacto*. Vigo, Espanha: Universidade de Vigo, 2019.
- MORAES, Odilon. O livro como objeto na literatura infantil. In: DERDYK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013.
- NAVAS, Diana. O livro-objeto na Literatura Juvenil: multimodalidade em cena. In: NAVAS, Diana; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (Org.). *Livro-objeto: pluralidade, potência*. São Paulo: BT Acadêmica, p. 37-71 e p. 149-175, 2019.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Kinipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PAULA, Anabel Medeiros Azerêdo de; FERES, Beatriz dos Santos; MATTOS, Margareth Silva de. O livro-objeto infantil contemporâneo: hibridização e multimodalidade. In: *Pensares em Revista*, São Gonçalo-RJ, n. 28, p. 157-183, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes-treinamento.uerj.br/pensaresemrevista/article/view/77881>. Acesso em: 04 abr. 2024.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura do século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6.ed. São Paulo – Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*. n. 6, abr., 1982. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_artel.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf). Acesso em: 12 jan. 2024.
- RAMOS, Ana Margarida. Desafios da leitura do livro ilustrado pós-moderno: formar melhores leitores cada vez mais cedo. In: *Sede de Ler, Revista do PROALE – Programa de extensão alfabetização e leitura*, Niterói-RJ, n. 5, p. 5-8, 2018. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/26721>. Acesso em: 04 abr. 2024.

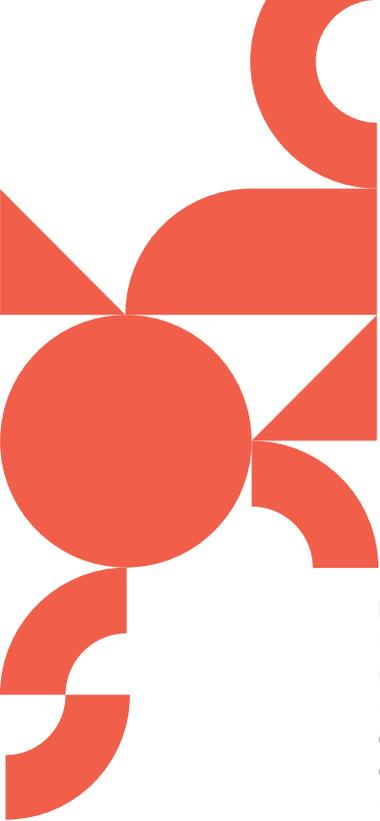
RAMOS, Ana Margarida Ramos. O livro infantil como artefacto lúdico: o relevo da materialidade nos livros-álbuns de Peter Newell. In: NAVAS, Diana; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (Org.). *Livro-objeto: pluralidade, potência*. São Paulo: BT Acadêmica, p. 73-98, 2019.

RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2022. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/36559>. Acesso em: 04 abr. 2024.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

SANDOVAL, Julia Érika Negrete. Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. In: *De Raíz Diversa*. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos, n. 3, v. 2, enero-junio, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2015.3.58594>. Acesso em: 04 abr. 2024.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac, 2013.



ARTIGO/DOSSIÊ

# O INSÓLITO NA TRAMA E NA MATERIALIDADE DO LIVRO-OBJETO GRIFFIN & SABINE

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

## Marisa Martins Gama-Khalil

Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara (2000). Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra (2014). Professora titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq.

Líder do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas (GPEA). Investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2236-4334>.

E-mail: [mmgama@gmail.com](mailto:mmgama@gmail.com); [marisa.gamakhalil@pq.cnpq.br](mailto:marisa.gamakhalil@pq.cnpq.br).

**Resumo:** O artigo apresenta duas abordagens teóricas que nortearão a análise do livro *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*, do escritor e ilustrador britânico Nick Bantock, a saber: teorias acerca do livro-objeto e teorias do insólito. As duas referidas abordagens serão interligadas, em função de o insólito ser trabalhado não apenas na trama ficcional, porém também como instância produtora de sentidos da materialidade do livro.

**Palavras chave:** *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*. Nick Bantock. Livro-objeto. Materialidade. Insólito.

**Abstract:** This article presents two theoretical approaches that will guide the analysis of the book *Griffin & Sabine: an extraordinary correspondence*, by the British writer and illustrator Nick Bantock, namely: theories about the book-object and theories of the uncommon. The two aforementioned approaches will be interconnected, given that the uncommon is worked not only in the fictional plot, but also as an instance that produces meanings of the materiality of the book.

**Keywords:** *Griffin & Sabine: an extraordinary correspondence*. Nick Bantock. Book-object. Materiality. Uncommon.

## PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Publicado no ano de 1991, o livro *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*, de autoria do britânico Nick Bantock, tem uma materialidade com a qual os leitores podem interagir, por meio das correspondências que apresenta em sua trama ficcional. O livro faz parte de uma trilogia, que agrega dois outros livros, *A agenda de Sabine* e *O caminho do meio*, os quais portam a mesma perspectiva de construção estética, ou seja, a do livro-objeto. A trilogia, por sua vez, não esgota a relação extraordinariamente insólita de Griffin e Sabine, pois Bantock acaba produzindo outra trilogia, intitulada *Estrela da manhã*, e ainda, depois, mais um livro, no qual se resgata a insólita história dessa extraordinária correspondência. O artista ainda se enveredou pela mágica arte dos livros pop-up em diversas produções.

Nick Bantock formou-se em Belas Artes na Inglaterra. Pode-se dizer que o artista plástico, com os seus livros, nos quais une o visual ao verbal, mostrou ao mundo ser também um exímio contador de histórias. Alguns de seus livros já estiveram na lista das publicações mais vendidas no top 10 do *New York Times*. *Griffin & Sabine* esteve

nessa lista, permanecendo nela por dois anos consecutivos. A revista de ficção científica *Weird Tales* o elegeu como um dos oitenta e cinco melhores contadores de história do século XX.

No presente trabalho, realizarei uma análise do primeiro livro da trilogia, *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária* (1994), por considerá-lo fundador da proposta estética do autor Nick Bantock, na medida em que a partir dele outros livros serão produzidos e publicados por intermédio do jogo artístico responsável pelo cruzamento e junção de duas perspectivas que se unem: um enredo insólito e uma materialidade do livro insólita. Nick Bantock é autor dessas duas perspectivas artísticas, uma vez que assina a escrita do livro, sua ilustração e projeto gráfico. Na análise que será feita neste artigo, explicitarei que as duas perspectivas citadas se agregam para a produção de um projeto estético, porque o insólito se faz presente tanto no enredo da história como também na construção do livro enquanto suporte, desencadeando a constituição de uma materialidade insólita. O percurso efetuado para a proposta aqui apresentada será iniciado com a discussão sobre o livro-objeto, passando depois pela problematização do insólito, para chegar à análise do livro selecionado como objeto de estudo.

## O LIVRO-OBJETO

As discussões sobre o livro-objeto são consideravelmente recentes no campo dos estudos literários, até porque é bastante coevo ainda o olhar mais detido e especializado sobre as ilustrações e/ou sobre o projeto gráfico das produções, especialmente daquelas dirigidas à criança e ao jovem. Por muito tempo, a abordagem teórica dos livros de literatura infantil e juvenil se concentraram

especificamente no texto literário, ficando as ilustrações ou esquecidas completamente ou ganhando um lugar de enfoque periférico, ainda que alguns estudos ressaltassem, vez ou outra, a importância das imagens para a compreensão estética do livro. Em se tratando de políticas editoriais envolvendo essa questão, por muito tempo, em algumas publicações, o nome do ilustrador sequer constava na capa, aparecendo apenas, quando era o caso, na página de *copyright*. Foi após os anos de 1970 e 1980 que esse contexto começou a ser modificado de forma mais efetiva, por intermédio da profissionalização dos ilustradores, bem como do surgimento de profissionais que se especializaram e se dedicaram com exclusividade à arte de ilustração e de projeto gráfico dos livros (OLIVEIRA, 2013).

O livro-objeto potencializa a relação do verbal com o visual, alterando as formas tradicionais de recepção e manuseio. Para sua leitura, é necessária uma interação plena do corpo do leitor com o objeto livro. De acordo com Sara Reis da Silva (2020, p. 8) o livro-objeto pode ser considerado um “artefacto ou um objeto híbrido no qual se conjugam intersemioticamente registos estéticos diversos como o discurso literário, a ilustração, o design ou a engenharia do papel”. Assim, da constituição do livro-objeto, fazem parte o discurso literário, o discurso visual – a ilustração –, bem como toda a “engenharia do papel”, ou seja, toda a materialidade do livro enquanto suporte, o que implica tipo de papel, formato e tamanho das letras, mancha da página, demarcando o espaço do texto verbal e dos outros elementos estéticos; enfim, essa “engenharia” se desencadeia através do elaborado trabalho do projeto gráfico.

Um livro-objeto impulsiona o seu leitor a atividades não articuladas por um livro convencional. O trabalho do leitor no livro

que não é um livro-objeto já é imenso, uma vez que se relaciona ao seu funcionamento, à sua vida, porque sem o leitor o livro não tem vida, porque não tem um sujeito que lhe atribua sentidos. Umberto Eco explica, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1999, p. 9). Tal trabalho, nesse caso, é intelectual: atribuir sentidos ao que está escrito. Contudo, no caso do livro-objeto, além desse trabalho intelectual de interpretação, há o trabalho físico. Aliás, pode-se dizer que o trabalho intelectual depende do físico, uma vez que, nesse tipo de livro, os sentidos muitas vezes vão sendo desencadeados a partir da movimentação que o leitor empreende sobre os elementos que ali estão. Há livros, por exemplo, em que uma personagem se movimenta apenas se o leitor puxa alguma seta ou passa os dedos sobre algum elemento disposto na página, e esse movimento da personagem (efetuado pela mão/corpo do leitor) se torna crucial para a compreensão do enredo.

Toda leitura literária, do livro convencional ou do livro-objeto, desencadeia uma produtiva experiência estética, já que, como afirmei anteriormente com base em Umberto Eco (1999), o livro requer do leitor sempre uma participação e, dependendo do grau e comprometimento dessa participação, os sentidos vão sendo gerados: o mundo verbal e visual que está no livro se abre em significados. Todo esse processo se constitui como uma experiência especial: a experiência estética.

O teórico alemão Wolfgang Iser (1999) discorre, em sua teoria do efeito estético, sobre o procedimento de interação do texto com o leitor, procedimento esse que, enquanto experiência, oferece-se similarmente como um jogo: “O autor e o leitor participam [...] de um

jogo de fantasia [...]. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades” (ISER, 1999, p. 10). Iser explica ainda que o efeito estético, apesar de ser instigado pelo texto, demanda que o leitor coloque em prática suas capacidades, ativando suas atividades imaginativas e perceptivas, processo que faz do texto um espaço de ricas experiências. Tais experiências se hiperbolizam, avolumam-se no livro-objeto por meio do envolvimento físico-corporal que o leitor tem que elaborar e empreender. Pode-se dizer, então, que ocorre uma potencialização da experiência estética, visto que, no livro-objeto, os leitores “constroem sentidos não só através do texto escrito e das mensagens visuais, mas também através dos elementos relacionados com o design, o formato, a materialidade e o suporte, que contribuem para o desenvolvimento de competências orais, leitoras e de escrita” (CALVO, 2017, p. 202). Nesse sentido, no livro-objeto, a experiência estética pode ser caracterizada como multimodal, na medida em que nela acontece mais de uma modalidade de linguagem e, portanto, de comunicação. O movimento físico empreendido pelo corpo do leitor acaba sendo decisivo para a constituição de sentidos da trama ficcional no livro, ou seja, como explanei anteriormente, o movimento físico atrela-se de modo inextricável ao movimento intelectual.

## O INSÓLITO

Nos estudos literários, o vocábulo insólito frequenta regularmente os trabalhos críticos e teóricos da literatura fantástica, sendo usado por vários autores, na maioria das vezes, como caracterizador do elemento ou acontecimento que quebra as leis de lógica da narrativa

ficcional. Refiro-me, aqui, à literatura fantástica enquanto modo literário e não enquanto gênero.

Nos estudos empreendidos por Tzvetan Todorov (2004), a literatura fantástica é considerada um gênero. De acordo com esse teórico, para que o fantástico ocorra, é necessário que o mundo ficcional ali representado se configure como um ambiente prosaico, comum às vivências dos leitores, e que nele irrompa um acontecimento impossível de ser esclarecido pelas leis da lógica; tal evento deve provocar no leitor – e possivelmente nas personagens – uma hesitação: ou o acontecimento é ilusão, pura invenção da imaginação, ou ele integra de fato a realidade, porém é regido por leis que desconhecemos. Todorov define o fantástico em contraposição a dois gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, demonstrando suas diferenças em relação à hesitação. Já no modo fantástico, não há contraposições entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, nem em relação a outras formas literárias que se valem do insólito como elemento de base, pelo contrário, todas essas formas são agregadas. Alguns estudiosos já discorreram sobre o fantástico como modo literário, dentre eles o professor e pesquisador português Filipe Furtado. O procedimento de constituição do modo literário, ao contrário daquele que constitui o gênero, não opera por diferenças, mas por afinidades e por esse motivo Furtado argumenta que o modo agrega uma heterogeneidade de textos e gêneros através de um elemento que lhes é comum: o metaempírico. Assim, os elementos metaempíricos gerariam uma fenomenologia metaempírica no seio do mundo ficcional. Os elementos metaempíricos se caracterizam pelo fato “de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido à insuficiência de meios de percepção,

a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (FURTADO, 2009). Para explicar a noção de metaempírico, Furtado faz uso da noção de insólito: “Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras” (FURTADO, 2009). Nesse sentido, pode-se compreender que o insólito e o metaempírico são tomados como noções sinônimas, e ambas constituem uma fenomenologia metaempírica, ou, mais especificamente, o modo fantástico. Este, portando o insólito ou o metaempírico como sua base diegética, pode ser encontrado em várias modalidades literárias, como no conto de fadas, no maravilhoso, no estranho, na ficção científica, no mito, no romance gótico, dentre outras<sup>1</sup>.

No Brasil, os estudos sobre o insólito embasam de modo especial a obra de dois pesquisadores: Lenira Marques Covizzi e Flavio García. Covizzi, em tese orientada por Antonio Candido, analisa a obra de Guimarães Rosa e de Jorge Luís Borges, autores do século XX, por meio da noção de insólito. De acordo com a pesquisadora, o insólito não é “um atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício. Apenas ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século” (COVIZZI, 1978, p. 29). Como se

---

1 Para conferir explanações mais amplas acerca das informações constantes nesse parágrafo, conferir os verbetes “Fantástico – gênero” e “Fantástico – modo”, presentes no *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/>. Acesso em: 13 fev. 2024.

percebe, o insólito se integra à ficção, como uma de suas condições de existência, e, no século XX, sua irrupção ocorre de modo decisivo, marcando algumas das produções ficcionais importantes, como a dos dois escritores analisados por Covizzi. Ela explica que o insólito abarca em sua constituição e instiga no leitor o “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26). A autora elucida a estranheza produzida como efeito do insólito a partir de algumas noções presentes nos estudos do teórico russo Chklóvski: “desautomatização”, “singularização” e “estranhamento”. O insólito, em uma ficção, causa o estranhamento porque as coisas e/ou os acontecimentos são apresentados de forma singularizada, quebrando o modo como os percebemos em nosso cotidiano, desautomatizando o nosso olhar sobre eles.

Não vemos, infelizmente, a continuidade desse estudo de Covizzi, depois da publicação desse estudo fundador de novos olhares sobre o modo fantástico a partir da noção de insólito. Entretanto, essa noção aparece de forma ostensiva e frequente na obra crítica e teórica de outro pesquisador brasileiro, Flavio García, uma vez que sua abordagem sobre variadas modalidades do modo fantástico se realiza por meio de uma caracterização e de uma definição do insólito. São diversos estudos, ao longo de décadas, nos quais o autor se debruçou sobre a noção, de forma a construir uma teoria sólida acerca do insólito. Recentemente escreveu o verbete “Insólito” para o livro *(Novas) palavras da crítica* (2021), no qual vai à etimologia da palavra a fim de demonstrar o seu sentido no campo da ficção:

De etimologia latina, o termo insólito é um adjetivo que se compõe do prefixo in-, coligado ao adjetivo

sólito, qualificando o que é raro, anormal; não se apresenta de maneira habitual; se opõe à utilização das normas, não se adequa às regras ou à tradição, não é esperado. Insólito significa o extraordinário, inacreditável, incrível, inimaginável, inédito, abrangendo o inesperado, surpreendente, decepcionante. (GARCÍA, 2021, p. 277-278)

García argumenta, ainda, no referido verbete, que o insólito pode ser compreendido por intermédio de dois caminhos, os quais não se excluem, mas se complementam. No primeiro, dialogando com o estudo de Filipe Furtado, o insólito pode ser considerado um macrogênero, assim como o modo fantástico, que agrega variadas modalidades ficcionais. No segundo, dialogando com Renato Prada Oropeza (2006), García explica que o insólito pode ser compreendido como um processo composicional do discurso. Em estudo sobre X. L. Méndez Ferrín, García define o insólito como uma

categoria operacional [...] [que] engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. (GARCÍA, 2009, p. 101)

Entendo que a ideia de categoria operacional reforça a compreensão do insólito como um processo composicional, que, por sua vez, constitui-se como elemento definidor do macrogênero insólito ou do modo fantástico.

A seguir, demonstrarei como o insólito pode açambarcar tanto o enredo (escrito) de uma ficção como sua materialidade (visual e suporte) em uma obra que pode ser considerada um livro-objeto.

## **GRIFFIN & SABINE: ENREDO E SUPORTE INSÓLITOS**

O livro *Griffin & Sabine*, de Nick Bantock, tem como subtítulo “uma correspondência extraordinária”, indicando ao leitor algumas possibilidades de projeções de leitura. A capa do livro tem um fundo grafite escuro com o título (*Griffin & Sabine*), subtítulo (uma correspondência extraordinária) e o nome do autor (Nick Bantock) escritos em vermelho. Mas esse livro apresenta uma luva. A luva do livro é uma proteção de papel, impressa e ilustrada, que envolve a capa exemplar. Nessa luva, o fundo também é grafite escuro, mas com palavras escritas sobre ele. No centro, tem-se um cartão postal e nele aparece estampada a imagem de um pequeno papagaio e duas penas; há nele ainda dois selos com a mesma representação do pequeno papagaio, só que com tonalidades diferentes. Assim, desde a luva do livro, a partir do título e do subtítulo, bem como das imagens, o leitor pode realizar inferências sobre o que as páginas do livro ofertarão. Com essas informações verbais e visuais da capa e da luva, é possível projetar que a narrativa trata de uma correspondência e esta é extraordinária, podendo ser, portanto, anormal, rara, ou mesmo insólita.

A palavra correspondência abrange significados diversos: “ato ou efeito de corresponder-se”, “troca de cartas, bilhetes ou telegramas” ou e-mails, “artigo de jornal em forma de carta”, “relação de conformidade, correlação”, “regra por meio da qual se associam a cada elemento de um conjunto ou mais elementos de outro” (FERREIRA, 1999, p. 563). Contudo, a imagem que aparece estampada na capa, a de um cartão postal com selos, conduz o leitor à representação projetada possível de troca de postais, cartas, mensagens enviadas pelos Correios.

Como se pode verificar, o texto consiste em uma estrutura constituída por vazios, que são os espaços abertos deixados para o

leitor projetar suas representações. No caso dos textos literários, os vazios potencializam-se, reduplicam-se. Podemos remeter à ideia de obra aberta defendida por Umberto Eco (1969). Wolfgang Iser (1999, p. 126) defende que “[o]s lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar”. Por serem espaços de abertura, os vazios desencadeiam “os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor” (ISER, 1999, p. 126-127) e quanto maior for a existência de vazios, maior será a necessidade de representações/projeções/imagens realizadas pelo leitor. Iser explica que o leitor pode realizar a primeira projeção, uma representação de primeiro grau, entretanto, caso a leitura avance e ele perceba que a projeção efetuada não é coerente, ele tende a realizar nova projeção, de segundo grau. No caso da capa, por exemplo, se o leitor fez a projeção de que a correspondência diz respeito a trocas de mensagens escritas e, no decorrer da leitura isso não se comprovar, ele terá que formar outra representação, outra imagem. Se ele fez a projeção de que extraordinária terá a ver com o insólito e, no decorrer da leitura do enredo, perceber que nada tem a ver com insólito (“para além do natural”), mas apenas com algo que é raro, ele deverá reorganizar suas imagens e compor outras. Todavia, ao dar prosseguimento à leitura, a narrativa de *Griffin & Sabine* confirma essas duas projeções citadas.

Prosseguindo, no movimento de abertura do livro em direção à leitura, o leitor encontra as guardas e folhas de guarda iniciais e finais, nas quais aparecem tiras de fundo branco e de fundo azul interpostas e intercaladas. Nas tiras brancas, há linhas coloridas, as

quais representam as linhas de metrô de Londres; nas tiras azuis, a representação das ilhas do Pacífico Sul. A representação cartográfica fragmentada em duas dimensões antecipa ao leitor os espaços de moradia das duas personagens protagonistas: Griffin Moss, morador de Londres, na Inglaterra, e Sabine Strohem, moradora das Ilhas Sicmon, no Pacífico Sul. Essa intercalação dos fragmentos das tiras pode ter fundamento de sentidos no decorrer da história. As tiras acabam entrecruzando dois espaços aparentemente tão distantes nas dimensões cultural e natural. De certa forma, a cartografia apresentada insinua o que ocorrerá no decorrer da trama: uma insólita e misteriosa relação íntima entre duas personagens tão distantes geograficamente, porém tão próximos em decorrência de uma misteriosa relação, que é revelada a partir da troca de correspondências – postais e cartas – entre os dois. De certa forma, a ilustração das guardas e das folhas de guarda iniciais e finais se apresentam como “pistas visuais” (NICOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 327), insinuando ao leitor que há ali algo revelador em relação à história.

A primeira correspondência que o leitor encontra é um postal de Sabine Strohem enviado para Griffin Moss. O postal é o mesmo que aparece na capa: a imagem de um pequeno papagaio ao centro; duas penas ou partes de penas, já que elas não aparecem inteiras, uma pela margem esquerda do postal e outra pela margem direita; e dois selos com imagens idênticas às do pequeno papagaio, mas em tonalidades diferentes, e também o nome da localidade, situada nas Ilhas Sicmon, no Pacífico Sul. Virando a página, o leitor encontra o verso do postal, no qual aparece, além do endereço do destinatário, a mensagem escrita que ela dirige a Griffin. Ela externa a felicidade de “finalmente” conseguir entrar em contato com ele e pede para

ele enviar um dos seus postais de peixe. Antes de concluir sua curta mensagem, Sabine ainda emite um juízo de valor estético sobre um postal específico de Griffin: considera que a taça de vinho causa mais impacto do que a xícara. Até esse momento, o leitor não encontra nenhum fato fora do usual, entretanto essa normalidade será rompida com a resposta de Griffin.

Na página seguinte, a frente de um postal de autoria de Griffin, no qual, em um fundo branco, aparece um peixe laranja que parece escapular de uma taça quebrada inclinada, cujos estilhaços aparecem borrifados e espalhados, como se estivesse a se quebrar naquele instante. No verso, os selos, o endereço de Sabine e a resposta. O tom da resposta é bastante formal, o que destoa do tom empregado por Sabine, de intimidade. Aliás, a própria escrita, em seu aspecto físico, já diz muito dos dois, porque a de Sabine é manuscrita, desenhada, e a de Griffin é em letra de forma, buscando uma tradicionalidade, uma regularidade. Em sua mensagem, agradece o postal enviado por ela, adjetivando-o como exótico. Pergunta, com bastante formalidade, se a conhece. E por último declara que não consegue entender como Sabine tinha conhecimento do primeiro esboço do seu postal, pois era de fato uma xícara e não uma taça que ele desenhara inicialmente. Diz não ter revelado isso a ninguém e por isso termina com um enfático: “Por favor, esclareça-me”. Para arrematar, usa o formal “Atenciosamente” (BANTOCK, 1994, s.n.). Nesse momento narrativo abre-se ao leitor um mistério, na medida em que não se sabe como Sabine teria conhecimento do esboço do postal nunca revelado a ninguém. O insólito instala-se na trama.

A resposta de Sabine é mais uma vez com um postal, cujo desenho é uma espécie de lagarto e no selo a imagem de duas borboletas.

O leitor já começa a se inteirar de uma certa regularidade nos postais dela, os quais representam a fauna e a flora das Ilhas. Em sua resposta, no verso do postal, ela afirma que os dois não se conhecem, mas que observa o trabalho dele há anos. Expõe ainda que somente agora descobriu quem ele era e que havia decidido revelar-se a ele. Refere-se ao acontecimento insólito de ter a visão do momento de suas criações como um “fenômeno”. Diz que tal fenômeno ensinou a ela muita coisa sobre Griffin, apesar de desconhecer sua história e por isso pede a ele para contar. Por último, externa o prazer de ver as imagens dele “de forma tangível” (BANTOCK, 1994, s.n.), e que gosta muito do canguru de chapéu, mas pergunta se ele deveria ter escurecido o céu. Em resposta, Griffin manda a ela o referido postal do canguru. No escrito de Griffin, no verso do postal, vemos o insólito hiperbolizar-se na trama: “Como você sabe que escureci o céu atrás do canguru? Eu o deixei cobalto-claro apenas por meia hora” (BANTOCK, 1994, s.n.). Pede ainda explicações de duas palavras usadas por ela: “fenômeno” e “tangível”. Num tom áspero, ele pergunta como ele contaria a história da vida dele a uma estranha tão cheia de mistérios.

Se Griffin fica intrigado, o leitor possivelmente acompanha esse estado de estranhamento. Nesse momento narrativo, confirma-se o insólito no nível do enredo narrativo, insinuado desde o primeiro postal de Sabine. Sabemos, agora, que Sabine tem a capacidade de fazer-se presente no momento do processo de criação dos postais de Griffin; ela consegue estar lá com sua visão, isto é, tem uma visão que alcança espaços e temporalidades que estão além do seu corpo. Seu corpo, inexplicavelmente, encontra-se nas Ilhas Sicmon e sua visão, naqueles momentos especiais de criação de Griffin, consegue estar em Londres. Portanto, por essa capacidade incomum, Sabine se configura como uma

personagem insólita. Para García (2018, p. 217), “[s]e, na figuração de uma ou mais personagens, imprimem-se ranhuras, fissuras, fraturas, rupturas, afastando-as dos modelos referenciais, tem-se, por produto, uma ficção do insólito”. É o que se tem na trama em estudo, uma ranhura na figuração da personagem Sabine, pois sua capacidade de visão para aquilo que está além do seu corpo não pode ser atestada pelas leis do mundo objetivo e prosaico. Nesse caso, como pontuei, o insólito instala-se no enredo, mas adiante veremos que esse insólito se expande.

No próximo postal que ela escreve para ele, que contém em sua frente desenhos de animais estranhos dispostos em um espaço aparentemente cartográfico igualmente estranho, informa que é ela quem faz os desenhos dos postais e admite ser inquietante a situação insólita que os une:

Griffin – você tem razão. Estou sendo misteriosa, mas é por um bom motivo. O que vou lhe dizer é inquietante e não quero que você se angustie. Eu partilho de sua visão. Quando você desenha e pinta, eu vejo o que está fazendo no momento em que o faz. Conheço seu trabalho quase tão bem quanto o meu. Naturalmente não espero que acredite nisso sem uma prova [...]. Não fique assustado – só lhe desejo bem. (BANTOCK, 1994, s.n.)

Sabine sabe que a revelação que faz pode causar sentimentos inquietantes em seu interlocutor, por isso ela pede para que ele não se angustie ou fique assustado. Quando lhe segreda ao final que deseja o bem dele, parece argumentar que a ocorrência insólita pode os unir não através de uma ambientação negativa, mas pode ser benéfica a ambos. E o leitor talvez se pergunte: afinal os fenômenos insólitos são sempre negativos e sombrios? Ou deles pode se extrair uma leveza das coisas e do mundo?

Na mensagem desse postal ela revela ainda a visão da produção de outro postal por ele: “outro dia, enquanto você desenhava uma cabeça com giz, você parou e fez o esboço de um pássaro no canto inferior do papel. Em seguida o apagou, e borrou todos os vestígios com um preto carregado” (BANTOCK, 1994, s.n.). E o próximo postal dele contém a confirmação de toda essa referida visão de Sabine:

Isto é impossível, e, no entanto, deve ser verdade. Durante toda aquela semana não havia ninguém em meu estúdio, muito menos quando rabisquei o pássaro. Examinei o desenho e não há menor sinal de criatura. Deus sabe como, mas você realmente pode me ver, não pode? Por que isso não me assusta? Talvez porque sempre senti estar sendo observado, mas atribuí isso à paranoia do cotidiano (BANTOCK, 1994, n.s.).

Há em toda essa resposta a constatação da incongruência, de um paradoxo, que pode ser entendido como um dispositivo discursivo composicional frequente do insólito ficcional: é impossível, mas é verdade. Ou seja, a impossibilidade pode ser plausível. Assim, é plausível entender que o paradoxo se trata de um recurso, uma “categoria operacional” – como elucidou García (2009) –, que faz irromper o insólito.

Nesse postal, que contém a resposta acima transcrita, há uma cabeça humana de óculos abaixo; no canto superior esquerdo um menino escalando uma parede, com uma sombra que se desassemelha ao seu corpo, aproximando-se do formato de uma gárgula; no canto superior direito bosquesos arquiteturais em tons claros; e no canto inferior esquerdo (onde estaria o pássaro?) o breu do preto. O fato de ele dizer que não se assusta com a insólita visão de Sabine tem como efeito uma naturalização ou tentativa de

naturalização do evento insólito. O tom de sua mensagem abandona a rispidez das mensagens anteriores e assume uma docilidade que, como veremos adiante, vai aumentando.

A próxima correspondência traz o insólito para a estrutura do suporte “livro”, para a sua materialidade. Nela, não se tem um postal, mas um envelope, e para que a leitura da insólita correspondência tenha seguimento é preciso que o leitor tire a carta de dentro do envelope. Com esse ato, que movimenta o corpo do leitor, não só sua mente, o enredo tem continuidade. O envelope, na frente, é totalmente ilustrado com animais e uma cartografia das ilhas; o verso apresenta uma espécie de glossário sobre a geografia das Ilhas Sicmon. O leitor possivelmente, ao ver aquele envelope, indaga-se, pelo menos por um segundo, sobre o que fazer, e a decisão mais natural, que ele retira de suas experiências no mundo objetivo, é procurar abrir o envelope e retirar a carta de dentro. Sim, e a carta sai, desprende-se do “corpo” do livro – ou melhor, do livro-objeto –, aparta-se dele e migra para as mãos do leitor. No momento que o leitor segura a carta em suas mãos, ela parece não fazer mais parte fisicamente/estruturalmente do corpo do livro, pois dele está apartada, mas ela ainda continua sendo elemento do livro. Novo paradoxo, esse agora concernente à própria materialidade insólita do livro-objeto. Carmen Ferreira-Boo, assinala algumas peculiaridades importantes do livro-objeto:

Además de importar la manipulación física para la progresión de la historia, apuestan por formatos innovadores y experimentales en los que es fundamental la interacción activa del lector/receptor con el objeto libro para la (re)construcción, (re)interpretación y (re)significación narrativa y la (re)vitalización del imaginario, potenciando la función comunicativa de los elementos materiales, la apelativa

de los paratextos, la narrativa visual, las conexiones intertextuales y los procedimientos metaficcionales (FERREIRA-BOO, 2022, p. 28).

No caso do livro de Bantock temos exatamente o que descreve Ferreira-Boo: a necessidade da manipulação física para a progressão da história; seu desenrolar depende exclusivamente da atitude do leitor. Essa atitude, a de pegar a carta do livro-objeto, desgarrá-la dele e começar a ler, conecta duas experiências em uma só: a experiência do mundo objetivo e prosaico à experiência do mundo ficcional. É um leitor que lê uma carta fisicamente muito próxima do mundo real, porém que ainda faz parte de um mundo ficcional. A carta duplica, portanto, a experiência insólita, que se encontra, assim, entranhada na sua diegese e na sua materialidade.

Diana Maria Martins reforça a condição composicional tátil e física do livro-objeto:

O livro-objeto é um artefacto tátil pelo que a arquitetura do seu suporte é preconcebida pelo *designer*, para ser sentida e não simplesmente ouvida ou vista. A superfície plástica das publicações que enformam o nosso *corpus* comunica por via da natureza tátil e física, pelo que a linguagem do *design* não pode ser negligenciada em virtude da supremacia do texto literário, dado que também o *design* pode ser um instrumento propício à formação de um leitor crítico e à fruição estética. (MARTINS, 2022, p. 46)

Como bem explica a estudiosa, o livro-objeto oferece-se não só aos ouvidos e à visão do leitor, mas requer uma interação mais visceral e tátil. Vemos com *Griffin & Sabine* que o livro-objeto suscita um contato físico que integre o corpo de quem lê à materialidade do livro.

Nessa carta de Sabine dirigida a Griffin, com ilustrações em suas margens, o leitor assume o lugar de Griffin e ao mesmo tempo o seu lugar, enquanto leitor, fazendo com que a sua mão represente a mão de Griffin que, naquele momento, estaria também, na ficção, segurando a mesma carta. Insólita duplicação. Dois corpos e uma ação única. Na carta, eles leem um pouco da história de Sabine, que conta não ter conhecido seus pais verdadeiros e ter sido adotada pelo casal Gust e Tahi Strohen. Ela parteira, ele da área da História Natural, que trabalhava na composição de um Catálogo das ilhas, com o registro de suas espécies. Sabine empenhou-se nesse trabalho do pai. Revela, ainda, que aos quinze anos viu pela primeira vez uma composição dele, o desenho de uma flor, surgir diante de seus olhos para depois evaporar-se. E ainda que esse dom de ver a criação de outrem é exclusivo a ele. Ela não consegue ver a criação de nenhum outro artista.

Na sequência, o leitor encontra um outro envelope, este com carta de Griffin a Sabine. O desenho da frente é uma imagem que remonta dialogicamente a representação da tela *O guerreiro* de Leonardo da Vinci, de 1472. O guerreiro de Griffin possui um nariz mais comprido, que está, por sua vez, sendo comido por um peixe. Como recurso estético e discursivo, trata-se de uma intericonicidade:

A intericonicidade supõe [...] dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser escrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulações, mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo. (COURTINE, 2011, p. 160)

O “guerreiro” de Da Vinci retorna na rede de memória de Griffin como uma recitação, mas já não é mais o mesmo, porque a imagem do guerreiro mistura-se a outras imagens e experiências com imagens que o pintor traz em seu arquivo de memórias. Nas imagens de Griffin irrompem sempre situações insólitas: um peixe que sai de uma taça quebrada, um menino com a sombra de uma gárgula, um guerreiro cujo nariz está sendo devorado por um peixe. O insólito frequente, pois, o projeto estético desse artista. A carta é escrita com máquina de escrever, com algumas correções de letras feitas com caneta. Com ela, o leitor mais uma vez vive a experiência dupla de lidar com o insólito, pois a materialidade insólita narra uma história insólita. Nessa carta é a vez de Griffin contar um pouco de sua vida, a infância em uma casa cheia de livros e com pais com os quais não tinha grandes afinidades e afetuosidades. Depois da morte destes, conta que foi morar numa cidade pequena, Totnes, com a tia Vereker, a grande amiga que teve em sua vida; narra também seus estudos na Faculdade de Artes em Bristol, o retorno para Totnes, e depois para Londres, onde montou a sua empresa, *Gryphon Cards*.

A resposta de Sabine vem em um postal que dialoga com o anterior enviado por Griffin, pois há uma intericonicidade também com uma tela de Leonardo Da Vinci. O desenho de Sabine na frente do envelope recita interdiscursivamente, por meio de memórias e experiências, a tela *A Leda*, de Da Vinci, mas, além disso, revisita intericonicamente os esboços de estudos do corpo humano também do pintor italiano renascentista, porque há, no corpo da Leda de Courtine desenhos de ossos, músculos e sistema sanguíneo. Nesse postal, Sabine fala de sua tristeza ao ler as passagens tristes da vida de Griffin na última carta, como a morte de Vereker. As afinidades

entre eles crescem e ambos, apesar da distância geográfica que os separa, parecem ficar cada vez mais próximos.

O próximo postal de Griffin, com cores bem vivas, é o da cabeça de um homem, com um sorriso um tanto irônico, decaída por sobre uma escada. Nessa mensagem, Griffin muda completamente o tom de seu discurso, de frio, do primeiro postal, a amoroso neste postal. Ele diz que foi a Dublin, onde nasceu, para pesquisar se ele não teria nascido juntamente com outra criança, gêmea. Era uma teoria que tinha para justificar as visões de Sabine, mas a teoria se esvai, já que nascera solitariamente, sem outro bebê a dividir a barriga de sua mãe. Ele diz que os postais de Sabine são muito familiares e conclui: “Talvez eu também possa ver seus trabalhos, mas minha receptividade (digamos assim) não é tão boa quanto a sua” (BANTOCK, 1994, s.n.). Assim, ele procura razões para uma possível afinidade insólita também dele em relação a ela, entretanto percebe que se tratam de graus diferentes. Despede-se com a demonstração de carinho: “Com amor Griffin” (BANTOCK, 1994, s.n.).

A próxima correspondência de Sabine para Griffin é outra carta com envelope contendo flores e caramujos na frente. E novamente a magia do livro se desdobra para a experiência que adentra o mundo prosaico do leitor. Nessa carta, Sabine fala mais um pouco de sua história, contando como se tornou a titular desenhista filatélica de Sicmon. Conta ainda que sempre se sentiu fazendo parte das ilhas, mas também queria sentir uma intimidade que não conseguia encontrar lá. E agora ela havia encontrado, com ele. Fala de como se sentiu excitada ao presenciar a criação de um desenho erótico feito por ele, e assina expressando abertamente seu carinho pelo seu interlocutor. A resposta de Griffin vem com uma carta com novas

imagens insólitas: um homem de cuja cabeça, quebrada tal como uma taça, sai um gato. Nela Griffin fala da ligação telepática entre eles e também das diferenças entre ambos, de como foram criados. Ela, por uma sociedade que ensina a paciência e a aceitação, e ele, por uma cultura que ensina obsessivamente a pesquisa lógica. Conta também como tem agido de forma um tanto descontrolada e violenta. Narra sua visita a uma galeria de arte e de como foi parar frente a “Jorge e o Dragão”, de Paolo Uccello. A partir daí, começa a comparar-se com Jorge, mas num tom depreciativo e um tanto depressivo. Ao final, revela seu amor mais uma vez por Sabine.

No postal seguinte, com cores escuras, Sabine admite que não havia percebido como Griffin estava infeliz e pede para ele exercitar a gentileza consigo mesmo. A resposta de Griffin vem com um cartão explosivo na imagem: uma banana atira um projétil/bala em uma maçã, como se fosse um revólver. Fala de sua atual falta de criatividade nos desenhos e reconhece mais uma vez seu amor por Sabine. Termina com um paradoxo, reforçando o insólito: “Como posso sentir tanto sua falta se nunca nos encontramos?” (BANTOCK, 1994, s.n.). Detalhes da ponta da cauda de um pavão e outras imagens aparentemente desconexas e fragmentadas são a imagem do próximo cartão de Sabine. Ela responde prontamente que também sente falta dele e que eles podem se curar, um ao outro. A resposta de Griffin é um cartão com fundo escuro e quatro filhotes esquisitos e sombrios de aves. Na mensagem, reforça a ideia de que está ficando cada vez mais agressivo e descontrolado. Pede uma fotografia para ela. Ela envia no próximo postal um autorretrato e faz um convite para que ele venha vê-la pessoalmente. Com um postal de cores bastante sombrias e desenhos disformes, Griffin escreve:

As coisas se tornaram tão difíceis. Não vou escrever outra vez. Esta história ficou intensa demais. Sabine, você não existe. Eu inventei você. Você, os postais, os selos, as ilhas. Você é fruto da minha imaginação. Eu estava sozinho, queria uma amiga, mas estou perdendo o controle. Comecei a pensar que estou apaixonado por você. Antes que isso acabe comigo vou parar. Adeus (BANTOCK, 1994, s.n.)

Esse postal provavelmente pega de surpresa o leitor, instigando-o a experimentar a incerteza. O último postal, de Sabine, tem como imagem um esqueleto de asas de borboleta; nele ela pede para Griffin, por medo, não a transformar em um fantasma e diz que, se ele não for até ela, ela vai até ele. E o livro-objeto termina com o seguinte enunciado: “Estes postais e cartas foram encontrados pregados no teto do estúdio vazio de Griffin Moss. Griffin Moss está desaparecido” (BANTOCK, 1994, s.n.). No final, o leitor, então encontra esse enorme vazio e tem uma imensa tarefa de dar um sentido (ou vários sentidos) a uma trama que, por ser insólita, não faz sentido algum.

### **NAS DOBRAS DE CORRESPONDÊNCIAS INSÓLITAS: (IM)POSSÍVEL ARREIMATE?**

O livro-objeto de Nick Bantock tem na base de sua trama uma fenomenologia acentuadamente insólita, na medida em que Sabine Strohen, moradora das Ilhas Sicmon, consegue ver o momento de criação de postais por Griffin Moss, em Londres. Sua visão desgarrasse de seu corpo e torna-se capaz de estar em um espaço muito além dele. Tem-se, nesse caso, uma personagem insólita por ser possuidora de uma visão e, portanto, de um corpo insólito. Um corpo que realiza transgressões, ranhuras em relação aos corpos normais.

As imagens dos postais feitos por Griffin Moss também possuem representações insólitas, reforçando a ambientação insólita do

livro. São desenhos que rompem com a representação realista. Nas imagens dos postais, o mundo objetivo é apresentado, por esse mundo ficcional, através de transgressões que propiciam a fissura na realidade empírica.

Entretanto, além da personagem insólita existente na diegese do livro e das imagens insólitas dos postais de Griffin, o livro, enquanto livro-objeto desencadeia efeitos insólitos, os quais são efetivados especialmente pelas cartas que aparecem dentro de envelopes. Para fazer prosseguir o enredo, o leitor deve retirar essas cartas de dentro dos seus envelopes, trazê-las para a sua mão, colocando-as em um espaço apartado/distante do livro. Nesse momento, insolitamente, a carta integra o livro, mas se coloca distante dele. Um paradoxo ocorre nesse contexto e deflagra o insólito. E mais, ao ler uma carta de Sabine, por exemplo, o leitor tem que se posicionar em uma posição corporal muito próxima a de Griffin: tomar a carta nas mãos e lê-la. Seu corpo e o corpo de Griffin assumem uma similaridade insólita; o mesmo momento, ambos seguram em suas mãos a carta e podem sentir as mesmas emoções e afecções.

Pela presença do insólito no enredo, nas imagens de Griffin e na materialidade do livro, compreendo que a fenomenologia insólita acontece em *Griffin & Sabine* de maneira dobrada, estendendo-se por várias camadas tanto da diegese como da materialidade e fazendo do livro um espaço inextrincavelmente insólito.

Por último, vale ressaltar ainda mais um sentido do vocábulo correspondência, encontrado de forma muito frequente em estudos da corrente artística do simbolismo. Para Emanuel Swedenborg, Deus se comunicou com os homens, de forma não direta, através de símbolos, “de fenômenos no mundo físico que tinham um significado

duplo, um reconhecível pelas percepções terrenas do homem, o outro, pelas espirituais” (BALAKIAN, 1985, p. 18). Essas correspondências não estão apenas no diálogo entre Deus e o homem, mas também no diálogo incessante que o homem realiza em toda a sua vida: no seu diálogo com as coisas e seres que o rodeiam. E, em meu entendimento, a correspondência (de cartas e postais) de Sabine com Griffin apresenta uma correspondência no sentido swedenborguiano, movida pelas percepções terrenas e também pelas espirituais, as quais descortinam sentidos nem sempre sólitos, mas quase sempre revelam experiências insólitas.

## REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BANTOCK, Nick. *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- CALVO, Virginia. Respostas leitoras de crianças e de adolescentes ao livro-objeto. Análise qualitativa e proposta de classificação. In: RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia, p. 201-222, 2017.
- COURTINE, J.J. Discurso e imagens: Para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L.; SARGENTINI, V. *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, p. 158-170, 2011.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese/mimese da crise*. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA-BOO, Carmen. Novos formatos, velhas histórias e intertextualidade. In: *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Famalicão: Hummus, p. 13-32, 2022.

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

GARCÍA, Flavio. A questão do insólito nas narrativas curtas de X. L. Méndez Ferrín: um problema de gênero literário. In: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia; MARIÑO SÁNCHEZ, Laura (Eds.). *Novas achegas ao estudo da cultura galega*. Enfoques literários e socio-históricos. A Coruña: Universidade da Coruña – Servizo de Publicacións, v. 1, p. 101-107, 2009.

GARCÍA, Flavio. Armação de mundos possíveis e figuração de personagens em vertentes literárias do insólito ficcional. In: GARCÍA, Flavio et al. (Org.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 209-217, 2018.

GARCÍA, Flavio. Insólito. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Orgs.). *(Novas) Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, p. 276-291, 2021.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 1999.

MARTINS, Diana Maria. Livros-objeto: os clássicos na voz visual/imagética de Clémentine Sourdis. In: *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Famalicão: Hummus, p. 33-49, 2022.

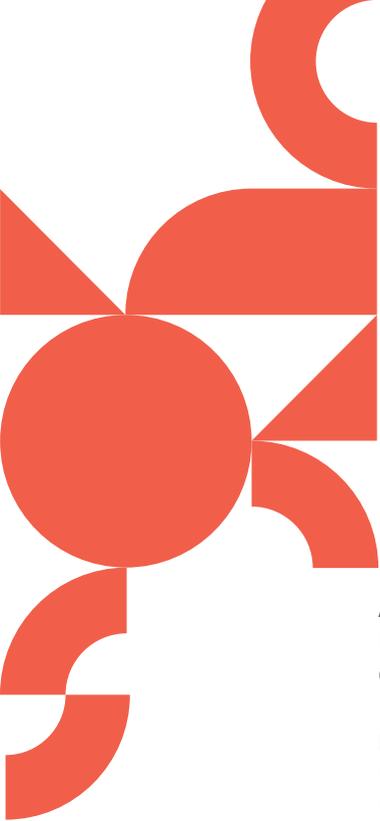
NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. O Brasil pela imagem: a ilustração de livros e o passado colonial. In: SERRA, Elizabeth. (Org.). *A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil*. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis II*, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio, 2006.

SILVA, Sara Reis da. (Org.). *Clássicos da Literatura infantojuvenil em forma(to) de livro-objeto*. Braga: UMinho Editora, 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.



ARTIGO/DOSSIÊ

## LIVROS DE PETER NEWELL: MATERIALIDADE, REPETIÇÃO, JOGO E O CONTEXTO MODERNISTA

ANGELO MAZZUCHELLI GARCIA

### Angelo Mazzuchelli Garcia

Doutor em Letras: Estudos literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com período sanduíche na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008.

Professor Associado da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do grupo de pesquisa INTERMÍDIA: Estudos sobre a Intermidialidade (UFMG).

Pesquisador do grupo de pesquisa CALIGRAFIAS E ESCRITURAS: Diálogo e intertexto no processo escritural na arte contemporânea (UFMG).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8735776206799882>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4667-3027>.

E-mail: [mazzuchelli@ufmg.br](mailto:mazzuchelli@ufmg.br); [angelomazzuchelli@gmail.com](mailto:angelomazzuchelli@gmail.com).

**Resumo:** Propõe-se analisar os livros infantis produzidos pelo ilustrador, cartunista e escritor norte-americano Peter Newell (1862-1924) no âmbito da comunicação gráfica, considerando o livro em sua materialidade (livro-objeto, livro de artista etc.). A análise busca inserir conceitualmente a obra de Newell no contexto de sua produção: a era modernista. Apresenta-se uma reflexão sobre como Peter Newell e sua obra dialogam com a modernidade e, mais especificamente, com a vanguarda artística e os novos modos de perceber a arte, no sentido

amplo. O objetivo não é apontar se Newell foi (ou não) um artista da vanguarda modernista; mas estabelecer liames de como o contexto de sua produção contribui para melhor compreender sua obra. Estabelece-se também conexões da obra de Newell com os conceitos de repetição e jogo.

**Palavras chave:** Peter Newell. Livro-objeto. Livro de artista. Livro infantil. Modernismo. Repetição. Jogo.

**Abstract:** It is proposed to analyze the children's books produced by the North American illustrator, cartoonist and writer Peter Newell (1862-1924) within the scope of graphic communication, considering the book in its materiality (object book, artist's book etc.). The analysis seeks to insert conceptually Newell's work into the context of his production: the modernist era. A reflection is presented on how Peter Newell and his work dialogue with modernity and, more specifically, with the artistic avant-garde and new ways of perceiving art, in the broadest sense. The objective is not to point out whether Newell was (or was not) an artist of the modernist avant-garde; but establishing links with the context of his production contributes to a better understanding of his work. Connections between Newell's work and the concepts of repetition and play are also established.

**Keywords:** Peter Newell. Object book. Artist's book. Children's book. Modernism. Repetition. Play.

## O LIVRO/OBRA

Há grande divergência e imprecisão quanto à definição e denominação de obras que exploram a noção de livro – seja por sua natureza física ou mesmo por um conceito metafísico: livro-objeto, livro de artista, outras mais específicas como poema-livro, livro-poema. Não obstante as divergências e a imprecisão pode-se propor uma classificação genérica em duas categorias: o livro/obra

funcional (próprio para o manuseio) e o não funcional (não pressupõe o manuseio para sua fruição).

A noção de livro pode ser o ponto de partida para uma escultura ou uma instalação, por exemplo. A obra *Romance* (figura 1), do português Fernando Aguiar, “uma pilha de velhas cartelas de Letraset (letras transferíveis) unidas por um fio vermelho, que sugere um manuscrito de um romance” (GARCIA, 2013, p. 65), enquadra-se na categoria livro/obra não funcional. A noção de livro na obra de Aguiar assume um caráter icônico: ao mesmo tempo remete a um manuscrito de uma obra literária e ao processo de impressão (apenas sugerido pelas formas tipográficas nas cartelas de letras transferíveis).

Figura 1 – “Romance”, de Fernando Aguiar



Fonte: Foto cedida pelo artista.

Já o livro/obra funcional explora “a condição de objeto manuseável e relacional” (GARCIA, 2013, p. 114) do livro. Por *livro* entende-se aqui formas que não se restringem ao formato códice: o livro/obra funcional pode assumir a forma de um pôster desdobrável, de uma caixa com páginas soltas, de um rolo etc. De

maneira geral, esse tipo de livro não é concebido ordinariamente como mídia ou veículo (suporte). Nessa categoria pode-se citar o livro-poema *A ave* (figura 2), de Wladimir Dias Pino, impresso em 1955 e lançado em 1956.

As páginas de *A ave* variam em formato, cor e textura: há páginas brancas, coloridas, opacas, semitransparentes, foscas e brilhantes. O texto possui variações tipográficas, em que minúsculas e maiúsculas se alternam. [...] As páginas semitransparentes permitem a visão parcial da página seguinte; e alguns furos circulares em outras páginas cumprem essa mesma função: isso torna possível a utilização de alguns caracteres de uma página num outro contexto, formando outras palavras e outras frases. A formação dessas palavras e frases decorre do uso de artifícios denominados gráficos: desenhos geométricos feitos à nanquim que indicam direções de leitura. (GARCIA, 2013, p. 116-117)

Figura 2 – *A Ave*, de Wladimir Dias Pino



Fonte: Fotos de Neide Sá.

Em *A ave*, o livro não é suporte da obra literária: a leitura do poema se dá pela manipulação e vincula-se diretamente à concepção plástica/gráfica do livro. O poema não existiria sem a variação de

formato, cor e textura das páginas, sem os furos circulares e sem os *gráficos*: o poema não *está* no livro – o poema *é* o livro, e só tem existência concreta por meio da ação do leitor ao manusear o livro.

O caráter manuseável e relacional do livro tem fundamentado diversas obras literárias em que a materialidade desempenha um papel essencial no processo de leitura. Dessa forma, o leitor deixa de ser um mero receptor – torna-se um elemento ativo na constituição da narrativa: pressuposto que fundamenta o conceito de metaficção. Fenômeno amplamente explorado na literatura contemporânea, a metaficção estabelece novas formas de interação com o leitor. Dentre essas formas, aquelas vinculadas à concepção gráfica do livro (como a exploração do aspecto visual da escrita) e ao seu próprio manuseio. A propósito, conceitos pós-modernos de comunicação gráfica estão em sintonia com os da metaficção: tendências surgidas no final do século XX descartam a clarificação de uma mensagem em favor da ambiguidade, de modo a incentivar a participação do leitor na construção do significado. Nesse contexto, os livros infantis de Peter Newell são precursores, “antecipando muitos dos procedimentos metaficcionais contemporâneos” (RAMOS, 2019, p. 72), e renunciando tendências pós-modernas de design gráfico.

## PETER NEWELL

Peter Newell (1862-1924) foi um ilustrador, cartunista e escritor norte-americano. Na época em que viveu Newell, a era modernista, o mundo ocidental passava por profundas transformações. O processo de industrialização gerado pela segunda fase da Revolução Industrial (considerada o marco inicial da modernidade) gerou o crescimento das cidades e, conseqüentemente, o aumento da população urbana

e da alfabetização. No âmbito artístico, a arte clássica greco-romana, revivida pelo academicismo neoclassicista desde meados do século XVIII, era questionada por movimentos artísticos modernistas, que propunham novos modos de perceber a arte, contrapondo-se à tradição greco-romana. Não é nosso intuito apontar se Newell foi (ou não) um artista da vanguarda modernista (mesmo porque ilustradores, cartunistas eram considerados “artistas menores”<sup>1</sup>). No entanto, estabelecer liames com o contexto de sua produção contribui para melhor compreender sua obra.

Newell ganhou reputação nas décadas de 1880 e 1890 publicando seu trabalho em periódicos ilustrados. Segundo Mabel Hall Goltra, biógrafa de Newell, ele produziu “fascinantes esquetes humorísticos que submetia a periódicos como *Harper’s Bazaar* e *New York Graphic*, que foi um dos primeiros jornais ilustrados” (apud OLSON, 2018, tradução nossa<sup>2</sup>). O sucesso alcançado pelos trabalhos publicados foi um estímulo para que Newell deixasse seu trabalho (em Jacksonville) para estudar na *Art Students League*, em Nova Iorque (1883-84). De acordo com o *Dictionary of American Biography*, “ele tolerou a formação acadêmica apenas três meses, acreditando que o valor do seu trabalho – a sua originalidade – seria sacrificado ao adaptá-lo aos métodos aceites” (apud OLSON, 2018, tradução nossa<sup>3</sup>).

---

1 A distinção entre “artes maiores” e “artes menores” existe desde a Antiguidade Clássica, sendo as maiores aquelas relacionadas às atividades mentais, e as menores relacionadas aos trabalhos práticos e manuais. No Renascimento, Giorgio Vasari estabeleceu que as artes superiores são baseadas no *disegno*: pintura, escultura e arquitetura. As demais artes, associadas ao artesanato, são inferiores.

2 “[...] fascinating humorous sketches which he submitted to such periodicals as Harper’s Bazaar and the New York Graphic, which was one of the first illustrated newspapers”.

3 “He tolerated academic training only three months, believing that the value of his work – its originality – would be sacrificed by adapting it to accepted methods”.

A *Art Students League* foi fundada em 1875 por um grupo de artistas, quase todos estudantes da *National Academy of Design*, em Nova Iorque. O site da *Art Students League* afirma que “desde o início, a Liga associou-se conscientemente a um ponto de vista ‘moderno’ que tinha grande apelo entre os artistas” (THE HISTORY, s.d., tradução nossa<sup>4</sup>). Mesmo com essa ressalva, é compreensível que Newell não tenha suportado a formação acadêmica: academia, naquele período, implicava restrição. Acrescente-se que é admissível supor que esse ponto de vista “moderno” da Liga ainda estava em gestação. Seja como for, é um traço de modernidade em Newell, pois o modernismo é – em essência – antiacadêmico. Liberdade formal e de criação, valorização da subjetividade, experimentalismo são valores caros ao pensamento modernista e ausentes do academicismo vigente no período. Como se verá adiante, valores como a liberdade de criação e, sobretudo, o experimentalismo são igualmente caros à obra autoral de Newell.

### LIVROS DE PETER NEWELL (1)

Além das ilustrações publicadas em periódicos, Newell também ilustrou livros de autores como Mark Twain, John Kendrick Bangs e Lewis Carroll. Em 1901, a editora *Harper & Brothers* publicou uma edição americana de *Alice no país das maravilhas* com ilustrações de Newell.

Entretanto, são os livros infantis autorais de Newell que se destacam pela singularidade da concepção gráfica e forma de leitura. Em *Topsys and Turvys*, publicado em 1893<sup>5</sup>, a leitura se dá a partir de dois pontos de vista – girando o livro a 180°. *Topsy-turvy*

---

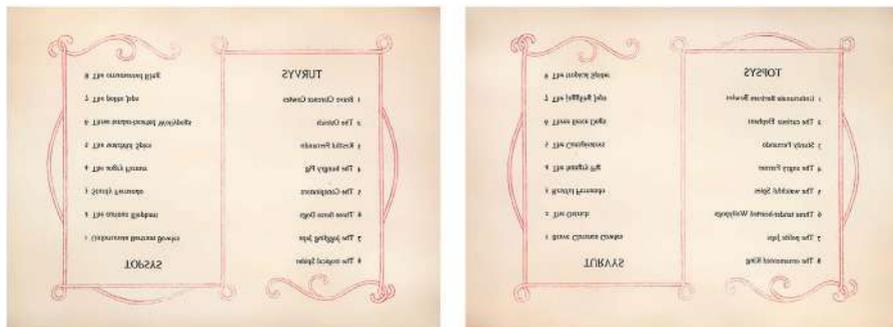
4 “[...] from the start, the League consciously associated itself with a “modern” point of view that had great appeal among artists”.

5 Em 1894 foi publicado *Topsys and Turvys* 2.

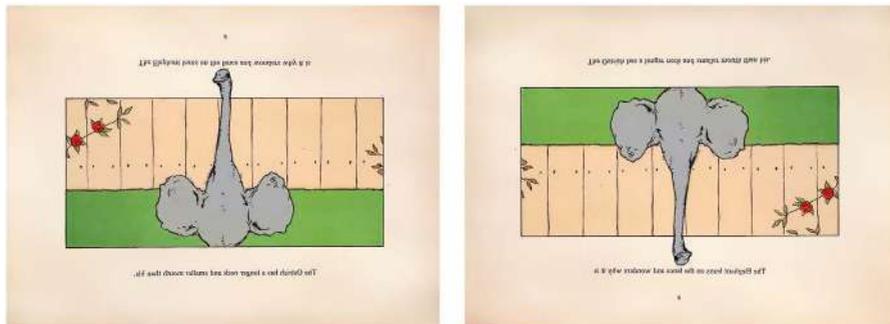
significa (advérbio) de cabeça para baixo, às avessas ou (adjetivo) confuso. As ilustrações criadas por Newell são ambíguas, permitindo que objetos e/ou seres adquiram outro sentido por meio do giro da imagem a 180º.

Há um índice contendo as diferentes esquetes ilustradas que compõem o livro (trinta e uma, no total). A figura 3 (página 5 do livro) mostra parte do índice: há oito esquetes numeradas com dois títulos diferentes – de acordo com o ponto de vista. A esquete nº 2, por exemplo, é intitulada *The curious Elephant* (O Elefante curioso), do ponto de vista *Topsys*; já do ponto de vista *Turvys*, recebe o título *The Ostrich* (O Avestruz). Na página 15 do livro (figura 4), a esquete *The curious Elephant* consiste em uma imagem de um elefante com a seguinte legenda: *The Elephant leans on the fence and wonders why it is* (O Elefante se apoia na cerca e se pergunta por que isso acontece). Ao girar o livro a 180º tem-se a esquete *The Ostrich*, na qual a mesma imagem invertida se conforma como um avestruz, acompanhada da legenda: *The Ostrich has a longer neck and smaller mouth than his* (O avestruz tem pescoço mais longo e boca menor que a dele).

Figura 3 – Página de *Topsys and Turvys*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1893.

Figura 4 – Página de *Topsys and Turvys*, de Peter Newell

Fonte: NEWELL, 1893.

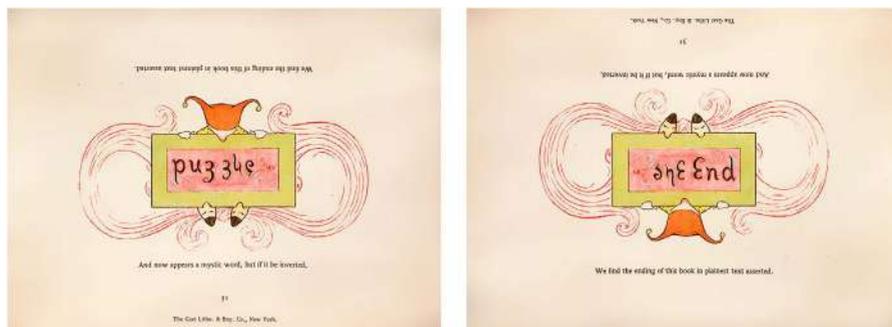
A engenhosidade de Newell é notável, pois não há duas situações diferentes em cada ponto de vista: em todas as esquetes do livro os dois pontos de vista se inter-relacionam, fazem parte da mesma situação (por sequência, por confronto). Na esquete citada acima, por exemplo, Newell estabelece um confronto: o avestruz é comparado ao elefante por ter o pescoço mais longo e boca menor.

Na última página de *Topsys and Turvys*, Newell explora não só a ambiguidade das imagens, mas também da palavra escrita. Ele cria um ambigrama: forma gráfica que pode ser lida de diferentes maneiras, dependendo do ponto de vista. Um ambigrama pode ser giratório, proporcionando leituras (iguais ou não) a 0º e a 180º; bilateral, lido da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda etc.

Na página em questão (figura 5), do ponto de vista *Topsys*, lê-se no centro a palavra *puzzle*, e abaixo a legenda: *And now appears a mystic word, but if it inverted*, (E agora aparece uma palavra mística, mas se for invertida); do ponto de vista *Turvys*, lê-se no centro *the end*, e abaixo a legenda: *We find the ending of this book in plainest text asserted*, (Encontramos o final deste livro no texto mais simples

declarado). O ambigrama criado por Newell é giratório: a configuração gráfica permite ler a mesma forma como *puzzle* e como *the end*, girando 180°. Note-se a inter-relação entre os pontos de vista: a legenda em *puzzle* enuncia que se a palavra for invertida, encontrar-se-á o texto final do livro – *the end*, após a inversão.

Figura 5 – Página de *Topsy and Turvys*, de Peter Newell



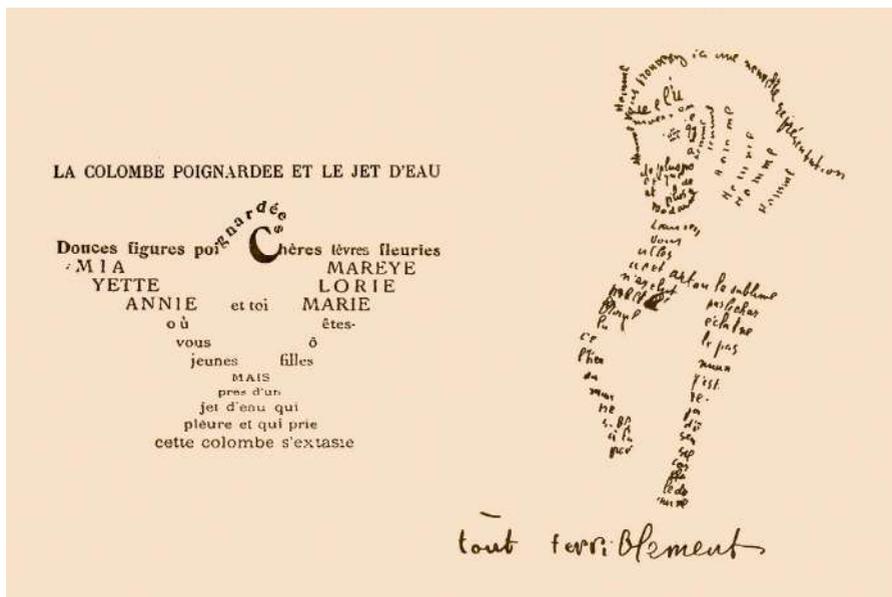
Fonte: NEWELL, 1893.

Os ambigramas possuem natureza lúdica similar àquela que moveu poetas vanguardistas a experimentar no campo da poesia, explorando a forma escrita como visualidade (tipo)gráfica. Esses experimentos viriam a consolidar, posteriormente, a categoria poesia visual. Explorar o aspecto visual da poesia é extrapolar a tradicional concepção (particularmente ocidental) da escrita como mera representação da fala. A visualidade da escrita ganha corpo, por exemplo, nos experimentos poéticos de Guillaume Apollinaire no início do século XX, denominados, pelo próprio poeta, como caligramas. Um caligrama entrelaça, numa única forma, um texto e uma imagem correspondente (figura 6).

[O] artifício lúdico do caligrama neutraliza a antiga oposição da civilização alfabética entre olhar e ler. Segundo Michel Foucault, o caligrama *compensa* o

alfabeto, pois as regras rígidas às quais esse último se submete o mantém alheio ao mundo das imagens [...]. (GARCIA, 2013, p. 43)

Figura 6 – Caligramas de Guillaume Apollinaire



Fonte: APOLLINAIRE, 1918.

A forma ambigramática criada por Newell não é especificamente um caligrama; entretanto, evoca o mesmo componente lúdico. A assinatura de Newell (figura 7), sim, é um caligrama: funde texto e imagem (uma autocaricatura) em uma só estrutura, equiparando-se aos modernos experimentos poéticos de Apollinaire. A forma carrega o conceito mais amplo de assinatura – o de marca: ao entrelaçar a firma propriamente dita, integrando-a plenamente à autocaricatura, estabelece um conjunto que reflete conceitualmente a ludicidade do trabalho de Newell.

Figura 7 – Assinatura de Peter Newell



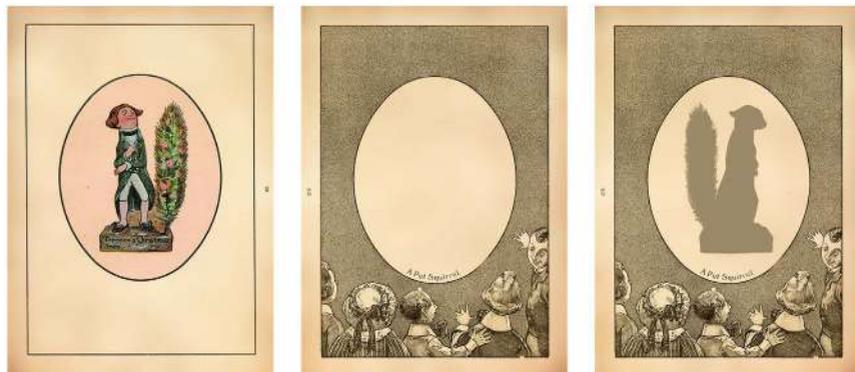
Fonte: NEWELL, 1910<sup>6</sup>.

Tal como em *Topsy and Turvys*, Newell também explorou imagens ambíguas e a leitura vinculada ao manuseio do livro em *A Shadow Show*, livro publicado em 1896. No entanto, Newell vai além e inclui um fator externo ao processo de leitura: a luz. A figura 8 mostra duas páginas do livro: na primeira, tem-se uma ilustração inserida numa forma oval com seguinte texto na base: *Terence's Christmas tree* (A árvore de Natal do Terence). No verso dessa página há uma ilustração emoldurando outra forma oval, que não contém ilustração, apenas a legenda *A Pet Squirrel* (Um Esquilo de Estimação) na parte inferior. Ao expor à luz a página com a forma oval legendada (emoldurada por uma ilustração em que algumas figuras a contemplam), forma-se uma silhueta – que é o espelhamento da ilustração contida no verso (Terence e a árvore de Natal). Assim, pode-se distinguir a forma do esquilo ao qual a legenda faz referência. Há uma suposição curiosa envolvendo o artifício de luz e sombra usado por Newell em *A Shadow Show*: segundo Graziosi, é um livro difícil de encontrar atualmente, pois, “em muitos casos, provavelmente foi queimado por crianças

6 Imagem tratada digitalmente pelo autor do artigo.

desatentas que seguiram a sugestão de Newell na contracapa de usar uma vela” (GRAZIOSI, 2008, tradução nossa<sup>7</sup>).

Figura 8 – Páginas de *A Shadow Show*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1896<sup>8</sup>.

O potencial ambíguo de imagens utilizando a técnica de sombras é uma forma de expressão ancestral no Japão. Na primeira metade do século XIX, era utilizada e ensinada pelo mestre gravurista japonês Utagawa Hiroshige. Em 1842, Hiroshige produziu um guia composto por uma série de gravuras “ensinando a fazer fantoches e ‘desenhar’ com sombras” (HYPENESS, 2022). Nessas gravuras, Hiroshige detalha como

[...] contorcer as mãos, pernas, braços e mesmo o corpo todo, a fim de criar imagens de coelhos, pássaros, cachorros, lesmas, ou para ‘desenhos’ mais complexos, de guerreiros e barqueiros, o guia foi pensado para que as sombras fossem criadas atrás das famosas *Shōjis*, portas preenchidas com papel translúcido, típicas da arquitetura tradicional japonesa. Entre as sombras mais complexas de serem realizadas, as ilustrações também

7 “[...] in many cases it was probably burnt by inattentive children who followed Newell’s back-cover suggestion of using a candle”.

8 Imagem tratada digitalmente pelo autor do artigo.

sugerem o uso de adereços e objetos complementares, como *hashis* e pequenos potes, a fim de melhor “desenhar” cada imagem. (HYPENESS, 2022)

A figura 9 mostra detalhes de duas das gravuras de Hiroshige contendo “instruções” para sombras feitas com as mãos e com o corpo.

Figura 9 – Detalhes de gravuras de Utagawa Hiroshige



Fonte: HIROSHIGE, 1842.

A arte japonesa foi fonte de inspiração para artistas modernistas. Esquivando-se dos modelos tradicionais da arte acadêmica ocidental, a vanguarda modernista buscou referências plásticas/visuais em culturas orientais e africanas. Fenômenos como o Japonismo (influência da arte japonesa) e o Primitivismo (influência de objetos rituais da África e das Américas) foram fundamentais para o desenvolvimento das novas linguagens artísticas. Admite-se que Newell tenha se inspirado nessa arte milenar japonesa para criar *A Shadow Show*. E estabelece-se mais uma conexão de sua obra com a modernidade: a busca de referências em outras culturas, sobretudo não ocidentais.

Tanto em *Topsy and Turvys* quanto em *A Shadow Show*, a condição de objeto manuseável e relacional do livro é levada a outro patamar: a leitura não se restringe ao ato de folhear o livro, mas também em girar, regirar; e até mesmo em incorporar à leitura um artifício externo ao

livro. Em ambos, imerge-se na obra de forma mais intensa e intuitiva: Newell incita o leitor a atuar fisicamente para moldar a narrativa.

Em *The slant book* (O livro inclinado), publicado em 1910, pode-se dizer que há uma mudança de papéis: é o livro que se molda à narrativa. *The slant book* narra a história de um bebê chamado Bobby que um dia, por descuido de sua babá, foi solto numa ladeira dentro de seu carrinho. Para que o livro se molde à narrativa, a universal ortogonalidade do objeto livro é ignorada: os ângulos internos não são retos, de modo que a forma das páginas possa simular a ladeira em que Bobby foi solto (figura 10). O livro traz versos nas páginas pares e ilustrações nas páginas ímpares. A estratégia de Newell evoca uma sequência cinematográfica. Na terminologia cinematográfica o termo *travelling* denomina o movimento em que a câmera se desloca enquanto mostra um mesmo objeto (do mesmo ângulo ou não). Tal como um *travelling* cinematográfico, todas as ilustrações mostram Bobby em seu carrinho e as diferentes situações provocadas ladeira abaixo. E a ação é enfatizada pelo formato inclinado do livro.

Figura 10 – Capa e página dupla de “O livro inclinado” (2008)<sup>9</sup>



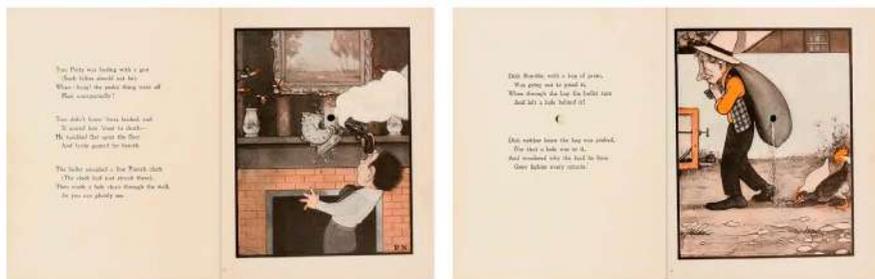
Fonte: Acervo do autor do artigo.

9 Edição brasileira de *The Slant Book*.

## LIVROS DE PETER NEWELL (2)

Os livros mais peculiares criados por Newell exploram a materialidade para além do manuseio, as páginas não são apenas impressas, são também perfuradas. Publicado em 1908, *The hole book* (O livro do buraco) narra as consequências do disparo acidental de uma arma enquanto Tom Potts brincava com ela. A bala atingiu um relógio francês e fez um buraco na parede; o buraco se repete (no mesmo lugar) em todas as páginas seguintes, que ilustram diferentes consequências do disparo. Tal como em *The slant book*, as situações mudam, mas o inusitado em *The hole book* é o elemento que se repete – o buraco – não é impresso, é literal: um orifício presente nas páginas (figura 11).

Figura 11 – Páginas duplas de *The hole book*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1908.

Em *The rocket book* (O livro do foguete), de 1912, Newell propõe uma forma de narrativa similar à de *The hole book*. A história começa no porão de um edifício, quando Fritz, filho do zelador, encontra um foguete escondido embaixo do batente da janela. Fritz risca um fósforo e acende o foguete, que perfura o teto do porão. Na sequência de páginas que se segue um orifício em forma de elipse – o buraco é literal (como em *The hole book*) – atravessa o livro físico no mesmo

lugar em cada página (figura 12). Cada página corresponde a um pavimento do edifício, do porão à cobertura (vinte e dois, no total).

Figura 12 – Páginas de *The rocket book*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1912.

Publicado entre *The hole book* e *The rocket book*, *Jungle-Jangle* (1909), segue a mesma linha dos orifícios nas páginas integrados à narrativa. *Jungle-Jangle* é um livrete com versos ilustrados que satiriza o safári africano de Theodore Roosevelt (realizado de março de 1909 a junho de 1910). Além de político (presidente dos Estados Unidos de 1901 a 1909), Roosevelt era historiador e naturalista. O livrete mostra uma sequência de páginas em que um leão, um rinoceronte e um macaco narram, de forma versificada (cada qual a sua maneira), que há um caçador que se esconde atrás deles (figura 13). Os animais advertem que esse caçador vai se arrepender quando deparar-se com os dentes e os olhos deles. Nas ilustrações, os contornos dos olhos e da boca desses animais são orifícios. Na última página, há uma caricatura de Roosevelt segurando duas armas enquanto os animais fogem assustados. A posição dos canos das armas – vistos de frente na página – coincidem com os orifícios nos olhos dos três animais. Ou seja: como essas superfícies (círculos) são vazadas, os olhos de cada um dos animais são os canos das duas armas impressas na última

página. Da mesma forma, os orifícios que contornam as bocas dos animais deixam aparecer uma parte do cinto de balas usado por Roosevelt: a fileira de balas conforma-se como dentes.

Figura 13 – Páginas de *Jungle-Jangle*, de Peter Newell



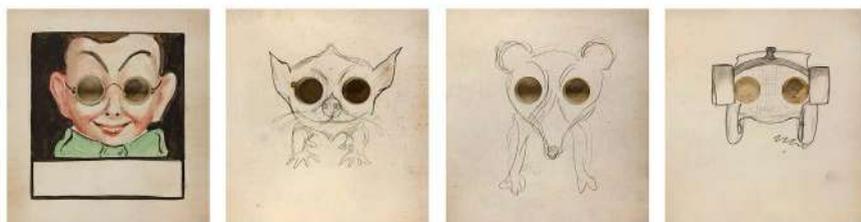
Fonte: NEWELL, 1909.

Há uma engenhosa e intrincada relação entre elementos na narrativa: os mesmos dentes e olhos que, nos versos, servem para intimidar o caçador, transformam-se nas armas e munições que irão espantá-los. Os animais veem seus olhos refletidos pelos canos das armas de Roosevelt; ao mesmo tempo em que ele mira os olhos dos animais com as armas – é a reviravolta do caçador, clímax da curta narrativa. Além disso, nos versos, os animais fazem referência ao caçador como uma figura que “está escondida”, ou está “atrás de mim”; é o que literalmente acontece: Newell sublinha a própria materialidade do livro – o caçador está na última página, à espreita.

No verso de uma das páginas com os orifícios (figura 13, à esquerda), há uma identificação de patente. Newell patenteou alguns artifícios plásticos/gráficos utilizados em suas obras. A patente assegura a propriedade de uma invenção, de uma novidade. A industrialização estabeleceu a novidade como importante valor. Mais uma peculiaridade que revela a sintonia Newell com a modernidade, que se caracterizou pela busca incessante do novo, em oposição ao passado, ao tradicional.

Cabe acrescentar que há uma quarta obra de Newell nos mesmos moldes dos três livros anteriores. A Biblioteca da Universidade de Yale possui um trabalho identificado como *Untitled book with cut-out eyes* (Livro sem título com olhos recortados). Não há muitas informações sobre o exemplar (datado de cerca de 1914), mas o livro é esboço do que seria outra produção com orifícios reais nas páginas. Nessa obra, Newell esboça diferentes conjugações de imagens a partir da repetição de dois furos circulares (figura 14).

Figura 14 – Páginas de *Untitled book with cut-out eyes*, de Peter Newell



Fonte: NEWELL, 1914.

### LIVRO/OBRA: REPETIÇÃO E JOGO

Nos três livros de Newell abordados na seção *Livros de Peter Newell (1)*, *Topsys and Turvys*, *A Shadow Show* e *The Slant Book*, há um fator comum intrínseco às narrativas: a repetição. Em *Topsys and Turvys*, a repetição está associada ao manuseio, ao ato de girar e regirar o livro (ver/rever determinada ilustração do outro ponto de vista); em *A Shadow Show* e *The Slant Book*, a repetição é um artifício formal, gráfico. Em *The Slant Book*, o objeto (o bebê e o carrinho) surge em todas as ilustrações – é a repetição que promove a sensação de movimento, uma vez que as situações mudam. Em *A Shadow Show*, é a forma oval que se repete em todas as páginas ilustradas. Se

considerarmos o objeto livro como uma sucessão, um empilhamento de páginas, a repetição da forma oval – na mesma posição em cada página – sugere a ideia de travessia: o ato de passar de um lado do livro para o outro, percorrendo uma espécie de túnel virtual. Assim, a narrativa tem como *palco* principal a forma oval; *palco* que é ao mesmo tempo espelho, pois as sombras são espelhamentos das ilustrações no interior da forma oval. O fluxo da narrativa é um *continuum* centrado nessa espécie de palco-espelho – espaço gráfico em que imagens e sombras se alternam.

A repetição volta a ser fator incorporado à narrativa nas outras quatro obras de Newell abordados na seção *Livros de Peter Newell (2): The hole book, The rocket book, Jungle-Jangle e Untitled book with cut-out eyes*. Nesses casos, o elemento replicado provém de interferências físicas nas páginas: os orifícios. Se reiterarmos a imagem do túnel acima citada, a ideia de travessia nessas quatro obras deixa de ser virtual (como é em *A Shadow Show*), materializa-se por meio dos orifícios nas páginas. Entretanto, o fluxo da narrativa não se dá pela repetição de um *palco*, há quase uma inversão: replica-se uma *ausência* física (os furos) em diferentes *palcos*, mostrando diferentes situações vinculadas aos furos. O fluxo da narrativa centra-se num elemento palpável.

A repetição não é apenas um recurso gráfico-formal utilizado por Newell em seus livros, é também um expediente estrutural sistemático – que permite conjecturar outra forma de leitura desses livros: com páginas soltas, não encadernadas (forma comum em muitos livros de artista). Em *A Shadow Show*, em *Topsys and Turvys* e em *Jungle-Jangle* (não obstante a pequena quantidade de páginas desse último) a leitura com páginas soltas é bastante plausível, até mesmo em

sequência aleatória; as páginas de *Topsy and Turvys*, cabe citar, foram disponibilizadas também como cartões postais. Nos demais livros autorais de Newell aqui abordados, imagem (ilustrações) e texto (versos) estão em páginas opostas; portanto, é admissível a leitura com páginas soltas lado a lado (pares e ímpares). Pode-se, inclusive, vislumbrar a leitura desses últimos como uma espécie de jogo (imaginando diferentes sequências, ou descobrindo as associações texto/imagem e/ou a sequência das situações).

Não obstante, esses supostos desdobramentos de leitura acima citados, o conceito de repetição, *per se*, está vinculado ao universo dos jogos. Segundo Walter Benjamin, o mundo dos jogos é regido pela lei da repetição: “toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno” (BENJAMIN, 2002, p. 101). Johan Huizinga também faz referência ao jogo como repetição: o jogo, enquanto acontece,

[...] é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. [...] Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória (HUIZINGA, 2007, p. 12-13).

A ideia de repetição vinculada ao jogo vai além da questão da conservação: uma das qualidades fundamentais do jogo

[...] reside nesta capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição e alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto. (HUIZINGA, 2007, p. 13)

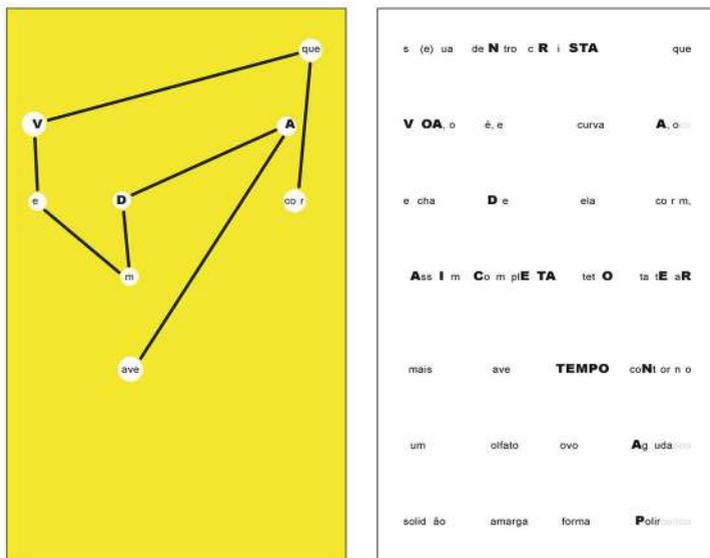
Repetição é algo contraditório. Em geral, tem conotação negativa: implica imobilismo, monotonia – sobretudo, redundância. Os livros

de Newell invertem essa lógica: repetir (artifícios gráfico-formais ou estruturas) não imobiliza, movimenta; não é monótono, é instigante, lúdico; e não redundante, amplifica. A repetição agrega-se à materialidade dos livros como um refrão (reiterando o termo usado por Huizinga), vinculando, de forma indissociável, narrativa, jogo e manipulação.

### **LIVRO/OBRA: EXPERIÊNCIA SENSORIAL E TEMPO PRESENTE**

Os livros com páginas perfuradas são os mais inusitados da obra de Newell. Uma crítica mais estreita, pragmática, poderia questionar os buracos feitos nas páginas pelo foguete em *The rocket book* ou pela bala em *The hole book* como mera tautologia: por que um buraco real? Um buraco ilustrado não teria o mesmo efeito (em termos de narrativa)?

Convém uma comparação. No livro-poema *A ave* (aqui citado) também há páginas perfuradas. Os furos desempenham uma função prática: permitem a visão parcial da página seguinte. Na figura 15 uma simulação de duas páginas sequenciais de *A ave*. A página amarela possui perfurações circulares que permitem ver trechos do texto impresso na página branca seguinte. Esses furos delimitam letras e palavras que formam uma frase. As linhas impressas na página amarela (denominadas *gráficos*) indicam a direção de leitura da frase. Portanto, a leitura se dá pela combinação de furos e *gráficos*: “cor que Vem DA ave”.

Figura 15 – Esquema de páginas de *A ave*

Fonte: Acervo do autor do artigo.

Embora desempenhem diferentes papéis, os furos circulares em *A ave* e os furos nos livros de Newell vinculam a leitura de ambos ao ato da manipulação do livro. Os furos nas páginas dos livros de Newell não têm função prática como os furos em *A ave*. Entretanto, considerando que a materialidade desempenha um papel essencial nas narrativas de Newell, os furos estimulam efetivamente a manipulação, o tato, o toque. Essa ampliação da percepção sensorial no âmbito da literatura está em consonância com as modernas teorias sobre o livro, surgidas no início do século XX.

O Modernismo não só abriu novas perspectivas para a literatura, mas questionou o próprio objeto livro. No ensaio *Nosso livro*, publicado pela primeira vez em 1926, o arquiteto e designer gráfico russo El Lissitzky (Lasar Markovitch Lissitzky) afirmava:

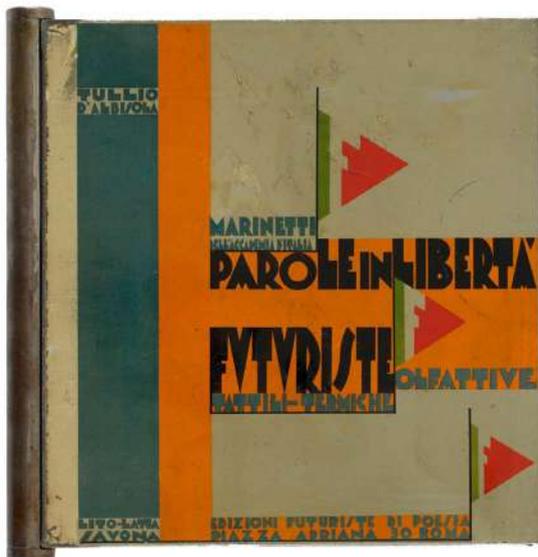
A bíblia de Gutenberg foi impressa apenas com letras; porém a Bíblia de nosso tempo não pode ser meramente apresentada só com letras. O livro descobre seu canal até o cérebro através do olho, não através do ouvido; nesse canal, as ondas são impelidas a uma velocidade e a uma pressão muito maiores que o canal acústico. Só podemos nos comunicar pela boca, mas os recursos de expressão do livro assumem muitas outras formas. (LISSITZKY, 2010, p. 31)

Para El Lissitzky, o livro deveria possuir uma eficácia de obra de arte:

[...] com o estímulo constante do nosso nervo óptico, com o domínio da matéria criadora, com a construção do plano e do espaço, com a força que mantém a inventividade em ebulição, com todos esses novos recursos, deveremos dar, finalmente, uma nova eficácia ao livro como obra de arte. (LISSITZKY, 2010, p. 32)

O livro eficaz como obra de arte, portanto, deve explorar outros recursos de expressão além do estímulo visual. Essa premissa foi o sustentáculo para a concepção de livros como *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche* (1932), com textos de Filippo Marinetti e projeto gráfico de Tullio d'Albisola. As páginas do livro são feitas de estanho, a impressão é litográfica, e a encadernação é feita por meio de um cilindro, também metálico, com rolamento de esferas (figura 16). O uso do metal e de uma tecnologia moderna e inusitada de encadernação refletem a exaltação do Futurismo (movimento artístico fundado por Marinetti) pela máquina e pelo dinamismo da era moderna. Como o próprio título sugere, a leitura tem caráter multissensorial: além da visão, o livro envolve o olfato, devido ao cheiro das tintas de impressão litográfica, e o tato, pois o estanho é um material frio ao toque e proporciona páginas mais consistentes e pesadas do que o papel.

Figura 16 – Capa de *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche*



Fonte: D’Albisola; MARINETTI, 1932.

Os furos nas obras de Newell, ao estimularem o tato, ampliam a percepção sensorial para além da visão e proporcionam, de certa forma, vivenciar a história. Essa vivência é particularmente interessante em *The hole book*, pois há uma espécie de construção em abismo, do francês, *mise en abyme*<sup>10</sup>. Lucien Dällenbach define *mise en abyme* como “qualquer enclave que mantenha uma relação de semelhança com a obra que contém” (apud GOULET, s.d., p. 43, tradução nossa<sup>11</sup>). A construção em abismo vem do fato de o livro ser autorreferencial: o objeto que o leitor tem nas mãos alude à

10 Fazendo reflexões sobre a própria prática literária, André Gide introduziu o termo *mise en abyme*, no final do século XIX. Para caracterizar e nomear esse processo, ele recorreu à expressão *en abyme* (em abismo), que no universo da heráldica designa a reprodução de um escudo, em tamanho menor, dentro do próprio escudo, criando um efeito de profundidade.

11 “[...] toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient”.

própria narrativa – traz as consequências do tiro, os furos reais em suas páginas. É como se o livro fosse retirado de uma das cenas da história. A materialidade do mundo harmonizando-se com a narrativa de forma lúdica, descontraída, autorreferencial.

As consequências do tiro em *The hole book* são baseadas em cenas do cotidiano. Um dos precursores do modernismo, o poeta e teórico francês Charles Baudelaire, afirmava: “A modernidade é o partido do presente contra passado: opondo-se ao academicismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua perspectiva temática” (apud COMPAGNON, 2010, p. 24). Esse pensamento que vincula a modernidade ao tempo presente fez com que Baudelaire apontasse como artista modelo do modernismo não um renomado pintor, mas um desenhista especializado em publicar charges em periódicos retratando a vida parisiense: Constantin Guys. Baudelaire vinculava os traços fugazes do desenho de Guys ao transitório: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente [...]” (apud COMPAGNON, 2010, p. 26). O poeta dedicou a Guys um ensaio publicado em 1863 no jornal *Le Figaro*, qualificando-o como “o pintor da vida moderna”.

Newell também *pinta* a vida moderna, não só em *The hole book*, mas em *The slant book*, em *The hole book* e em *Jungle-Jangle*. A temática dos livros de Newell é especialmente significativa, nesse sentido, em *The rocket book*. Com o crescimento das cidades e da população urbana de então, a forma de morar se verticaliza: surgem grandes edifícios de apartamentos para abrigar várias famílias em uma só construção. Essa acumulação, esse empilhamento de moradias é o mote para *The rocket book*. Newell evoca seu tempo, sua temática tem características de crônica. De maneira geral, ele retrata seu tempo com idiossincrasia, conjuga esse viés de cronista com a

fantasia, como no insólito episódio em que um foguete atravessa uma série de apartamentos de um prédio. E usa a materialidade dos livros, transformando a crônica em ato quase vivencial, como a autorreferencialidade do livro em *The hole book*. São formas oníricas de retratar o próprio tempo.

### LIVRO/OBRA: UMA BALA DE CANHÃO

Como visto anteriormente, El Lissitzky defendia que o livro deveria possuir a eficácia de obra de arte. Inclusive, harmonizando-se com a nova era das comunicações do período, El Lissitzky previu a desmaterialização do livro:

[...] a correspondência cresce, o número de cartas aumenta, o volume de papel escrito e de material gasto explode, aí vêm as ligações telefônicas e aliviam a pressão. A rede de comunicações, então, cresce mais e o volume das mensagens aumenta, e o rádio vem aliviar o peso. O volume de material utilizado está diminuindo, estamos desmaterializando [...]. Essa é a marca do nosso tempo (LISSITZKY, 2010, p. 29).

Conforme previsto por El Lissitzky, a desmaterialização do livro é, hoje, uma realidade. Contudo, contrariando posições mais alarmistas, uma coisa não anulou a outra: o livro físico convive com o virtual; e mais: a visão modernista do livro como obra de arte permanece evidenciada por sua materialidade.

Anteriormente a El Lissitzky, no final do século XIX, William Morris (expoente do movimento *Arts and Crafts*<sup>12</sup>), já defendia o livro como obra de arte, especificamente do ponto de vista do projeto gráfico: “qualquer que seja a temática do livro e por mais despojado que ele

12 Os idealizadores do movimento foram John Ruskin e o medievalista Augustus Pugin. O movimento *Arts and Crafts* condenava os bens baratos da produção industrial em série; pregava a produção coletiva, inspirada em modelos medievais.

seja, ainda assim ele pode ser uma obra de arte, se o tipo for adequado e se for dada atenção à organização geral” (MORRIS, 2010, p. 1).

Também fundamentado pelo projeto gráfico, o poeta Stéphane Mallarmé é considerado o precursor da concepção modernista de livro. Mallarmé toma a página – mais especificamente, a letra impressa – como ponto de partida. O livro é a expansão total da letra, o “jogo formado pela tipografia, a utilização do espaço da página, o movimento de leitura” (PANEK, 2006, p. 105). Para Mallarmé, o conceito de livro deriva de sua própria estrutura.

O emblemático poema de 20 páginas *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, foi originalmente publicado na revista *Cosmopolis* (Paris), em 1897. Em 1914, o poema foi postumamente republicado em forma de livro. Por analogia à entonação, Mallarmé explora em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* a superfície da página introduzindo a diferenciação tipográfica (letras maiores ou menores; variações como negrito e itálico) como um elemento constitutivo do poema. Grandes espaços em branco correspondem ao silêncio: segundo Mallarmé: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, surpreendem primeiramente; a versificação exige, como silêncio em torno” (apud AGOSTINHO, 2012, p. 78).

Outro elemento importante destacado por Mallarmé relaciona-se ao processo de leitura: a dobra da página.

Mallarmé via na dobra da página do jornal, que é também a dobra das páginas do Livro, [...] um elemento constitutivo do ato de leitura, da própria criação poética. Uma página que se dobra, se volta sobre si mesma e se encerra, como num túmulo. Assim, uma página virada é uma página morta, deixada para trás, um segredo guardado. (AGOSTINHO, 2012, p. 82)

## O Livro, assim, é um empilhamento: a dobra

[...] indica que um Livro é, a princípio, fechado sobre si mesmo e por ser composto de uma sucessão de dobras, se produz este ‘empilhamento’. Desta maneira um Livro não passa de uma pilha de papel que se articula somente através desta dobra que liga uma página a outra, que as faz dobrar-se umas sobre as outras, para melhor esconder o segredo que guardam. (AGOSTINHO, 2012, p. 82)

A dobra seria uma espécie de véu; e a cada virada de página há um desvelamento – físico –, pois o livro é uma pilha de papel, é matéria de acordo com esse pensamento.

Desvelamento é uma boa palavra para conceituar os livros de Newell em sua materialidade: O desvelamento das sombras por meio de luz, em *A Shadow Show*; O desvelamento cinematográfico em *The slant book*; O desvelamento do inverso em *Topsys and Turvys*; O desvelamento do caçador como um reflexo dos olhos e dentes dos animais em *Jungle-Jangle*; O desvelamento das consequências de um ato vivenciando fisicamente a causa (os furos) em *The hole book* e em *The rocket book*.

Voltando a Mallarmé: o editor francês Jacques Damase afirmou na introdução de seu livro *Révolution typographique* (1966) que o

[...] estranho poema que apareceu em maio de 1897 em Londres na revista *Cosmopolis* ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’ talvez possa ser considerado, historicamente, como a primeira bala de canhão que despertou o espírito do livro moderno. (apud JUBERT, 2004, p. 10, tradução nossa<sup>13</sup>)

13 “[...] [l’]étrange poème qui parut en mai 1897 à Londres dans la revue *Cosmopolis* ‘Un coup de dés jamais n’abolira le hasard’ peut être considéré, historiquement, comme le premier boulet de canon qui réveilla l’esprit du livre moderne”.

É irresistível uma nova analogia, tomando como modelo um dos livros de Newell: a bala disparada por Tom Potts em *The hole book* pode simbolizar o espírito que renunciou a metaficção infantil – o espírito que despertou as narrativas infantis em que o livro assume caráter potencialmente narrativo por sua materialidade.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Larissa Drigo. Aspectos visuais e sonoros de “Um lance de dados”. In: *Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [s.l.], n. 37, p. 72-86, nov., 2012. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1349>. Acesso em: 14 mar. 2024.

APOLLINAIRE, Guillaume. Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre. In: *The Public Domain Review*, 1918. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/apollinaire-s-calligrammes-1918/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; p. 34, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

D’ALBISOLA, Tullio; MARINETTI, Filippo. Parole in libertà futuriste, tattili-termiche olfattive. 1932. MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/17881>. Acesso em: 14 mar. 2024.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A literatura como design gráfico: a linguagem em cena*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

GRAZIOSI, Marco. *Shadows*. A Blog of Bosh: Edward Lear and Nonsense Literature. 2008. Disponível em: <https://nonsenselit.com/2008/06/17/shadows/>. Acesso em: 09 jan. 2024.

GOULET, Alain. L’auteur mis en abyme (Valéry et Gide). *Lettres Françaises*, p. 39-58, s.d. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2013/1642>. Acesso em: 10 jan. 2024.

HIROSHIGE, Utagawa. Flashbak. 1842. In: *Colossal*. Disponível em: <https://www.thisiscolossal.com/2021/06/utagawa-hiroshige-shadow-puppets/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HYPENESS. Guia de “desenhos” com sombras para crianças criado por famoso gravurista japonês no século XIX. 2022. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2022/03/guia-de-desenhos-com-sombras-para-criancas-criado-por-famoso-gravurista-japones-no-seculo-xix>. Acesso em: 11 jan. 2024.

JUBERT, Roxane. L’Histoire: une perspective d’avenir. Une autre pratique du design graphique. In: *Graphisme en France 2004*. Paris: Ministère de la Culture; Centre national des arts plastiques, p. 4-19, 2004. Disponível em: <https://www.cnap.fr/graphisme/graphisme04/texte.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2024.

LISSITZKY, El. Nosso livro. In: BEIRUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 28-32, 2010.

MORRIS, Wiliam. O livro ideal. In: BEIRUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, p. 1-5, 2010.

NEWELL, Peter. Topsy and Turvys. Library of Congress of USA, 1983. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/16005309>. Acesso em: 24 mar. 2024.

NEWELL, Peter. A Shadow Show. Virginia tech special collections and university archives, 1986. Disponível em: <https://vtspecialcollections.wordpress.com/2019/12/05/a-peter-newell-tangent/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. The hole book. Internet Archive, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/holebook00newe>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. Jungle-jungle. Theodore Roosevelt Center at Dickinson State University, 1909. Disponível em: <https://www.theodorerooseveltcenter.org/Research/Digital-Library/Record?libID=o286647>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NEWELL, Peter. *The Slant Book*. New York: Harper and Brothers, 1910.

NEWELL, Peter. The rocket book. Internet Archive, 1912. Disponível em: <https://archive.org/details/therocketbook17104gut>. Acesso em: 14 mar. 2024.

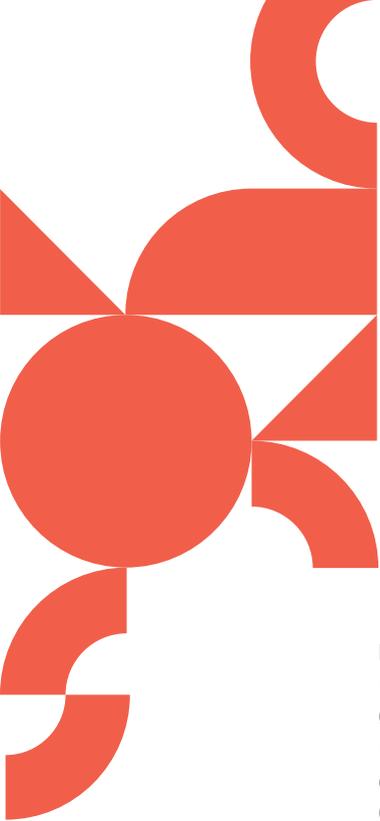
NEWELL, Peter. Untitled book with cut-out eyes. Yale University Library. Disponível em: <https://www.theodorerooseveltcenter.org/Research/Digital-Library/Record?libID=o286647>. Acesso em: 14 mar. 2024.

OLSON, Greg. The way we were: Cartoonist gets a start in Jacksonville. In: *My Journal Courier*, Jacksonville, 19 nov., 2018. Disponível em: <https://www.myjournalcourier.com/news/article/The-way-we-were-Cartoonist-gets-a-start-in-13404283.php>. Acesso em: 09 jan. 2024.

PANEK, Bernadette. Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto. *ARS*, São Paulo: ECA/USP, p. 103-111, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/NKhVjKBVxX5TjyyfTGwSHPS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jan. 2024.

RAMOS, Ana Margarida. O livro infantil como artefacto lúdico: o relevo da materialidade nos livros-álbum de Peter Newell. In: NAVAS, Diana; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (Orgs.). *Livro-Objeto: pluralidade, potência*. São Paulo: Big Time, p. 71-96, 2019.

THE HISTORY of the Art Students League of New York. The History of the Art Students League of New York, s.d. Disponível em: <https://theartstudentsleague.org/history-art-students-league-new-york>. Acesso em: 23 jan. 2024.



ENTREVISTA/MISCELÂNEA

# LITERATURAS TRANSETÁRIAS: UMA LEITURA DE RÓTULOS QUE BORRAM FRONTEIRAS NA LITERATURA INFANTIL

RENATA PENZANI

## Renata Penzani

Mestre em Estudos da Linguagem, Letras, Literatura Comparada, UFRPE (Universidade Federal Rural de Pernambuco) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem PROGEL, 2023.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0721-7897>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9108691159846737>.

E-mail: [renatapenzani@gmail.com](mailto:renatapenzani@gmail.com).

**Resumo:** Dentre os livros indicados para crianças, há uma bem-vinda parcela de histórias que elastecem delimitações etárias, difundidas pela crítica especializada como livros *crossover*. Aqui, pensaremos em termos de “literaturas transetárias”. Narrativas que nos dão a ler as infâncias não como períodos cronológicos lineares, mas como experiências, articuladas a elaborações sociohistóricas. Essas infâncias alargadas habitam literaturas que vão além de um público previamente calculado, e oferecem a leitores das mais variadas idades uma brecha libertária, a de se encontrar com os livros fora das rotas pré-programadas. Este artigo mapeia parte de produções contemporâneas sobre a *crossover fiction*, na perspectiva de Beckett (2009 e 2013), e suas derivações em termos de produção acadêmica e de bibliografia teórica, a fim de perceber como vêm sendo utilizadas

as diferentes nomeações de literaturas cujas parcelas significativas podem ser potencialmente “transetárias”. Dialogamos com Andruetto (2012 e 2017), no esforço de compreender a relevância de pensar o que ela chama de uma “literatura sem adjetivos”. O objetivo é esmiuçar as possibilidades de livros que são recepcionados para além de idades fixas, que aqui compreendemos como “literatura transetária”, ou seja, obras que borram fronteiras etárias e alcançam leitores diversos. Colocar em cena os múltiplos leitores dessa multifacetada literatura infantil é percebê-la enquanto um campo de fronteiras, transições e subjetividades, como o são os próprios sujeitos que o coabitam, as crianças.

**Palavras-chave:** Literatura *crossover*. *Crossover fiction*. Literatura transetária. Literatura infantil. Infância.

**Abstract:** Among the books recommended for children, there is a welcome portion of stories that expand age limits, disseminated by specialized critics as “crossover” books. Narratives that allow us to read childhoods not as linear chronological periods, but as ways of being in the world, linked to cultural and socio-historical elaborations. These extended childhoods inhabit literatures that go beyond a previously calculated audience, and offer to readers of the most varied ages a libertarian gap, to find books outside pre-programmed routes. This article maps part of contemporary productions on crossover fiction, from the perspective of Beckett (2009 and 2013), and its derivations in terms of academic production and theoretical bibliography, in order to understand how the different nominations of literatures whose significant parts can potentially be “trans-ethnic”. We spoke with Andruetto (2012 and 2017), in an effort to understand the relevance of thinking about what she calls “literature without adjectives”. The objective is to examine the possibilities of books that are received beyond fixed ages categories, which we understand here as “transetary literature”, that is, works that blur age boundaries and reach different readers. Bringing

into play the multiple readers of this multifaceted children's literature is a way to perceive it as a field of borders, transitions and subjectivities, as are the subjects who cohabit it, the children.

**Keywords:** Crossover Literature. Crossover fiction. Transethary literature. Children's literature. Childhood.

## INTRODUÇÃO

Se observarmos os adjetivos que compõem os rótulos editoriais “literatura infantil” e “literatura infantojuvenil”, verificamos uma limitação aos públicos que os definem, o que não se confirma na realidade, e nem como tendência de recepção. É recorrente que uma obra considerada *crossover* (BECKETT, 2009) – ou seja, que possui audiências cruzadas – atinja e cativa o leitor adulto, o jovem, e também o público infantil propriamente dito. “De tudo o que tem a ver com a escrita, a especificidade de destino é o que mais exige um olhar alerta, pois é justamente ali que mais facilmente se aninham razões morais, políticas e de mercado” (ANDRUETTO, 2012, p. 61).

Revisitaremos rótulos e classificações previamente planejados nos livros direcionados a crianças e jovens, a fim de estabelecer conexões com a pluralidade de leitores em potencial, considerando a literatura enquanto “objeto com múltiplos destinatários”, como descrevem Lajolo (2023) e Andruetto (2012), em que “certas denominações que deveriam ser simplesmente informativas convertem-se em categorias estéticas. É o que ocorre com as expressões ‘literatura infantil’ e ‘literatura juvenil’” (ANDRUETTO, 2012, p. 58).

Cabe ressaltar que dizemos “hoje” com a consciência de que esta é uma palavra escorregadia, que se modifica a cada instante, com a intenção de apontar para a contemporaneidade da discussão, e

valorizar o fato de que, como afirma Lajolo (2023, s.n.), “estamos em um momento sociohistórico em que se multiplicam as categorias de leitores”. Isso também se deve a uma questão econômica e numérica.

Visto que a literatura é não apenas solicitada, mas também obrigatória nas escolas, sua aquisição passa a ser responsabilidade do Estado. Esse aspecto ímpar da literatura infantil faz com que ela seja “a maior fatia de livros comprados do Brasil. Vejam que coisa interessante: há três tipos de livro que dão certo no Brasil; a maior faixa de livros em circulação são os didáticos, a segunda é a Bíblia, e a terceira é a literatura infantil” (LAJOLO, 2023, s.n.). Temos com isso que, econômica, cultural e socialmente, a literatura infantil é uma área predominante em ascensão no Brasil.

Este artigo sonda as possibilidades de literaturas que acontecem para além de rótulos estanques. Na perspectiva de Beckett (2009 e 2013), essa natureza de livro se define como *crossover fiction*. A expressão desponta em Falconer (2007, 2009 e 2010). A concepção “literatura transetária” será utilizada ao longo destas páginas em diálogo com nomenclaturas já existentes: visualizamos a “literatura transetária” como aquela que elastece a noção de idade; e que, ao mesmo tempo, refere-se à passagem entre um destinatário e outro – da criança ao adulto, do adulto à criança.

Assim, para além do que sugere a expressão “literatura infantil”, o termo “transetariedade” nos remete à indeterminação da infância, que, se parece não caber nos rótulos formulados pelo mercado, pela escola ou pela família e sociedade, passa a ser tudo aquilo que escapa desses três âmbitos; algo que reivindica sua própria natureza à medida que traça sua existência – assim como o fazem os sujeitos que o adjetivo “infantil” intenta nomear: as crianças.

A motivação aqui colocada é de promover, o quanto for possível, a dissociação das palavras “criança” e “infância”, afinal, se a primeira não existe sem a segunda, o contrário pode acontecer. Como escreve Fenati (2022, s.n.), “a infância não é apenas um estágio temporal, mas a força de um devir que pode sempre acontecer, diferido, em corpos em que há lugar para ela”. Assim, os itinerários de leitura de um livro podem passar de um público leitor a outro sem restrições etárias. É o que defende Pina (2000, p. 129), ao afirmar que cada leitor ou leitura é quem determinam o que ou para quem o livro é: “do mesmo modo que escrever é ler, também ler é escrever. É assim que um livro ‘para’ adultos, lido por uma criança, se torna num livro ‘para’ crianças. E, vice-versa”.

Para Ramos e Navas (2015), “a classificação estanque entre ‘infantil’ e ‘adulta’ contribui para uma certa ‘infantilização da cultura’ ou ‘adultização da infância’”. Com isso, entendemos que a literatura transetária oportuniza uma experiência inclusiva, amplificada e fluida de leitura, que permite ampliar não apenas o conceito de literatura em si mesma, mas convida a alargar também o que entendemos nos dias de hoje por infância, algo que não se subscreve apenas à acepção de período da vida, mas sim como um modo de experienciar o mundo.

Dialogamos com a bibliografia produzida sobre o conceito *crossover* utilizado por Beckett (2009), evidenciando de que formas diferentes autores se debruçam sobre ele. Utilizamos como base teórica as abordagens das autoras María Teresa Andruetto (2012 e 2017) e Sandra Beckett (2009).

## LITERATURA PARA INFÂNCIAS E SUA DIVERSIDADE DE NOMEAÇÕES

Para María Teresa Andruetto, em *Por uma literatura sem adjetivos* (2012), a literatura enquanto linguagem precede suas muitas nomeações ou atributos. A obra de um autor, então, não seria avaliada por suas intenções, mas sim pelos resultados e efeitos que ela produz em quem se encontra com ela. Citando o ensaísta argentino Juan José Saer, Andruetto defende uma “literatura sem atributos”. “A literatura é uma arte na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desvio da norma” (ANDRUETTO, 2012, p. 60).

O que pode haver de ‘para crianças’ ou ‘para jovens’ numa obra deve ser secundário e vir como acréscimo, porque a dificuldade de um texto capaz de agradar a leitores crianças ou jovens não provém tanto de sua adaptabilidade a um destinatário, mas, sobretudo, de sua qualidade, e porque quando falamos de escrita de qualquer tema ou gênero o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo. (ANDRUETTO, 2012, p. 61)

Enquanto o mercado editorial e a escola, frequentemente movidos por ideais de consumo e motivações pedagogizantes, respectivamente, se preocupam em produzir uma literatura que planeja seu público-alvo, escritores e ilustradores têm criado livros *crossover* – também comumente chamados na língua inglesa de *all-age* (BECKETT, 2009). Quando se trata de como chamar essa categoria, nomeações não faltam. Passaremos por algumas, com o cuidado de ressaltar que, a princípio, elas não necessariamente significam a mesma coisa.

Seja por necessidade (para não repetir palavras ou evitar polêmicas teoricamente superadas, como o fatídico adjetivo “infantil”, maltratado pela História e seus percalços) por conceituação ou para comunicar de forma mais apurada do que aquilo se trata, diversos

termos têm sido usados na teoria acadêmica. É um movimento recente, sobretudo das últimas duas décadas. “Literatura de potencial destinação infantil” (MATTOS, 2017); “Literatura sem adjetivos” (ANDRUETTO, 2012); “Literatura transversal” (RAMOS, 2014); “Livros de potencial recepção infantil” (MERGULHÃO, 2008) e Martins e Silva (2020); “Livros sem idade” (MATTOS E LACERDA, 2018), dentre outros. De todas as formas, nomes importam. Ao escolhermos, aqui, não repetir os que já existem, pudemos dialogar com eles de forma teórica, ou seja, referenciá-los sem, no entanto tomá-los como absolutos.

Figura 1 – Nomenclaturas de desvinculação etária<sup>1</sup>

Termo	Autoria / Data	Pais de origem
<i>Crossover fiction</i>	Falconer (2007); Beckett (2009 e 2013)	Canadá
"Literatura de potencial recepção infantil"	Azevedo (2006)	Portugal
"Livros de potencial recepção infantil"	Mergulhão (2008); Martins e Silva (2020)	Portugal
"Literatura sem adjetivos"	Andruetto (2012)	Argentina
"Literatura transversal"	Ramos (2014)	Portugal
"Literatura de potencial destinação infantil"	Mattos (2017)	Brasil
"Livros sem idade"	Mattos e Lacerda (2018)	Brasil
"Literatura para a infância"	Pivetti (2018); Costa (2018); Souza (2022)	Brasil
"Livro para a infância"	Azevedo (2006); Silva (2018); Mazon (2020); Carvalho (2022)	Portugal e Brasil

Fonte: Elaboração da autora (2023).

Uma das questões fundamentais na maneira como as obras consideradas “infantis” ou “infantojuvenis” são categorizadas parece ser o fato de que este é um rótulo editorial que contém em si mesmo a faixa etária para a qual se destina. Essa singularidade revela questões implícitas à forma como entendemos o leitor, enquanto sujeito receptor de uma obra. Nesse sentido, visualizamos a possibilidade de compreensão da literatura transetária em diálogo com outros termos já utilizados, uma alternativa para contornar a delimitação de uma audiência etária única, e valorizando o ilimitado potencial de recepção de diversas obras.

1 Mapeamento realizado em junho de 2023. Ordem cronológica.

Conforme explica Beckett (2009), precisar a origem da literatura *crossover* oscila entre a nomeação em si, e maneira como ela se desdobra no meio editorial, ou seja, entre conceituação e experiência prática. A expressão *All age literature* (em tradução livre, “literatura para todas as idades”) veio antes de *crossover*, e surgiu na Suécia, mas, devido ao sucesso de autores britânicos como J. K. Rowling, Philip Pullman e Mark Haddon, que acabaram por suscitar um interesse nacional, na Inglaterra, por livros atraentes para todas as idades, os ingleses reivindicam a invenção da literatura *crossover*. “O termo *all-readers-literature* foi cunhado na Noruega e na Suécia muito antes de o termo *crossover fiction* se tornar um dos favoritos da mídia na Grã-Bretanha” (BECKETT, 2009, p. 22, tradução nossa).

Há, ainda, variações desses termos em outros idiomas, cada qual com diferenças particulares. Apesar da maior popularidade do termo em inglês, um bom número de países adota termos que incorporam a ideia de livros para todas as idades, por vezes utilizando uma variação do anglicismo *crossover*. Fundamentados em Beckett (2009), sintetizamos aqui alguns deles: Espanha: “*libros para todas las edades*”; Alemanha: *All-Age-Buch* e *All-Age-Titel* (“livros para todas as idades”); ou ainda o alemão *Brückenliteratur* (“literatura-ponte”); na Dinamarca e na Holanda, o termo holandês *literatuur zonder leeftijd* (“literatura sem idade”) começou a ser amplamente utilizado já a partir de 1993.

Quanto aos registros em língua portuguesa, há ainda outras variações. Em Portugal, Ramos (2014, s.n.) utiliza a classificação “literatura transversal”, referindo-se, principalmente, à natureza temática que habita as histórias para crianças, que passa a não ser de um interesse exclusivamente adulto – por exemplo, a morte, a solidão, o medo, a melancolia. “Há uma tendência de os textos realistas para as crianças e

adolescentes voltarem. Na contemporaneidade tem se diluído cada vez mais as fronteiras entre livros escritos para adultos e para estes públicos” (RAMOS, 2014, s.n.). Há, ainda, a variação “livros de potencial recepção infantil”, utilizada por diversos pesquisadores, sobretudo em Portugal, como Mergulhão (2008) e Martins e Silva (2020).

No Brasil, no que se refere ao meio editorial, o título *crossover* parece ser, por observação empírica, o mais popular em termos de uso e recorrência, para nomear livros aptos a impactar leitores de todas as idades. No entanto, ele parece ser incorporado mais como estratégia de comunicação e menos como classificação em si, considerando que o mercado editorial responde a regras específicas dos sistemas de catalogação de livros – Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP), por meio da ficha catalográfica, que corresponde aos dados físicos e bibliográficos da obra antes de sua publicação/distribuição – e também a critérios de classificação etária.

Para além da documentação obrigatória, agentes do livro podem se basear em registros públicos que norteiam a educação no Brasil, como a BNCC (Base Nacional Comum Curricular), que estipula um conjunto de competências e habilidades classificadas por faixas etárias e níveis de escolaridade. Sem uma regulamentação prevista em lei para delimitar a faixa etária recomendada de um livro, os critérios de divisão de publicações por idade no Brasil podem ser subjetivos e atravessados por questões mercadológicas, a depender do contexto em que o livro está inserido – escolas, bibliotecas, equipamentos culturais públicos ou privados, editoras, livrarias, entre outras.

No campo de estudos teóricos brasileiro e latino-americano, por outro lado, há denominações que podem ser vistas como termos irmãos (ainda que particulares em suas conceituações e áreas de

estudo), como “literatura de potencial destinação infantil”, que aparece em Margareth Silva de Mattos (2017), do Rio de Janeiro, além do já explicitado “literatura sem adjetivos”, de Andruetto (2012).

O fenômeno da dupla destinação se fixa como principal motor de inovação na *literatura de potencial destinação infantil*, uma vez que, ao direcionar-se também a adultos, enseja que os autores adquiram liberdade para manipular modelos existentes e criar outros novos. (MATTOS; RIBEIRO; VIANNA, 2016, p. 354, grifo nosso)

No Brasil, surgiu recentemente um projeto criado com a intenção de abarcar livros que não se destinam unicamente a um ou outro público. É o selo *o.Tal*, da paulistana Editora Caixote, que gira em torno dos “livros ilustrados sem idade” (2021). Criado em 2020, em São Paulo capital, o selo *o.Tal* publicou, até a conclusão desta pesquisa, quatro títulos: 1) *Milágrimas* (RUIZ, 2020); 2) *Amor, o coelho* (CARELLI, 2021), que recebeu, no ano de sua publicação, o selo Altamente Recomendável; 3) *Coisas para deslembrar* (RAMPAZO, 2021); 4) *O que incomoda o touro não é a cor, mas o movimento* (MORICONI, 2023).

Em 2022, o livro *Coisas para deslembrar*, de autoria de Alexandre Rampazo, recebeu a distinção Altamente Recomendável da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) e integrou a Seleção Cátedra Unesco de Leitura. A obra marca ainda a inauguração da Coleção PB, com edição de Odilon Moraes, que explica a proposta como “obras que pretendem proporcionar o encontro de gerações em torno de suas narrativas”. Ainda segundo Moraes, a Coleção “conterá livros ilustrados em preto e branco que privilegiam poucas palavras e boas Histórias” (2021).

Embora haja uma diferenciação nas singularidades de cada título do referido selo, todos se encontram em uma definição comum:

“livros sem idade”. “Chamo sem idade porque imaginei que chamar de literatura ilustrada para adultos pudesse remeter a algo proibido para crianças, o que não é o caso” (MALZONI, 2023, s.n.). É o que explica Isabel Malzoni, *publisher* da Editora Caixote.

Eu acredito que essa liberdade criativa, que é dissociada da literatura infantil, vem sendo requisitada pelos artistas. E também fortalece a literatura infantil. Porque daí podemos publicar dentro deste guarda-chuva a literatura que de fato se destina a esta fase da vida, com suas preocupações e potenciais. Em outras palavras, *o.Tal* nos dá a liberdade de publicar obras de literatura ilustrada que consideramos muito potentes, mas que não necessariamente conversam com os universos da infância. E nos faz refletir mais e mais sobre o que é relevante quando vamos publicar livros para a infância. (MALZONI, 2023, s.n.)

A denominação “sem idade” aparece no trabalho das professoras Margareth Mattos e Nilma Lacerda, da UFF (Universidade Federal Fluminense), onde foi realizado, em 2012, o Colóquio “*Esses livros sem idade*”, resultando, anos depois, em um livro homônimo (MATTOS; LACERDA, 2018), com a proposta de “indagação das produções consideradas sem idade, passíveis de serem lidas e fruídas em variadas etapas da vida” (MATTOS; LACERDA, 2018). Na perspectiva dessa obra em específico, a escolarização da leitura, a simplificação das questões do livro e as banalizações do mercado podem fazer estragos consideráveis na literatura.

Cada vez mais há essa elisão das fronteiras, com aquilo a que chamamos uma literatura *crossover*. Eu utilizo a expressão em inglês porque realmente não existe uma tradução. Talvez seja uma literatura transversal que, ao mesmo tempo, se dirige a públicos muito heterogêneos. (RAMOS, 2017, s.n.)

Como vimos, há muitos nomes possíveis para denominar esse fenômeno “tão antigo quanto a própria literatura”, “global” em seu alcance e “tendência” e em suas formas de projeção e circulação (BECKETT, 2009). Segundo Correia (2020, p. 152), referindo-se a Ana Margarida Ramos: “a professora portuguesa sugere o adjetivo ‘transversal’, mas ainda não se encontram publicações com este nome, que o apresentem como um novo conceito ou uma extensão do conceito de Beckett (2009)”.

Buscamos dialogar com a possibilidade de transição entre idades que proporcione acompanhar o leitor em seus percursos de crescimento não lineares, como aponta Bruel (2022); a ideia do fluxo entre leitores de situações formativas distantes encontra reforço também em outros pesquisadores contemporâneos, como Penelas (2023) e Montes (2001).

Talvez, levando realmente em conta as inquietudes vitais, se tecermos as histórias para o destinatário modelo\* (\*o termo ‘destinatário modelo’ é uma adaptação que fiz seguindo a definição de leitor-modelo de Umberto Eco, 2002) — o qual atuaria como ponto de apoio para a proposta literária —, poderíamos obter o que Graciela Montes (2001, p. 27) acertadamente propõe: que o discurso acompanhe o leitor, e não apenas flua em direção a ele. (PENELAS, 2023, p. 10)

A ideia de crescimento não linear aparece também em Rodari (2022, s.n.), quando ele reflete sobre a criança e suas dimensões plurais como “muitas flechas que simultaneamente vão para muitas direções”, “um centro de atividades e de relações”.

O crescimento é uma investigação que tem necessidade de uma grande variedade de materiais e, portanto, de livros diversos que constituem algo

semelhante a uma “biblioteca de trabalho”, um campo de brincar, um grande espaço aberto [...] Livros ao serviço das crianças, não crianças a serviço dos livros. Livros para crianças produtoras de cultura e de valores, não para crianças consumidoras passivas de valores e de cultura produzidos e ditados por outro. (RODARI, 2022, s.n.)

Dentro e fora do contexto literário nacional, há literaturas que ora visam atravessar, ora rejeitar as idades; e também que buscam ressignificar ou mesmo negar o adjetivo “infantil”. Não é o foco deste trabalho questionar a contribuição de uma literatura que de fato se pretenda *estritamente* infantil, uma vez que há uma série de necessidades específicas da criança em seus anos iniciais de formação de repertório e aquisição da linguagem. Como afirmam Lajolo e Zilberman, “parece bastante intensa a demanda editorial por obras destinadas a certas faixas etárias, focalizando determinadas temáticas ou ainda transcorrendo em ambientes ou espaços por alguma razão tornados relevantes” (2017, p. 67). Movimentar o debate em torno dos múltiplos destinatários da literatura para crianças e contribuir para ampliar a produção teórica de um campo de estudos em ascensão nas últimas décadas no Brasil passa também por considerar nomenclaturas que não negam ou excluem a contribuição das idades para o percurso formativo do leitor, mas visualiza formas de contorná-la.

### **MÚLTIPLA DESTINAÇÃO: A POTENCIALIDADE DOS LIVROS TRANSETÁRIOS**

Em diálogo com Beckett (2009), consideramos que, se por um lado a literatura transetária contribui para a construção de repertórios ao apresentar referências que não são, por definição, “infantis”, por outro, pode propiciar que o leitor acompanhe seus autores favoritos desde a infância à vida adulta.

Quando os autores publicam trabalhos para adultos e crianças, seus fãs mais leais podem ler todos os seus livros, independentemente do público-alvo. Muitos leitores procuram outros livros de escritores de que gostaram, esperando obter um prazer semelhante de todas as suas obras. Os leitores podem passar dos livros infantis de um autor para seus livros adultos ou vice-versa. *O tráfego passa em ambos os sentidos* [...]. Esse tipo de *crossover* parece ser mais comum em países menores e áreas linguísticas onde há um elevado sentimento de orgulho e lealdade para com os autores que consideram ser tesouros nacionais. (BECKETT, 2009, p. 21, tradução e grifo nossos)

Beckett (2009) aponta para a raridade de uma obra verdadeiramente *crossover*, desde sua criação pelos autores envolvidos até sua edição, divulgação e circulação, passando pelos materiais de *marketing*, distribuição em livrarias, catalogação e, por fim, pela própria recepção dos leitores – famílias, escolas, livrarias, bibliotecas.

Em sua forma mais pura, talvez se possa argumentar que um título verdadeiramente *crossover* é um livro raro, como *Across the nightingale floor*, de Lian Hearn, e suas sequências, que são escritas, publicadas e comercializadas para leitores de todas as idades, mas isso não é o caso da grande maioria dos *crossovers*. Eles podem ter sido inicialmente publicados para um determinado público e posteriormente apropriados por outro, em um processo que poderia ser chamado de ‘leitura cruzada’. A transgressão de leitores tem sido comumente praticada por crianças há séculos; agora adultos e as crianças estão desafiando construtos de leitura que tentam erguer barreiras entre eles. Assim, os livros cruzados podem encontrar um público de crianças e adultos com ou sem intenção autoral e/ou editorial. ‘Escrita cruzada’ e ‘leitura cruzada’ são duas facetas importantes da ficção *crossover*. (BECKETT, 2009, p. 22, tradução nossa)

Para além disso, parece pertinente manter um olhar crítico para a literatura chamada “infantil”, que a enxergue como um guarda-chuva capaz de abarcar a possibilidade de diversas subcategorias. Daí a complexidade de tocar nas questões das nomenclaturas e dos rótulos, visto que cada um deles demanda análises detidas e particulares. É o que ressalta Correia (2020), referindo-se ao autor inglês Peter Hunt, um dos pioneiros da crítica voltada à literatura para a infância:

Peter Hunt (2010), referência no assunto, também fala sobre a possibilidade de abarcar gêneros dentro de uma literatura denominada infantil: Tal como a teoria e a crítica agora se preocupam com todos os aspectos do texto, da reação pessoal e do pano de fundo político à linguagem e à estrutura social, a literatura infantil também é um campo que abarca quase todos os gêneros literários. (CORREIA, 2020, p. 29)

Como a própria etimologia do sufixo latino “trans” indica (“além de”, “através”), livros transetários seriam, então, aqueles que produzem uma diferença para além de rótulos editoriais e definições relativas à idade dos leitores. Ou seja, histórias que incluem a criança e o jovem, mas não se destinam somente a eles. Como diz Andruetto em *A leitura, outra revolução*, “para escrever uma e outra vez o que nos falta, a escrita nos conduz através da linguagem, como se a linguagem fosse – e é – um caminho que nos levará a nós mesmos” (2017, P.15). Assim, compreendemos que literaturas potencialmente transetárias podem pensar a infância em um campo desnormalizado, e, ao mesmo tempo, estranhar conceitos cristalizados, como é o próprio termo “literatura infantil”. Usar a linguagem a favor da cultura é um exercício criativo necessário para produzir novos pensamentos, uma vez que o novo se cria quando deixamos a diferença emergir.

O universal e o local, o latino-americano e o europeu, o central e o periférico, o clássico e o contemporâneo, o destinado para crianças e o publicado para adultos; tudo nisso nos agita e nos incita numa rede de tensões na qual as maiores riquezas são o desacato, o incômodo e o questionamento, todos eles propícios à criação. Daí a necessidade de livrarmos de amarras a literatura infantil, daí a importância de centrá-la no trabalho com a linguagem. (ANDRUETTO, 2017, p. 15)

Compreendemos que essa discussão nos ajuda a contextualizar as reflexões sobre livros destinados a determinadas faixas etárias conforme nossas próprias condições socioculturais. Em um país ainda pouco leitor para suas proporções continentais – 52% dos brasileiros têm o hábito de ler, de acordo com a última edição do estudo *Retratos da Leitura no Brasil* (2022), realizado pelo Instituto Pró Livro – estruturalmente desigual e carente de políticas públicas de acesso à leitura, estabelecer limites para a aproximação do leitor com um livro pode configurar mais um fator de exclusão que de democratização da leitura.

É também o que leva a pensar Andruetto (2012), ao ponderar que “a pressão para obter rendimentos imediatos tem um efeito perverso que atua contra os interesses do próprio círculo editorial, já que não contribui para criar novos e bons leitores” (2012, p. 52-65). Para ela, é preciso articular as pontas do processo de criação, circulação e consumo de livros. “[...] Para que a indústria prospere, sabemos que faltam compradores de livros. E para que haja compradores de livros – sejam eles particulares, instituições ou o Estado – falta construir leitores” (ANDRUETTO, 2012, p. 52-65).

Nesse sentido, uma literatura transetária seria aquela que pode ser de todos os leitores, que atravessa as idades e que, ao mesmo tempo, refere-se à transitoriedade entre as etapas leitoras. Uma ficção

que é intergeracional por natureza, mas não só, uma vez que flui para fora de classificações estanques do próprio entendimento do que é público-alvo, e transpõe quem lê para outros horizontes etários. São histórias que, pelo trato de seus temas delicados e banais, profundos e simples, não absolutos e tantas vezes confusos e contraditórios (assim como a vida) proporcionam ao leitor experimentar a infância na vida adulta, a vida adulta na infância ou ainda as duas coisas juntas.

Destrinchar múltiplas problematizações que circundam a questão da classificação etária, a começar pelo conceito de infância – com frequência, de viés moralizante e protetivo. Isso porque é mais comum que tomemos como mais importante poupar a criança de lidar com aquilo que ela não entende do que fazer do contato com a linguagem a porta de entrada para a complexidade da existência.

O caráter do “feito sob medida” que parece nortear a escolha de adjetivos como “literatura infantil” ou “juvenil” avalia se tais rotulações servem mais a uma necessidade do mercado consumidor (o meio editorial, a escola, a sociedade) do que à própria experiência de leitura. Ao catalogar as histórias em rótulos, esquecemos que literatura também é encontro? Pretende-se, ao longo do desenvolvimento deste estudo, não apenas dialogar com esses questionamentos, mas também desdobrá-los em novas perguntas.

Antes de dar sequência à discussão, façamos uma síntese teórica para situar o debate a respeito dos termos postos em diálogo neste breve espaço. Partimos do pressuposto de que pesquisar a chamada *crossover fiction* é considerá-la enquanto uma “tendência global”, um fenômeno “tão antigo quanto à própria literatura” (BECKETT, 2009, p. 22). Esses aspectos, na perspectiva das autoras e dos autores revisitados aqui, contemplam uma série de compreensões importantes, como a

definição de leitor, a noção de infância embutida nos livros destinados ao público infantil e as transformações pelas quais passou o processo de produção, circulação e recepção de livros.

Concebendo a literatura enquanto *um sistema por meio do qual obras, autores e públicos interagem a partir de condições sociais que diferentes momentos históricos proporcionam*, o novo contexto cultural do país afeta a literatura infantil e juvenil (apenas ela?) desde seu modo de produção até sua forma de circulação, multiplicando as (outras) linguagens com as quais precisa dialogar. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 14, grifo nosso)

Voltemos a uma compreensão sobre as origens do termo *crossover fiction*, associado ao cruzamento entre diferentes destinatários. Publicado em 2009 no Reino Unido – portanto, ancorado no contexto britânico – o livro *Crossover fiction: global and historical perspectives*, de Sandra Beckett, fornece as bases para entendermos em que condições ressurgiu esse debate tão antigo quanto o fazer literário, da Inglaterra para o restante do mundo. A autora aponta como disparador uma divulgação do primeiro livro de Harry Potter no jornal *The Time*, acompanhada de uma legenda informando que aquele não era um livro “só” para crianças, sugerindo a relevância cultural e artística de um tipo de livro capaz de transversalizar seus possíveis leitores. “O assunto no *The Time* parecia anunciar a *crossover fiction* como o gênero proeminente do novo milênio” (BECKETT, 2009, p. 16).

Seguindo a cronologia da autora, e o alcance global de J.K. Rowling, podemos intuir que, há pelo menos 20 anos, parece cada vez mais atrativo para quem escreve, ilustra, edita e comercializa livros pensar em um produto habilitado a não se restringir a uma única

audiência. Para Beckett, *crossover* é um adjetivo disputado no meio editorial contemporâneo que se propõe a estar atento às diluições de rótulos e categorias fixas.

Autores de sucesso para adultos estão adotando com entusiasmo a literatura infantil, na esperança de ganhar o cobiçado identificador *crossover*. Os livros infantis aparecem, mesmo dominam, listas gerais de best-sellers. Eles são encontrados regularmente na seção de adultos das grandes livrarias, assim como os livros para adultos podem ser encontrados na seção infantil. (BECKETT, 2009, p. 16, tradução nossa)

No entanto, apesar de geralmente ser vista como uma nova tendência, ou até mesmo como uma invenção do século XXI, a *crossover fiction* não é um assunto de pesquisa tão recente; essa ideia errônea de que falamos de algo que surgiu há pouco tempo, em grande parte se explica, segundo Beckett (2009), porque as duas últimas décadas foram marcadas pela projeção de um marco da categoria *crossover*. “Harry Potter é considerado o grande título *crossover*, uma espécie de protótipo do gênero” (BECKETT, 2009, p. 17). Para Ramos (2014), especialmente após o fenômeno Harry Potter, “há uma tendência de os textos realistas para as crianças e adolescentes voltarem. Na contemporaneidade, tem se diluído cada vez mais as fronteiras entre livros escritos para adultos e para estes públicos. [...] Cada vez mais adultos, jovens e crianças compartilham os mesmos livros” (RAMOS, 2014, s.n.).

Além disso, há divergências quanto às primeiras utilizações do termo, da forma como ele é comumente utilizado hoje por teóricos, artistas e mercado editorial. A escritora rememora um artigo inglês de 2004 – *Reading into crossover trends* – que menciona o “fenômeno

recente de mais adultos alcançando livros infantis” (BECKETT, 2009, p. 17), e assim pretensamente anuncia o nascimento da *crossover fiction*. É também neste artigo que essa categoria é definida como “livros infantis que agradam os adultos”. Assim, para a autora, embora o início da década de 2000 represente uma retomada, não se trata de um período originário, e sim de ganho de um novo status.

Os relativamente poucos críticos e jornalistas que apontam para uma tradição da literatura *crossover* tendem a datar o gênero há apenas algumas décadas, com a *Watership Down* (1972), de Richard Adams, que o autor infantil britânico S. F. Said chama de ‘o padrinho de Harry Potter’. O autor do artigo de 1997, *Breaking the Age Barrier*, um dos primeiros artigos britânicos que se refere ao ‘fenômeno *crossover*’ nesses termos, afirma que ‘livros que obscurecem as linhas entre crianças e categorias adultas têm chamado a atenção de leitores sofisticados por décadas’. (BECKETT, 2009, p. 18, tradução nossa)

Para Beckett (2009), parece importar menos precisar sua origem quanto entender do que se trata afinal este tal “fenômeno *crossover*”, e assim associá-lo aos modos como ele é percebido e recebido. No entanto, voltar aos textos fundantes – considerando o surgimento europeu – do que hoje entendemos por uma literatura voltada a crianças e jovens, nos apoia no entendimento da arte como “desvio da norma”, como vimos em Andruetto (2012).

Na verdade, a literatura *crossover* é muito mais antiga do que essas comumente citadas. Quando a ficção foi publicada pela primeira vez, não havia literatura infantil especializada. Os livros encontraram seu próprio público. Após a publicação de Jonathan Swift em *Gulliver’s Travels* em 1726, o amigo do autor, John Gay, comentou: ‘É lido universalmente, desde o Conselho

de Ministros até o Berçário.’ O primeiro volume das *Fábulas de Jean de La Fontaine*, publicado em 1668, foi dedicado aos sete filhos de Luís XIV, mas o best-seller era popular entre os adultos e crianças. Embora os dois últimos volumes não tenham sido escritos para crianças, todas as suas fábulas, apesar de sua sofisticação e pessimismo, eram – e ainda são – lidos por crianças, ensinados nas escolas e continuamente reeditados, muitas vezes com ilustrações de artistas e ilustradores renomados. [...] Ao longo dos séculos, essas obras apareceram em inúmeras edições, tanto para crianças quanto para adultos. Gêneros como contos de fadas, contos orientais e fábulas têm amplo precedente histórico como textos *crossover*. (BECKETT, 2009, p. 16, tradução nossa)

Há um outro aspecto dessa discussão que pode interessar sobretudo para pensarmos como os artistas e editores do livro se organizam em termos de determinação – ou mesmo a indeterminação – do público-alvo. Afinal, se nem para quem cria parece ser atrativo, limitar sua obra a uma audiência estrita, também para quem comercializa livros, a determinação rígida de para quem eles se destinam pode não ser estratégica. Isso faz, muitas vezes, com que se opte por uma espécie de caminho do meio, que, para Beckett, pode ser nomeado como “a questão dos pseudodestinatários”. “A literatura infantil era ‘uma forma licenciada de dissidência’ para autores como J.M. Barrie, levando-os a escrever ‘alta literatura’ para crianças” (BECKETT, 2009, p. 18).

Zohar Shavit, em seu estudo de 1987, *The poetics of children’s literature*, afirma que muitos livros infantis com um ‘status ambivalente’ abordam dois leitores implícitos: ‘um pseudodestinatário [a criança] e um real [o adulto]’. Segundo Shavit, ‘a criança, leitora oficial do texto, não se destina a percebê-

lo plenamente, e é muito mais uma desculpa para o texto do que seu genuíno destinatário'. (BECKETT, 2009, p. 18, tradução nossa)

No entanto, não nos parece possível afirmar categoricamente que esse seja um caminho adotado por autores ou editores, nem ao menos uma escolha consciente para os envolvidos no processo, considerando não só que muitos dos livros hoje considerados *crossover* – como alguns dos exemplos oferecidos pela pesquisadora, *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, *O mágico de Oz* (1900), de L. Frank Baum – foram publicados há mais de um século; mas é preciso levar em conta as múltiplas formas de compreender e manejar as rotulações editoriais, além, é claro, da quantidade de pessoas envolvidas para que uma obra literária exista e circule. Assim, de acordo com Beckett, “embora isso possa ser verdade em alguns casos, a grande quantidade de obras *crossover* que se observa no cânone infantil impede uma aplicação geral da teoria do leitor infantil como mero pretexto” (2009, p. 18).

Como se vê, *crossover* parece ser, há tempos (e mais visivelmente nos últimos trinta anos), uma palavra quebra-cabeça, que ganhou desdobramentos e versões diversas pelos países e contextos culturais afora. Apoiamo-nos mais uma vez em Beckett (2009) ao visualizar como seria possível enxergar a possibilidade de um termo de nomeação que considere a maior diversidade possível de leitores.

Desde a década de 1990, uma série de novos termos foram adotados para se referir a este fenômeno tão antigo quanto a própria literatura. Estudiosos e escritores são responsáveis por alguns desses termos, mas muitos foram cunhados dentro da indústria do livro para fins comerciais. Os críticos têm se referido a tais obras como tendo um ‘público

duplo' ou um 'público cruzado', o último termo tendo a vantagem de implicar um público diversificado, em vez de apenas dois leitores de adultos e crianças. (BECKETT, 2009, p. 22)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma perspectiva histórica, pensar tanto as infâncias quanto as literaturas que podem se destinar a elas são fenômenos recentes. O desenrolar da evolução histórica fez com que a criança só fosse percebida como categoria social há dois séculos. Enquanto o termo “literatura infantil” experimentou em sua origem uma indissociação à época quase inescapável dos aspectos morais e educativos, ao longo do tempo e das transformações proporcionadas por evoluções artísticas, sociais e políticas alimentadas por debates coletivos, as linguagens que compõem o livro (palavra, imagem, materialidade, projeto gráfico) foram cada vez mais tomando espaço enquanto arte.

Hoje, com uma crítica literária própria e uma atenção multidirecionada não só no âmbito editorial e artístico, mas também teórico e acadêmico, a tal “literatura infantil” titubeia em suas muitas nomeações possíveis. Parece ser, ela mesma, sujeito tipicamente pós-moderno, que reivindica o direito de ser múltiplos seres, ao mesmo tempo em que luta por reconhecimentos básicos, o de existência, inclusive.

Aqui, uma de nossas motivações centrais é refletir a respeito das variadas audiências que podem ter os chamados livros “infantis” ou “infantojuvenis”, algo que, como vimos, não se pode nem precisa limitar-se aos adjetivos de nomeação (ANDRUETTO, 2012), uma vez que a manifestação da infância não se restringe a livros

“classificados” como infantis, e pode se aplicar não só a variadas literaturas, mas sobretudo a variados leitores.

Refletir sobre a importância de literaturas livres de limitações etárias nos leva a perceber o modo como o sentido de infância, em sua origem associado à etimologia da palavra (do latim “infantia”, o “infante” remete àquele que não tem voz, à incapacidade da língua, do ser desprovido de fala) pode se alterar significativamente no espaço dos livros de ficção, uma vez que, sendo elaborações em aberto, eles proporcionam à infância criar linguagens, sentidos e alterações de significados: tudo isso elevado ao infinito. Assim, não é mais a infância-criança de que estamos falando, mas sim a infância-estado-de-ser. Grande parte da “literatura infantil” talvez seja literatura para a criança que em todos habita. Isto dirá o leitor.

Sendo o foco deste artigo revisitar produções teóricas acerca da *crossover fiction* e também um pensamento acerca de literaturas transtetárias, é bem-vindo pensar de que formas plurais e criativamente mutantes os meios de pensar o livro no Brasil se movimentam para fora dos limites que associam a infância unicamente à criança enquanto etapa cronológica, buscando soluções atuais de dissociar a literatura dessa relação.

Há termos que, muitas vezes, são utilizados por uma reconhecível facilidade e naturalização, uma vez que, empiricamente falando, mais pessoas parecem identificar o que seja uma “literatura infantil”. Como diz o editor Adilson Miguel (apud LACERDA e MATTOS, 2018, p. 107): “fora dos grupos especializados ou interessados no assunto, a expressão literatura infantil parece simples e autoexplicativa. Mas sabemos bem o grau de complexidade que está por trás dessas duas palavras”. Nesse

sentido, é imprescindível fazer a ressalva de que a expressão “literatura infantil”, no Brasil, frequentemente é utilizada para nomear produções de naturezas distintas, acomodando no mesmo balaio objetos tão diversos em sua natureza de criação, recepção e circulação quanto, por exemplo, um livro-brinquedo, um livro ilustrado, um livro com ilustrações e publicações com teor didático.

No entanto, a presença da criança como potencial destinatária de uma obra (ainda que ela não seja a única receptora) não garante que uma nomeação possa ser exclusiva ou suficiente para dar conta da enormidade de produções que se costuma classificar com o mesmo nome. Para diversos pensadores e autores contemporâneos, chamar de “livro ilustrado” as produções que narram em palavra e em imagem já é suficiente para diferenciá-las de uma “literatura infantil” generalizante. Porém, no campo prático, nem sempre é o que acontece, uma vez que nem a compreensão sobre literatura ilustrada como um gênero é algo ao alcance de todos, e nem a definição sobre o que é “literatura” ou mesmo “infantil” podem ser absolutas.

Como defende Hunt (2010), a chamada “literatura infantil” possui ramificações particulares que a diferenciam de qualquer outra. Por essa brecha, entram a sua raridade fascinante, e também a sua confusão inevitável. Ao nos depararmos com essas duas palavras colocadas lado a lado, convém nos perguntarmos de onde parte e para onde (quem, quantos e como?) se dirige o discurso, com o cuidado de averiguar o que está sendo de fato nomeado, e se todos os lados do trajeto livro-ponte-leitor estão cientes dos significados mobilizados ali. Observações como essas ajudam a minimizar o quiprocó das nomenclaturas, ainda que não pareça haver um modo definitivo de fugir do seu tumulto.

Reconhecer que, para além de livros que atendam a determinadas necessidades estéticas e funcionais de um público leitor estipulado, existem também literaturas livres de delimitações etárias, instiga-nos a enxergarmos o livro não só como algo “da criança”, mas como um objeto cultural comum, tanto no nível da família quanto da sociedade em geral, favorecendo processos de formação, mediação e circulação.

Se a leitura é, como define Andruetto (apud LACERDA; MATTOS, 2018, p. 120) uma “ponte na qual se encontram subjetividades”, é preciso atentar para os dois lados do caminho – o ponto de partida, o ponto de chegada e também quem e como se faz a trajetória. Quanto mais sensibilizados todos esses agentes estiverem sobre o livro enquanto uma força estética e cultural, mais conscientes estarão sobre a responsabilidade de associar essa experiência a fatores limitantes, como rótulos, idades, gêneros e outras eventualidades escolhidas no lugar de quem lê.

Por outro lado, sugestões etárias são questionamentos recorrentes de quem compra livros. Empaticamente nos relacionamos com essas motivações como quem compartilha de uma mesma sociedade disfuncional. Delimitações etárias contêm em si o próprio limite, ainda que as bordas sejam construídas com intuito de dar segurança para quem busca não se afogar no mar de referências que é a produção contemporânea de livros.

Da expressão “literatura infantil”, que nos segue nas tantas frentes de atuação de cada um de nós – pesquisadores, escritores, ilustradores, tradutores, editores, livreiros, comunicadores – urge o impulso de nos atualizarmos enquanto criadores de linguagem. Muitas das questões que afetam o universo da produção literária

atual – e aqui me refiro especificamente a um contexto nacional – a um só tempo decorrem e sofrem de um dado histórico com o qual precisamos nos relacionar: há muito pouco tempo pensamos sobre literatura e infâncias conjugadas; considerando o início do “período lobatiano” (COELHO, 2006), entre as décadas de 20 e 70, temos pouco mais de cem anos.

Em nosso corrente período sociohistórico, simultaneamente criamos e construímos pensamento crítico sobre o que é criado. As literaturas particularmente transtetárias, ou, de modo mais amplo, o “livro para a infância” no Brasil, referindo-me ao já mencionado movimento, por natureza político, de posicionar a infância na dimensão da pluralidade, ocupam hoje um lugar diferente daquele que tinham nas últimas décadas. São testemunhos disso a multiplicação crescente de criação e pesquisa no segmento, conforme intentamos mostrar. Agentes da intrincada teia de criação de livros no Brasil, como educadores, formadores pedagógicos, mediadores de leitura, dentre outros, conhecem de perto os meandros complexos da falta de acesso à leitura. Carecemos, no contexto sociocultural brasileiro, de políticas públicas que garantissem tamanho acesso a livros que a reflexão no âmbito da sociedade civil pudesse estar no lugar de “apenas” avaliar se haverá ou não classificação etária para livros como há para filmes, conforme o Projeto de Lei 1936/11, citado anteriormente. No entanto, sabemos que não é assim. Há responsabilidades que não cabem a quem produz, e que ainda assim recaem sobre, em mais uma armadilha do capitalismo neoliberal: a de construir para si um leitor.

Porém, o necessário e desafiador movimento de democratizar a literatura e levar livros aos leitores necessita também de um gesto

similar em direção complementar: levar leitores aos livros. Restringir ou classificar quem são e que idades têm esses leitores importaria pouco, desde que o encontro existisse, impreterivelmente.

O projeto de um país leitor precisa tanto de livros “infantis” quanto de qualquer outro; precisa de literatura. E de leitores. A respeito da literatura, é suposto que ela continuará a nos atravessar, em diversas e imprevistas situações, como já acontece desde que a primeira história foi contada.

Em síntese, enquanto variados autores entendem que os limites entre uma literatura adjetivada a fim de determinar sua recepção com o público infantil ou juvenil estão diminuindo, há também a possibilidade de nos perguntarmos se eles realmente existiram. Seja como for, artistas, ilustradores e, claro, leitores, vêm cruzando e transgredindo as fronteiras desde o início da própria noção de literatura. Um testemunho de que a arte se conserva em seu lugar de desvio da norma.

O uso que damos à linguagem pertence não só ao tecido social que é necessariamente coletivo, mas também à necessidade de cada indivíduo e contexto em que ele se insere. Aqui, este uso específico foi o pensamento crítico a respeito das classificações etárias na literatura, da infância em seu sentido amplo, das crianças, e de uma produção de infância que *também* se destina a elas, mas não só. Referenciando o crítico literário Gustavo Martín Garzo, Andruetto afirma que “todas as histórias que existem foram concebidas para responder a três perguntas essenciais: a pergunta pelo próprio ser, a pergunta pelo ser do outro e a pergunta pelo ser do mundo” (2017, p. 128).

## REFERÊNCIAS

- ANDRUETTO, María Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciaccarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ANDRUETTO, María Teresa. *A leitura, outra revolução*. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- BECKETT, Sandra. Crossover fiction: creating readers with stories that adress the big questions. In: *Formar leitores para ler o mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 65-76, 2009.
- BECKETT, Sandra. *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. Londres: Routledge, 2013.
- CARELLI, Rita. *Amor, o coelho*. São Paulo: Editora Caixote, 2021.
- CORREIA, J. V. *Implícitos e inferências: as partes que faltam na literatura ilustrada*. 2020. 202f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- FALCONER, Rachel. Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean's *The White Darkness*. In: *Children's Literature Education*, n. 38, p. 35-44, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10583-006-9026-0>. Acesso em: 06 abr. 2024.
- FALCONER, Rachel. *The crossover novel: contemporary children's fiction and its adult readership*. Nova York: Routledge, 2009.
- FALCONER, Rachel. Young adult fiction and the crossover phenomenon. In: D. Rudd (Ed.). *The Routledge Companion to Children's Literature* Nova York: Routledge, p. 87-99, 2010.
- FENATI, Maria Carolina. Aprender e escrever – Maria Gabriela Llansol e as crianças da escola da Rua de Namur. In: *Revista Caderno de Leituras Chão da Feira*. Belo Horizonte, n. 152, p. 13, 2022.
- HUNT, Peter. A crítica e o livro Ilustrado. In: *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*. Curitiba: PUCPress, 2017.
- MARTINS, Diana Maria; REIS, Sara. A evolução do livro-objeto: técnica e estética. In: *Revista Fronteira Z, [S.l.]*, n. 24, p. 4-23, jul., 2020. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteraz/article/view/47306/32321>.

Acesso em: 07 abr. 2024.

MATTOS, Margareth Silva de. *Escritores consagrados, ilustradores renomados: palavra e imagem entrelaçadas*. 2017. 347f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

MATTOS, M. S.; RIBEIRO, P. F. N.; VIANNA, S. Capas e contracapas de livros ilustrados: espaços privilegiados de estratégias discursivas. In: *Cadernos de Letras da UFF*, n. 52, v. 26, jul., 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/43481>. Acesso em: 25 abr. 2023.

MATTOS, M. S.; LACERDA, N. *Esses livros sem idade*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MERGULHÃO, Teresa Mendes. Relação texto-imagem no livro para crianças: uma leitura de 'Bernardo faz birra' e de 'Quando a mãe grita'. In: *Congresso Internacional em Estudos da Criança – Infâncias Possíveis, Mundos Reais*. Braga, Portugal: Universidade do Minho, 2008. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/14326>. Acesso em: 07 abr. 2024.

MORICONI, Renato. *O que incomoda o touro não é a cor, mas o movimento*. São Paulo: Editora Caixote, 2023.

PENELAS, Celia Turrión. O contrato fantástico. Tradução de Dani Gutfreund. *Coleção Cadernos Hexágono*. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

RAMOS, Ana Margarida. Autora Ana Margarida Ramos aponta tendências na literatura infantojuvenil. Entrevista concedida a Marciano Diogo. *Ndmais*, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://ndmais.com.br/literatura/autora-ana-margarida-ramos-aponta-tendencias-na-literatura-infantojuvenil>. Acesso em: 25 abr. 2023.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Narrativas juvenis: o fenômeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. In: *Elos - Revista de Literatura Infantil e Xuveni*, Santiago de Compostela, n. 2, p. 233-256, 2015.

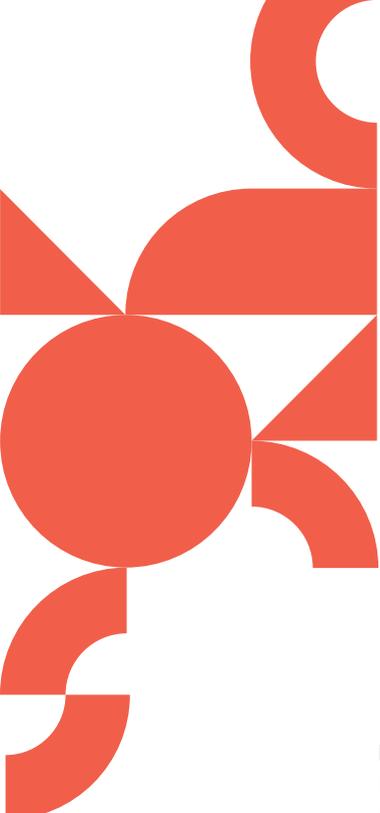
RAMOS, Ana Margarida. Toda literatura é educativa. Entrevista concedida a Educatio. Madeira, 2017. Disponível em: <https://medium.com/educatio-madeira/toda-a-literatura-%C3%A9-educativa-5118167e8e32>. Acesso em: 25 jan. 2023.

RAMPAZO, Alexandre. *Coisas para deslembrar*. São Paulo: Editora Caixote, 2021.

RODARI, Gianni. A imaginação na literatura infantil. Tradução de Lurdinha Martins. In: *Revista Emília*, 2022. Disponível em: <https://emilia.org.br/a-imaginacao-na-literatura-infantil/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

RUIZ, Alice. *Milágrimas*. São Paulo: Editora Caixote, 2021.

Sem autor: *Coisas para deslembrar*. Editora Caixote, 2021. Disponível em: <https://www.editoracaixote.com.br/produtos/coisas-para-deslembrar>. Acesso em: 25 abr. 2023.



ARTIGO/DOSSIÊ

# A POÉTICA DA IMAGEM NA LITERATURA INFANTIL AFRICANA: REFLEXÕES SOBRE O LIVRO DE RECORTES O MENINO NO SAPATINHO, DE MIA COUTO

DIANA NAVAS  
ELIANE GALVÃO  
ARACELI SIMÃO GIMENES RUSSO

## Diana Navas

Pós-Doutora (UA, 2015), Doutorado (USP, 2012).  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).  
Bolsista Produtividade CNPQ.

Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Literatura Juvenil: questões teóricas e práticas de leitura” (CNPq); pesquisadora do grupo “Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas”; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9770050223986051>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4516-5832>.

E-mail: [diana.navas@hotmail.com](mailto:diana.navas@hotmail.com).

## Eliane Galvão

Doutorado em Literatura pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, câmpus de Assis – São Paulo.

Professora na graduação e pós-graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, câmpus de Assis – São Paulo. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras – FCL/Unesp, câmpus de Assis-SP.

Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Literatura E Formação Do Leitor: Implicações Estéticas, Históricas E Sociais”.

Membro dos Grupos de Pesquisa: RELER – Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC-Rio); EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil e Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ-Rio). Líder do GP Literatura e formação do leitor: implicações estéticas, históricas e sociais (UNESP/UENP) e Vice-líder do GP Literatura juvenil: crítica e história (UENP/UNESP). Vicecoordenadora do Grupo de Trabalho Leitura e Literatura Infantil e Juvenil, junto a ANPOLL e membro da Red Temática de Investigación Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano (LIJMI).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6471791031294211>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2564-4270>.

E-mail: [eliane.galvao@unesp.br](mailto:eliane.galvao@unesp.br).

### **Araceli Simão Gimenes Russo**

Mestra em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, câmpus de Assis – São Paulo.

Especialista Em Educação Fundamental Anos Iniciais.

Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura Juvenil: crítica e história.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0120674999487277>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-4449-9180>.

E-mail: [araceli.gimenes@unesp.br](mailto:araceli.gimenes@unesp.br).

**Resumo:** Observa-se, na produção literária contemporânea preferencialmente endereçada a crianças e jovens, significativa valorização do componente material dos livros. O livro deixa de ser considerado meramente um simples suporte e seus componentes materiais – capa, gramatura do papel, textura, tipografia, cores, diagramação, entre outros – assumem potencial narrativo, revelando-se não como o portador neutro de um conteúdo, mas como um objeto que com ele dialoga. A essa questão dedica-se o presente artigo. Almejamos, a partir da leitura de *O menino no sapatinho*, de Mia Couto, com ilustrações de Danuta Wojciechowska, e projeto gráfico de Joana Paz e Danuta Wojciechowska,

demonstrar como a confluência da tríade de linguagens – texto verbal, ilustração e projeto gráfico – amplia os sentidos suscitados pelo texto literário, demandando uma leitura sinérgica das linguagens compositivas do livro-objeto e contribuindo para a construção de um repertório não apenas literário, mas também imagético e gráfico.

**Palavras-chave:** Livro-objeto. Texto literário. Ilustração. Projeto gráfico. Materialidade. Mia Couto. *O menino no sapatinho*.

**Abstract:** In contemporary literary production, preferably aimed at children and young people, there is a significant appreciation of the material component of books. The book is no longer considered merely a simple support and its material components – cover, paper weight, texture, typography, colors, layout, among others – take on narrative potential, revealing themselves not as a neutral carrier of content, but as an object that dialogues with it. This article is dedicated to this issue. We aim, from reading *O menino no sapatinho*, by Mia Couto, with illustrations by Danuta Wojciechowska, and graphic design by Joana Paz and Danuta Wojciechowska, to demonstrate how the confluence of the triad of languages – verbal text, illustration and graphic design – expands the meanings raised by the literary text, demanding a synergistic reading of the compositional languages of the book-object and contributing to the construction of a repertoire that is not only literary, but also visual and graphic.

**Keywords:** Object book. Literary text. Illustration. Graphic project. Materiality. Mia Couto. *O menino no sapatinho*.

## LIVRO-OBJETO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Na contemporaneidade, o mercado editorial tem inovado e investido em uma produção livresca cuja materialidade revela diversidade de formatos, cores e texturas. Esse investimento contempla tanto obras contemporâneas, quanto as reeditadas que,

pelos recursos atraentes, almejam cativar novos e potenciais leitores. Esse processo de atualização, conforme Roger Chartier (1996), traduz no impresso as mutações do público e promove novas significações para textos imóveis, uma vez que, segundo nos assegura o pesquisador, “o ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação” (CHARTIER, 2002, p. 62). Em geral, as inovações se manifestam nas configurações dos peritextos, conforme Gérard Genette (2009), que se referem àquilo que compõe materialmente a obra, como título, subtítulo, cores, índice, epígrafe, prefácio, posfácio, notas, ilustrações, entre outros elementos – definido como toda circunferência imagética do livro. Um dos precursores nas reflexões sobre a materialidade de uma obra e seu potencial semântico, Genette (2009) considerava, contudo, as ilustrações como termos acessórios para a compreensão do discurso e índice de abertura editorial para o público infantil e juvenil.

Silvia Helena Simões Borelli (1996, p. 161) entende o “peritexto” como “espaço de construção de múltiplas textualidades que se articulam ao redor, às margens, nas bordas, na periferia da escritura propriamente dita”. A peritextualidade reflete no livro a produção da literatura no campo editorial, como resultante de atividades de diferentes autores. Ela indica a diluição da autoria, pois “o texto não é apenas de responsabilidade do autor/escritor que escreve a história, mas a identidade literária configura-se também pela articulação de outros autores responsáveis pela edição ou produção das espacialidades, das materialidades” (BORELLI, 1996, p. 161).

Atualmente, os estudos sobre o livro-objeto consideram seu alcance entre públicos diversos e reconhecem que seus peritextos inovadores, manifestos na materialidade da obra, resultam de

planejamento e execução de design, e ampliam, desalojam e/ou subvertem o formato tradicional do livro impresso. No que concerne à produção literária de potencial recepção infantil e juvenil, as inovações expressas nos componentes materiais do livro – formato, tipo e gramatura do papel, cortes, diagramação, tipografia, cores, entre outros elementos –, assumem potencial narrativo, colaborando de forma decisiva para (re)construir e ampliar os sentidos suscitados pelo texto literário. Sob esse enfoque, esse tipo de livro revela-se como um objeto cuja materialidade estabelece diálogo intrínseco com o conteúdo que veicula. Para Ana Paula Paiva, esse tipo de livro transfigura na leitura “o sensório, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo” (2010, p. 91).

Caracterizado pelo hibridismo, haja vista constituir-se a partir da (con)fluência de, ao menos, três linguagens – o texto verbal, a ilustração e o projeto gráfico –, o livro-objeto endereçado a crianças e jovens aprofunda o diálogo entre a forma e o conteúdo, ao incluir o próprio suporte como linguagem, ou seja, nesse tipo de produção, a ideia que se veicula, por meio do conteúdo temático, almeja materializar-se no próprio objeto livro, assumindo uma forma que, por sua vez, a ressignifica (NAVAS, 2022). Partindo do “livro tradicional” – modelo de suporte conhecido –, o livro-objeto experimenta possibilidades e potencialidades, (re)pensando e (re)vedo, a partir de diferentes perspectivas, a sua condição formal, estrutural, clichê e linear. Segundo Paiva:

O livro-objeto esconjura a filiação clichê. Pretende a participação e não o exílio do leitor. Experimenta

conteúdos, formas, efeitos, materialidades, funções, nova dimensão espaço temporal, sonoridades, deslocamentos, levezas, fronteiras, limites, estranhamentos. Abre espaço para a poética da imagem e tudo nela que enuncia, significa, seja verbal, seja não verbal. (2010, p. 95)

Diante do livro-objeto, pelas experimentações propostas e pela confluência de linguagens, como ressalta Paiva (2010), o leitor é convidado a participar ativamente do processo de leitura. Dessa forma, a materialidade da narrativa suscita sinergia desse leitor no ato da leitura, pois ele precisa interagir com diferentes linguagens compositivas e, nesse processo, mobilizar seus diferentes sentidos. Durante a leitura do livro-objeto, o leitor é provocado a refazer suas hipóteses a cada virar de páginas, de modo que o processo interpretativo ultrapassa o texto literário e estende-se em uma nova experiência sinestésica que requer o manuseio da gramatura do papel, da textura da capa, da manipulação do livro – e, justamente por isso, dele o aproxima, exigindo interação e habilidade de conectar – de forma holística – as diferentes linguagens constitutivas do livro. As potencialidades de formação do leitor ampliam-se, pois ele se depara na leitura com vazios (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999) instaurados tanto no texto verbal quanto na materialidade da obra com a qual interage.

Objeto desafiador, o livro-objeto contribui para a formação do leitor, permitindo-lhe, além da construção de um repertório literário, também, de um repertório imagético, pela pregnância de suas ilustrações (OLIVEIRA, 2008), e gráfico, pela materialidade significativa. Para além da leitura das palavras, a experiência de leitura do livro-objeto propicia ao leitor a possibilidade de desenvolver sua habilidade na leitura das imagens, ou seja, sua *literacia* visual – assim como

ocorre na leitura dos livros ilustrados, mas também sua competência de compreender a potência do projeto gráfico como componente narrativo que amplia os sentidos despertados pelo texto literário.

Este artigo debruça-se justamente sobre a leitura de uma obra africana de potencial recepção infantil que, por meio do recurso ao recorte, detém essas potencialidades: *O menino no sapatinho* (2013), de Mia Couto, com ilustrações de Danuta Wojciechowska, e projeto gráfico de Joana Paz e também Wojciechowska. Por meio de sua análise, almeja-se demonstrar como suas ilustrações e sua materialidade assumem potencial narrativo, ampliando as possibilidades de sentido suscitados pelo texto literário e, por consequência, desafiando o jovem leitor à produtividade em busca de concretude na leitura (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999). O emprego de recortes na obra atua como brechas ovaladas de dimensões diversas que orientam o olhar, despertam a curiosidade, fomentam o manuseio, focalizam e detalham o tempo e o espaço, bem como as personagens. A cada virar de página, esses recortes ressignificam a configuração narrativa.

Parte-se do pressuposto de que a obra de Couto (2013) permite a constituição da memória e a desautomatização do olhar infantil em relação à imagem e materialidade de um livro. Para tanto, procurou-se analisar essa materialidade em confluência com o texto verbal e imagético, concebendo que revelam uma intenção de leitura, projetam um leitor implícito (ISER, 1996, 1999). Neste texto, parte-se da concepção de que o livro-objeto pós-moderno promove o olhar crítico, pois questiona as certezas e a própria cultura, para tanto, relativiza-as pelo confronto e/ou conjunção entre texto verbal, não verbal e materialidade. Como composto por mais de um discurso, verbal e não verbal, além do intertextual que mobiliza visões de

mundo diversas, o livro-objeto caracteriza-se pela polifonia que advém também de seu duplo destinatário: leitor em formação e mediador adulto. A dificuldade na análise desse tipo de livro reside em distinguir as referências destinadas aos leitores daquelas reservadas ao adulto. Assim, o que se apresenta não é somente o que se lê, mas também o que se vê e sente, pelo manuseio. Essa detecção pelos leitores pode produzir-lhes prazer, pois se instaura sob a forma de um jogo reflexivo acerca de texto verbal e ilustrado, e materialidade.

### LINGUAGENS EM (CON)FLUÊNCIA

O escritor e biólogo António Emílio Leite Couto, conhecido pelo pseudônimo Mia Couto, nasceu em Beira, em 05 de julho de 1955, em Moçambique. Seu primeiro livro foi uma coletânea de poemas, lançada em 1983, intitulada *Raiz de Orvalho*. Embora tenha publicado outros livros de poesia, tornou-se reconhecido no campo literário pelos seus romances e contos dotados de prosa poética. Nos seus textos em prosa, mesclam-se o mundano e o fantástico de forma peculiar e instigante à imaginação do leitor. Couto é considerado pela crítica como um dos principais escritores da literatura africana nos movimentos de independência. Filho de portugueses que migraram para a África em meados do século XX, atuou ativamente nos movimentos civis pela independência moçambicana ao juntar-se a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Na juventude, vivenciou a luta pela independência e, na fase adulta, a guerra de 1976 a 1992 (Guerra Civil Moçambicana). Essas experiências resultaram em seu primeiro livro de contos, *Vozes anoitecidas*, de 1985, e o seu primeiro romance, *Terra Sonâmbula*, de 1992. Em sua produção literária, Couto recorre à simbologia, ao fantástico, aos neologismos,

mitos da cultura africana e à cultura popular. Para tanto, resgata a cultura dos ancestrais, além de explorar a natureza humana. Membro da Academia Brasileira de Letras, eleito em 1988, é o sexto ocupante da cadeira nº 5, cujo patrono é Dom Francisco de Sousa. Suas obras têm sido traduzidas e divulgadas em 24 países. Além disso, várias foram adaptadas para cinema e teatro. Em Portugal, é um dos autores estrangeiros mais vendidos. Pelo conjunto da obra, já recebeu prêmios nacionais e internacionais, sendo comparado a Gabriel Márquez e Guimarães Rosa. Seu romance *Terra Sonâmbula* foi considerado um dos dez melhores livros africanos (COUTO, 2023<sup>1</sup>).

Danuta Wojciechowska nasceu no Quebec, Canadá, em 1960, licenciou-se em Design de Comunicação em Zurique, na Suíça e pós graduou-se em Educação na Inglaterra. Desde 1984, reside em Lisboa, onde fundou o ateliê Lupa Design em 1992, com a finalidade de desenvolver sua produção em desenho e cenografia. Por seus trabalhos, angariou o Prêmio Nacional de Ilustração em 2003 e, em 2004, foi candidato por Portugal ao prêmio Hans Christian Andersen<sup>2</sup> (CORRÊA, 2023). No mesmo ano, suas ilustrações foram selecionadas para a Exposição Internacional da Feira do Livro de Bolonha. Dinamiza, ainda, oficinas de ilustrações para adultos, jovens e crianças que promovem a criatividade e a *literacia* visual.

Joana Paz, por seu turno, é uma jovem designer e ilustradora portuguesa, residente em Lisboa, e que atua no ateliê Lupa Design. Formada em Design de Comunicação pela Universidade de Lisboa, estudou também desenho, pintura e gravura na Sociedade Nacional

1 Disponível em: <https://www.miacouto.org/biografia-bibliografia-e-premiacoes/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

2 Disponível em: <https://andersen-award.com/?adlt=strict&toWww=1&redig=077137DAC95442F292011FE3CAA9861E>. Acesso em: 17 jul. 2023.

de Belas Artes de Lisboa e na Academia de Belas Artes de Torino (Itália). Mais tarde, cursou o mestrado em História da Arte Contemporânea na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da NOVA de Lisboa, o que, segundo ela, permitiu-lhe alargar sua compreensão da Educação Artística e da Arteterapia<sup>3</sup>. Compreendendo o design como uma ferramenta para a criação de soluções e experiências visuais que podem ter impacto social e promover mudanças, e não como um fim em si mesmo, Joana Paz é coautora de oito livros infantis, com contribuições em design, ilustração, redação e direção de arte.

A obra *O Menino no Sapatinho*, de Mia Couto, foi lançada em 04 de dezembro de 2013, na Universidade de Lisboa. Na mesma data, Couto foi homenageado com a Medalha de Mérito Grau Ouro em Portugal e uma cadeira denominada “Princesa de África”, pelos 30 anos de vida literária (LEAL; OLIVEIRA, 2018). No mesmo ano também recebeu o Prêmio Camões. *O Menino no Sapatinho* resulta de reendereço para o público infantil do conto homônimo que publicou na coletânea *Na Berna de Nenhuma Estrada* em 2001. Em sua materialidade, a obra (2013) apresenta páginas não numeradas, capa dura (16,5cm x 23cm), lombada quadrada com costura interna, ilustrações com cores intensas e opostas, bricolagens e cortes especiais no tratamento interno das páginas que fomentam o imaginário e enriquecem a leitura tanto visual quanto sinestésica, pelo manuseio.

Publicada pela Editorial Caminho, a obra possui projeto gráfico atraente ao olhar, inovador e resistente ao manuseio. Suas ilustrações, dotadas de diferentes nuances de cores, algumas vazadas na página e ressignificadas na folha seguinte, produzem efeitos artísticos, pois possuem pregnância para arrebatá-lo e desautomatizar o olhar pelo

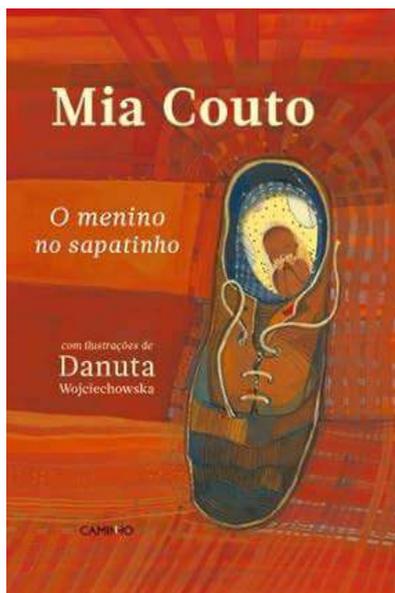
---

3 Disponível em: <https://www.behance.net/joanapaz>. Acesso em: 15 jan. 2024.

surpreendente, fomentar a memória afetiva e contribuir para a alfabetização do olhar, na acepção de Rui de Oliveira (2008). Desse modo, exercem função estética, conforme classificações de Luís Camargo (1995). Como capturam personagens em movimento, também possuem função narrativa.

A enunciação gráfica da capa dialoga com o texto imagético:

Figura 1 – Capa



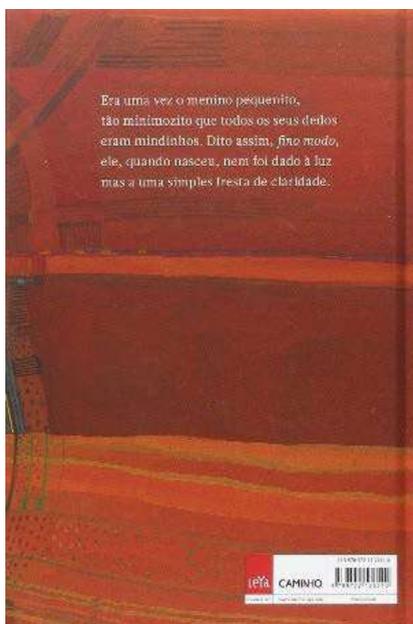
Fonte: Couto, 2013.

Ao lado do título, pode-se visualizar a ilustração de um pé esquerdo de um sapato masculino, cujos cadarços estão desalinhados e desamarrados. No alto da capa o nome do autor ganha destaque e dialoga, pelo emprego da cor amarela, com o da ilustradora. Dentro desse sapato, encontra-se um pequeno bebê negro, cujo corpo reduzido ocupa somente o espaço onde se localiza o calcanhar. Ele

está disposto sobre uma pena, por sua vez, sobreposta a um pano de bolinhas amarelo, cercado de outras penas. A forma em que ele aparece simula um recorte no tecido interno do sapato para que se possa visualizá-lo. Assim, o fundo se revela composto por camadas de elementos e se projeta na figura. Esse efeito, ampliado pelo jogo de cores claras e escuras, pelo princípio da Gestalt, aguça a percepção. A presença do menino sobre elementos em cor amarela evoca a claridade solar que o margeia em oposição aos tons escuros, que remetem ao período noturno, do azul marinho que predomina no interior do sapato e, também, em parte o compõe, e dos tons foscos em vermelho, mostarda, ocre, laranja, marrom e verde que o circundam. Os tons avermelhados instauram ainda dramaticidade, pela oposição à cor solar em torno do bebê. Linhas verticais e horizontais ora contornam o sapato, ora para ele convergem, destacando sua presença na capa, também ampliada pela posição à direita.

Conforme o *Dicionário de Símbolos*, a pena “representa um poder aéreo, liberado dos pesos do mundo”, “[...] certos intérpretes também veem nela um símbolo de sacrifício” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 801). Desse modo, pela reflexão, o leitor pode deduzir que esse menino pertence a outra dimensão, liberada do mundano. Nota-se que a ilustração instaura o maravilhoso e estabelece dialogia com clássicos contos de fadas, pois esse bebê diminuto evoca protagonistas como “O pequeno Polegar”, dos irmãos Grimm, e “A pequena sereia”, de Andersen, entre outros. Reforça esse diálogo com os contos de fadas o texto da quarta capa que se inicia com a clássica expressão “Era uma vez”:

Figura 2 – quarta capa



Fonte: Couto, 2013.

Esse texto, pelo recurso ao diminutivo, ao neologismo e à oralidade na descrição do menino e de seu nascimento, cativa o leitor, aproxima-o da obra e conduz sua simpatia para o bebê: “Era uma vez o menino *pequenito*, *tão mimozito* que todos os seus dedos eram *mindinhos*. *Dito assim, fino modo*, ele, quando nasceu, nem foi dado à luz, mas a uma simples fresta de claridade” (QUARTA CAPA, 2013, grifos nossos, itálico da obra). Na capa, o título, pelo recurso ao diminutivo na localização espacial do menino, não o reduz, antes o sapato que ele ocupa. Por meio desse recurso, dialoga-se de forma irônica com a cultura ocidental trazida pelo colonizador, cujos costumes incluem, na época do Natal, motivar as crianças a colocarem seus sapatinhos na janela ou na árvore para receberem presentes. Assim sendo, evoca-se

um Natal às avessas, em que um bebê é o presente e já foi entregue, mas em um sapato masculino de um adulto.

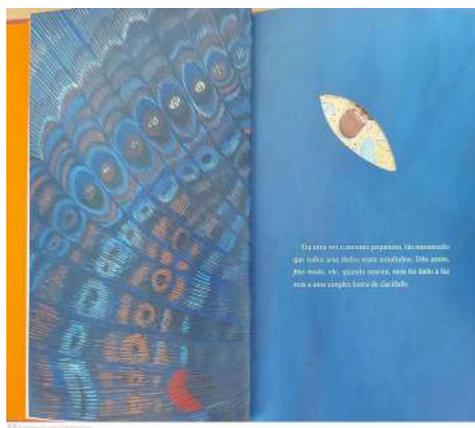
O conto, com focalização em terceira pessoa, apresenta narrador heterodiegético e onisciente. Seu enredo porvindouro acompanha a história do nascimento de um menino em uma família humilde. Seu espaço é fechado, concentrando-se na casa onde mora essa família. Sua trama apresenta o casal em divergência. O pai é um homem violento, descrente da vida, que bebe muito, a quem o autor descreve, por meio de neologismos e expressões provenientes da oralidade, como “fiorrapos, despacha-gargalos, entorna-fundos” (COUTO, 2013, p. 15). A mãe em oposição ao pai, é amorosa e sem voz ativa na casa e, por este motivo, busca forças na religião. Aliás, o único lugar em que ela possui voz é na igreja. O menino é tão pequeno que, seu nascimento não surgiu da “luz”, mas de “uma simples fresta de claridade” (p. 7)<sup>4</sup>.

O livro explora o recurso da folha dupla (2013, p. 6-7) e do recorte. Na abertura, com fundo em tons de azul escuro pode-se visualizar na página da direita um desses recortes (p. 7), no fundo do qual aparece a mesma ilustração do menino da capa, contudo em posição invertida, simulando, pela focalização zoom *in*, o seu parto diante dos olhos do jovem leitor:

---

4 Como a obra é desprovida de fólhos, a numeração foi feita pela contagem desde a página inicial.

Figura 3 – Exploração do recorte



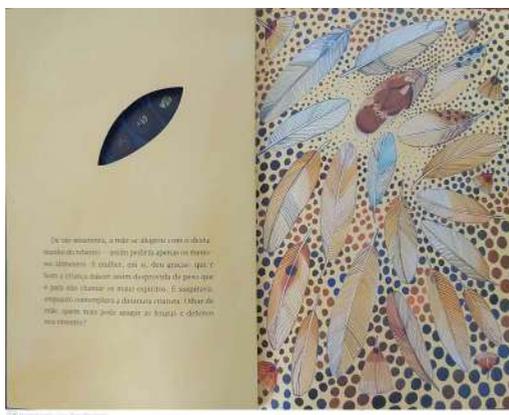
Fonte: COUTO, 2013.

A página da esquerda apresenta penas de pavão abertas (p. 6), ricamente coloridas em diversos tons, mas com o predomínio do azul escuro, com texturas diversas que revelam a função estética (CAMARGO, 1995) e encantam o olhar do jovem leitor. Aliás, essas penas de pavão possuem formas ovaladas concêntricas que remetem a olhos. Elas também recordam que o pavão as abre quando deseja cativar uma fêmea ou ampliar seu tamanho, diante da ameaça de um rival. Assim, ele almeja direcionar o olhar para si. Alguns desses olhos em tons de amarelo dialogam com a ilustração do menino dentro de um recorte, o qual pode atrair o olhar do leitor. O texto da quarta capa que dialoga com os contos de fadas compõe essa página (p. 7), ressignificando o recorte, que atua como símbolo da pequena fresta pela qual nasceu o diminuto menino. Apesar desse diálogo do texto verbal, a pequenez da criança suscita hipóteses acerca de uma provável desnutrição, assim, distancia-se o conto daquele de encantamento. Esse recorte (p. 7), como todos os outros que aparecem na obra,

atuam como um jogo com o leitor, exercendo função lúdica que requer constantes revisões de hipóteses (CAMARGO, 1995).

Pode-se deduzir que as penas abertas atuam como símile da mãe que, em elevô, enxerga a pequenez de seu filho e, diante dos perigos que o cercam, almeja protegê-lo. A mãe renuncia aos apegos mundanos para garantir a proteção e o conforto do filho. Ao se apropriar do sapato esquerdo do marido, diante das queixas dele, entrega-lhe seu par de chinelos: “– Eu já lhe dei os meus chinelos” (COUTO, 2013, p. 18). O formato do recorte também evoca um olho, cuja pupila é composta pelo bebê, conotando sua importância central para o olhar materno e para o desenrolar da trama. Esta imagem metafórica abre a possibilidade de o nascimento dessa criança pertencer somente à mãe, pois ela consegue vê-lo plenamente. Assim, a criança nasce de seus desejos manifestos pelo olhar. Na folha dupla seguinte (p. 8-9), o recorte (p. 8), ao focalizar alguns dos olhos das penas de pavão, reforça a relação de contiguidade entre eles e o olhar da mãe que se alegra com o nascimento de seu frágil e etéreo bebê, como a pena que o contém e as que o rodeiam:

**Figura 4 – Mudança do fundo do recorte**



Fonte: COUTO, 2013.

Nessa cena, a presença do bebê contamina de cor solar o fundo da folha dupla. No entanto, ele está margeado por pontos em tons escuros que o ameaçam (p. 9), além disso, há o recorte com fundo em azul escuro (p. 8) que denuncia a presença do noturno, que evoca o soturno, mesmo diante da alegria do nascimento: “De tão miserenta, a mãe se alegrou com o destamanho do rebento – assim pediria apenas os menores alimentos. A mulher, em si, deu graças: que é bom a criança nascer assim desprovida de peso que é para não chamar os maus espíritos”. No plano verbal, nota-se a denúncia da privação de bens fundamentais que ganha relevo, por meio da derivação nos neologismos: “miserenta” e “destamanho” (p. 8). O comportamento da mãe, no decorrer da narrativa, revela seu sincretismo religioso, pois embora abrace os princípios cristãos, teme aos maus espíritos. Conforme Inocência da Mata (2000), a literatura moçambicana configura-se pela identidade plural, pautada pela tradição oral e mestiçagem. Permeiam-na vozes diversas da cultura, que Mia Couto mimetiza em sua obra.

A potência de negação (ISER, 1996, 1999) do vocábulo “destamanho” convoca o leitor a não perder de vista o que se nega; a ausência de tamanho do bebê que, embora, possa alegrar a mãe, representa um perigo à sobrevivência da criança. Esse perigo ressignifica a cor amarela nas folhas duplas, indicando que se trata de um alerta ao leitor, que o convida a não se deixar enganar pelos julgamentos da mãe. Apesar disto, a mãe detém a compreensão do narrador que se vale do consenso popular para justificar seu comportamento: “Olhar de mãe, quem mais pode apagar as feiuras e defeitos nos viventes?” (p. 8). Esse recurso ao consenso no plano verbal e das penas ao redor do menino no plano imagético exercem a

função de promover a compaixão no leitor, provocada pelas condições de nascimento do menino.

A fragilidade da criança amplia-se com a descrição do narrador de que, pela sua pequenez, nem se ouvia o seu choro. Seu aspecto mítico ganha relevo pela informação de que suas lágrimas de tão leves subiam pelo ar e ficavam suspensas. Fixadas no teto, elas grudavam e pareciam “[...] missangas tremeluzentes” (COUTO, 2013, p. 11). Na folha dupla dessa cena (p. 10-11), o bebê possui olhos azuis, pois repletos de lágrimas e em cada uma de suas pupilas nota-se o reflexo de um bebê negro. No olho esquerdo, pode-se visualizar um bebê que chupa o dedo polegar; no direito, outro que chora. Ambas assumem papel de denúncia social das condições de crianças desprovidas de direitos fundamentais, como alimentação, conforto e proteção. O fundo em tons escuros da folha dupla amplia a dramaticidade desse choro:

Figura 5 – O choro do bebê



Fonte: COUTO, 2013, p. 10-11.

Suas lágrimas vazam a página direita (p. 11), compondo no virar de folhas o corpo de um pássaro (p. 12):

Figura 6 – Relacionamento mãe e bebê



Fonte: COUTO, 2013, p. 12-13.

Pelo texto verbal, sabe-se que a mãe pegava o diminuto bebê apenas com uma mão e, para se comunicar com ele “falava mansinho para essa concha. Na realidade, não falava: assobiava, feita uma ave. Dizia que o filho não tinha entendimento para a palavra. Só língua de pássaro lhe tocaria o reduzido coração” (2013, p. 12). Pela ampliação de sentidos, esse pássaro mimetiza a mãe em diálogo com seu filho-passarinho. Esse diálogo constrói na mão esquerda da mãe uma redoma transparente e mítica repleta de estrelas e névoa colorida, a qual representa o desejo da mulher em consolar o seu bebê acompanhado de lágrimas flutuantes (p. 13). A cena comove o leitor, pela delicadeza e poeticidade manifestas no plano verbal e imagético. Justifica-se que seu fundo seja em azul claro, conotando tranquilidade.

Justamente essa tranquilidade será rompida na cena seguinte, em que se contextualiza seu relacionamento com o marido alcóolatra, “descrente de tudo, [que] nem tinha tempo para ser desempregado” (p. 14-15). A ausência do homem na família é sinalizada na cena, por meio de

metonímicas pegadas na cor preta de seu sapato (p. 14), que o trazem de lugar algum para dentro de uma imensa garrafa de bebida, cujo líquido está entornado. No rótulo da garrafa, a forma ovalada em vermelho, repleta dessas pegadas, indica o desacerto desse personagem e amplia a dramaticidade do perigo que o álcool provoca em seu estado de ânimo. No alto da página direita (p. 15), a imagem vazada pelo recorte de uma cruz com fundo amarelo remete à igreja que a mãe frequenta e, pela cor que remete à atenção, antecipa os conflitos ideológicos entre o casal.

Devido ao tamanho da criança, não havia berço que o acolhesse, então, a mãe adaptou-lhe o sapato esquerdo do pai: “O frio estreitasse e a mulher se levantava de noite para repuxar a trança dos atracadores. Assim, lhe calçava um aconchego” (p. 16). O caráter de denúncia das condições sociais do menino surge na fala do narrador: “na quentura da palmilha, o miúdo aprendia já o lugar do pobre: nos embaixos do mundo. Junto ao chão, tão rés e rasteiro que, em morrendo, dispensaria quase o ser enterrado” (p. 16). Nessa cena, a criança dorme tranquila dentro do sapato (p. 16-17), contudo, no alto da folha dupla, veem-se cruces invertidas que remetem ao trágico e amplificam sua proximidade com a morte. O recorte da cruz da página anterior mantém-se, contudo, com fundo azul escuro e melancólico. Essa cruz espelha uma outra que, também na cor azul, margeia a página esquerda (p. 16). A simbologia do sapato amplia o suspense, pois conforme o *Dicionário de Símbolos*, “nas tradições ocidentais, o calçado teria uma significação funerária: um agonizante está partindo; também é o símbolo dos viajantes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 880). Justifica-se que a mãe sempre prevenida avise os que estão ao seu entorno: “– Cuidado, já dentrei o menino no sapato” (p. 16).

O cuidado da mãe direciona-se, em especial, ao pai que chega alcoolizado em casa e não distingue o pé direito do esquerdo: “A

mulher não deixava que o berço fugisse da vislembança dela” (p. 18). Justifica-se que, no plano imagético, um holofote recortado com fundo em amarelo projete um fecho de luz da mesma cor sobre a marca de um sapato esquerdo dentro de um retângulo vermelho (p. 19), conotando a morte por descuido a que o menino está exposto, caso o pai calce esse pé. Margeiam esse retângulo pegadas na cor preta, em que se vê somente o pé direito calçado e o esquerdo descalço. As atitudes da mãe causam irritação no pai: “– Então, ando para aqui improvisar um coxinho” (p. 18), que se queixa por ter sido “despromovido” para “um chinelado” (p. 18). Ele revela sua incapacidade de altruísmo, associando o menino a um filhote abrigado em um cocho.

A mãe, por sua vez, compara o filho a Jesus, nascido em uma manjedoura entre os animais: “Veja seu filho, parece o Jesuzinho empalhado todo embrulhadinho nos bichos de cabedal” (p. 21). A cena em folha dupla (p. 21-22) reitera o texto verbal, apresentando a imagem de um búfalo sentado, com uma sineta no pescoço e com os chifres enfeitados com penduricalhos:

Figura 7 – O menino e a origem de seu berço



Fonte: COUTO, 2013.

No centro do seu corpo há um recorte, por meio do qual se vê o menino deitado, levando o polegar à boca. Esse recorte remete ao tratamento feito com o couro do animal para transformá-lo em sapato. A presença do búfalo reforça a cor local e a opõe à do nascimento de Cristo, em que há um boi, além de outros animais. A imagem desse touro se espelha de forma hiperbólica, revelando que fora feita de retalhos costurados. Margeiam a cena na parte baixa da folha dupla tecidos diversos que remetem a uma colcha de retalhos. Essas costuras assumem função metaficcional, pois mimetizam o esforço discursivo da mãe para tecer argumentos que convençam seu marido a proteger o filho. À frente do boi voa um pássaro, cujo centro é composto pelo recorte do holofote, agora, com fundo na cor preta, indicando mau agouro.

Na cena seguinte, o casal é retratado com as bocas abertas e recortadas, conotando intensa discussão:

Figura 8 – Discussão entre o casal



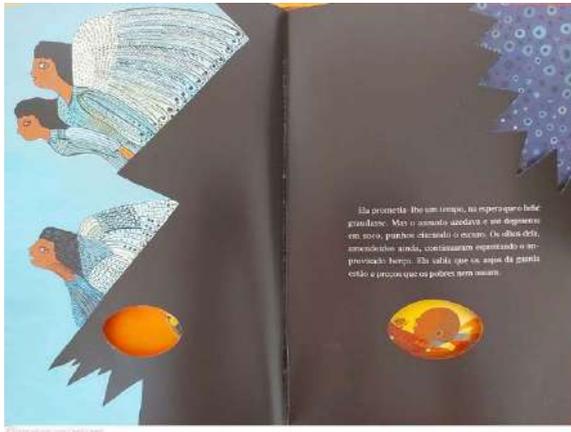
Fonte: COUTO, 2013.

O recorte do corpo do touro preenche a boca aberta da mãe. A imagem da sineta integra o fundo dessa boca, conotando seu desespero e o tom estridente de sua voz, diante da ameaça do pai em se desfazer da criança: “– Cá se fazem, cá se apagam!” (p. 22). No recorte da boca do pai (p. 23), caracterizando a antropofagia, pode-se ver ao fundo a

mesma ilustração do menino levando o polegar à boca. Assim, esse pai aproxima-se de Cronos, deus do tempo, que devorou os próprios filhos. Essa dialogia justifica-se, pois o pai anseia interromper a espera para o filho se fortalecer e abandonar seu sapato.

Na troca de cena (p. 24-25), a mãe continua a pedir um tempo ao pai: “na espera que o bebê gaudasse” (p. 25). Contudo, ele a agride e o fundo da folha dupla assume a cor preta, revelando a gravidade da situação. O recorte da página esquerda sobre esse fundo relembra a boca da mãe, pois continua a mostrar a sineta ao fundo, conotando seu choro estridente. Margeiam essa página três anjos negros sobre fundo azul “celeste”, cujos corpos direcionam-se na posição contrária à do casal:

Figura 9 – A agressão



Fonte: COUTO, 2013.

As cabeças erguidas dos anjos e seus olhares oblíquos indicam que estão distantes da situação e reafirmam a sabedoria da mãe: “Ela sabia que os anjos da guarda estão a preços que os pobres nem ousam” (p. 25). Esses anjos, em nada celestiais, conotam a alienação da igreja

e de todas as instituições que deveriam apoiar a família e proteger a infância. Eles próprios podem representar outras crianças, ingênuas e desvalidas que foram vítimas de adultos que as cercavam. O recorte da página direita evoca a boca do pai, pois em seu centro ainda se encontra o menino. O pai usa de violência verbal e física contra a mãe que, mesmo vitimizada, com “Os olhos dela amendoídos”, continua “espreitando o improvisado berço” (p. 25). O neologismo na descrição dos olhos da mãe revela sua cor amêndoa e seu sofrimento com a agressão física. Merece destaque também o recorte no canto e ao alto da página direita (p. 25), o qual estabelece diálogo com as histórias em quadrinhos, evocando a ideia de uma explosão, no caso, a do pai. Na mesma página, a criança no recorte está margeada pela cor preta, preconizando a proximidade da morte.

Findado o ano, a mãe decide montar uma árvore de Natal sem sobrepesos, usando um arbusto e tampinhas de cerveja, fruto da bebedeira do marido. Ela busca uma forma de celebrar o Natal em seu lar, na esperança de entregar a Deus o destino de seu filho, tão frágil. A imagem do menino dentro do sapato e debaixo da árvore, iluminado por um facho de luz proveniente de uma estrela recortada com fundo amarelo (p. 27), confirma o texto verbal, a mãe espera que seu filho receba um milagre de Natal: “Pedi a Deus que fosse dado ao menino o tamanho que lhe era devido. Só isso, mais nada. Talvez, depois, um adequado berço. Ou quem sabe, um calçado novo para o seu homem. Que aquele sapato já espreitava pelo umbigo, o buraco na frente autorizando o frio” (p. 26). Nota-se a potência de negação descrita pelo narrador na oração da mãe que embora peça “Só isso, mais nada” (p. 26), não finda seu pedido, pois suas necessidades são muitas. Cabe destacar

que ela não pede nada para si mesma, o que comove o leitor e o desperta para o tom de denúncia social do texto.

Na véspera de Natal, a mãe tenta salvar seu filho. À espera de um milagre, “A mulher fez como aprendera dos brancos: deixou o sapatinho na árvore para qualquer improvabilíssima oferta que lhe miraculasse o lar” (p. 28, grifos nossos). Nessa cena noturna, de fundo na cor preta (p. 28-29), ganha relevo a imagem do menino ao pé de uma árvore triangular, com uma estrela na ponta, ambas configuradas na cor amarela, como que trazendo fochos de luz. Margeiam essa árvore várias estrelas, inclusive a recortada da página anterior, que permanece com o fundo em amarelo. A árvore, simbolicamente, representa a vida, em “perpétua evolução e em ascensão para o céu, morte e regeneração” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2022, p. 132). Por sua vez, seu formato triangular evoca o pinheiro que representa a Divina Trindade. A disposição do menino no sapato, contudo vazado na página direita, com fundo em azul escuro e preto, remete à simbologia da viagem, contudo não para o mundo, mas para outra dimensão. Cansada de ficar vigilante, a mãe ouve os passos na sala, mas não resiste e dorme. Abaixo do bebê, disposto como oferta ao pé da árvore, dorme em sentido inverso a mulher-pavão, que deixa por um momento de velar o sono da criança, como indicam suas penas fechadas. Ela se deita sobre uma enorme cauda de pavão em tons de azul, desdobrando-a com seu corpo: “O desdobramento da cauda do pavão simboliza o desdobramento cósmico e do Espírito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 768).

Ao despertar no outro dia, a mulher vai até o arbusto de Natal, mas encontra no sapato, “só o vago vazio, a redondeza da concavidade do nada. O filho desaparecerá? Não para os olhos da mãe. Que ele tinha

sido levado por Jesus, rumo aos céus, onde há um mundo apto para crianças. Descida em seus joelhos, agradeceu a bondade divina” (p. 30). Esse vazio intensifica-se pelo recorte do sapato, com fundo na cor preta, sobreposto ao texto verbal (p. 30). Na página seguinte, encontra-se o recorte de uma pena voando com o fundo em azul claro, conotando a ausência do peso do corpo do menino que a utilizava com lençol. Pelas ilustrações e o jogo de cores é possível supor a morte do bebê. Assim, percebe-se a subversão do aprendizado obtido do colonizador, pois não houve a entrega de um presente à mulher, antes a supressão de uma dádiva. Ela, contudo, opta por não ver, por isto desvia o olhar do teto, onde já não se encontram “as lágrimas do seu menino” (p. 30). O narrador informa que “essa é a competência de mãe: o não enxergar nunca a curva onde o escuro faz extinguir o mundo” (p. 30).

Como pode ser observado pela análise dos textos verbais e imagéticos e da materialidade da obra, as fendas nas imagens não são ocasionais, ligando os quadros ao longo da narrativa, como uma espécie de fio condutor não verbal que percorre a narrativa, interpenetrando imagens, deixando prenunciar algo de uma imagem na outra. Evidenciam como os componentes materiais do livro estão em intrínseco diálogo com o texto literário e as ilustrações, demandando delas uma leitura sinérgica. Em síntese, o conto apresenta uma crítica à sociedade capitalista, ao Natal de consumo e problematiza a situação de desamparo social e mortalidade infantil na África. Contemplando o tradicional “era uma vez” e o imaginário cristão, *O Menino no sapatinho* confirma o que Antônio Candido (1995) afirma sobre a capacidade de a literatura “confirmar a humanidade do homem”, e suas necessidades fundamentais de ficção e fantasia, mas também de reflexão crítica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro-objeto, em expansão no cenário editorial brasileiro, é uma forma de expressão que transcende as fronteiras tradicionais dos livros convencionais, incorporando elementos visuais, táteis e sensoriais capazes de estimular uma experiência mais imersiva e participativa do leitor, que se vê desafiado a preencher os vazios do texto e a espiar por suas fendas e seus recortes, na busca de concretude, conhecimento sobre a espacialidade, o tempo e as personagens. Esse tipo de livro relativiza a autoria, pois a responsabilidade do escritor é dividida com outros autores responsáveis pela edição ou produção das espacialidades, das materialidades.

Almejou-se, a partir da leitura de *O menino do sapatinho*, de Mia Couto, demonstrar como o texto literário, a ilustração e o projeto gráfico – concebidos em conjunto desde o início do processo criativo – se complementam e se influenciam mutuamente, trabalhando em conjunto para transmitir a mensagem e ampliar os sentidos suscitados pelo texto literário.

Isso fica evidente, por exemplo, nos recortes presentes na obra de Mia Couto (2013), os quais, longe de se constituírem como adornos, possibilitam que as palavras e ilustrações se interpenetrem e sugiram, dessa forma, a materialização de conteúdos evocados pelo texto verbal. Da mesma forma, a gramatura da página é decisiva para proporcionar esse efeito, não se constituindo, portanto, como um elemento material aleatoriamente escolhido. Em outras palavras, buscou-se demonstrar, por meio da leitura empreendida, como a conexão entre o projeto gráfico, a ilustração e o texto literário contribuem de forma significativa para a construção da estética e da atmosfera geral da obra, colaborando para a criação de uma experiência de leitura que alinha o cognitivo, o visual e o sensorial.

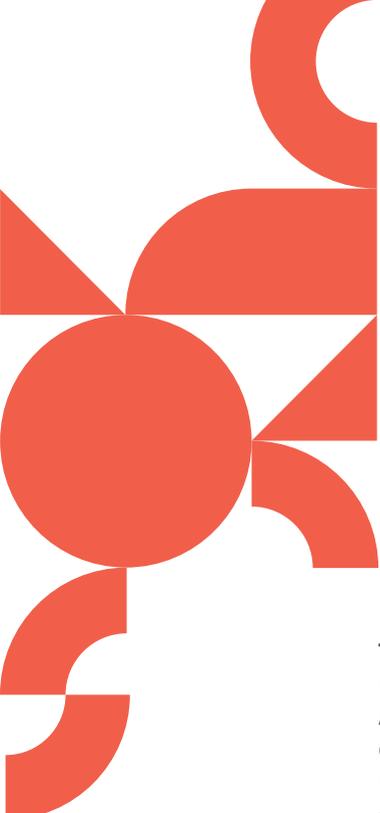
Pela análise do livro-objeto de recorte de Couto, observou-se que a materialidade de sua narrativa suscita sinergia do leitor no ato da leitura, tendo em vista que ele precisa interagir com diferentes linguagens compositivas e, nesse processo, mobilizar seus diferentes sentidos. Durante a leitura dessa obra, o leitor precisa refazer suas hipóteses a cada virar de páginas, de modo que o processo interpretativo ultrapassa o texto literário e estende-se em uma nova experiência sinestésica que exige interações e requer a manipulação do livro.

Justamente por demandar uma leitura sinérgica de suas linguagens compositivas, *O menino no sapatinho*, assim como outros livros-objeto, desperta o interesse do jovem leitor, que se vê desafiado a ler para além do texto verbal. Desse modo, ampliam-se as potencialidades de formação do leitor que se depara na leitura com vazios (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999) instaurados tanto no texto verbal quanto na materialidade da obra com a qual interage. Diante do desafio proposto, o leitor não lê apenas com os olhos e com o cérebro, mas com o corpo, sentindo – em razão da componente material –, literalmente, o livro ao tocar suas páginas. Um leitor que, mais do que repertório literário, torna-se capaz de construir também um repertório imagético e gráfico essencial para a leitura do contexto histórico-social em que se encontra inserido.

## REFERÊNCIAS

- BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Editora EDUC: Estação Liberdade, 1996.
- CAMARGO, Luís. *Ilustrações do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, p. 235-263, 1995.
- CHARTIER, Roger et al. *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1996.

- CHARTIER, Roger. A mediação editorial. In: CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fúlvia Moretto. São Paulo: Editora Unesp, p. 61-76, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas*. 36.ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2022.
- COUTO, Mia. *O menino no sapatinho*. Alfragide: Editora Editorial Caminho, 2013.
- GENETTE, Gerard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer, v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer, v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- LEAL, Luciana Ferreira; OLIVEIRA, Fernando Rodrigues de. *O menino no sapatinho, de Mia Couto e a função humanizadora da arte*, 2018. Disponível em: <https://www.seminariolhm.com.br/2018/simposios/35/simp35art01.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.
- MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, p. 1-7, 2000. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033274/mod\\_resource/content/1/MATA%2C%20Inoc%C3%Aancia%20-%20O%20p%C3%B3s-colonial%20nas%20literaturas%20africanas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033274/mod_resource/content/1/MATA%2C%20Inoc%C3%Aancia%20-%20O%20p%C3%B3s-colonial%20nas%20literaturas%20africanas.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024.
- NAVAS, Diana. Livros em (des)construção: a materialidade como componente ficcional. In: RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Vila Nova de Famalicão (Portugal): Edições Húmus, p. 119- 134, 2002.
- OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: Editora DCL, p. 13-47, 2008.
- PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora Autêntica/Edusp, 2010.



ARTIGO/DOSSIÊ

## O ROMANCE ENTRE A FICÇÃO DO MANUSCRITO E A FICÇÃO NO LIVRO *FRONTEIRA* (1935), DE CORNÉLIO PENNA

TALLES FARIA

### Talles Faria

Doutor em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas, Literatura Brasileira, pela Universidade do Minho (Portugal), 2023.

Integrante do *Projeto Minas Mundo: o cosmopolitismo na cultura brasileira*, rede de cooperação de cerca de cinquenta pesquisadoras e pesquisadores de diferentes instituições, áreas de formação e de atuação acadêmica nucleada em cinco universidades: UFRJ, UFMG, Universidade Princeton, Unicamp e UFRRJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2900396835175682>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1358-4194>.

E-mail: [tallesluiz@yahoo.com.br](mailto:tallesluiz@yahoo.com.br).

**Resumo:** Este artigo analisa as questões colocadas pelos liames entre a ficção do manuscrito, o romance e o livro em *Fronteira* (1935), primeiro romance publicado por Cornélio Penna. Nele, Penna se vale do *topos* do manuscrito encontrado, artifício que põe em curso uma ficção do manuscrito como garantia da autenticidade do texto, influenciando em seu protocolo de leitura; paradoxalmente, a ficção do manuscrito é acionada não preliminarmente à leitura, mas depois dela, num “Epílogo”, o que coloca em curto-circuito o protocolo da primeira leitura do romance. Nesse sentido, tal como no

casarão decadente no qual está ambientado o romance, o livro, de certo modo desestabilizado em sua ortopedia, também se apresenta fechado “como um cofre”, dissimulando as fronteiras entre o suposto manuscrito (um diário) e o romance que o emula, entre o livro que (des)abriga o romance e o edifício que (des)abriga as personagens na ficção cornelianiana.

**Palavras chave:** Ficção do manuscrito. Romance. Livro. Cornélio Penna. Literatura brasileira.

**Abstract:** This article analyzes the questions raised by the links between the fiction of the manuscript, the novel and the book *Fronteira* (1935), the first novel published by Cornélio Penna. Penna uses the *topos* of the found manuscript, an artifice that sets in motion a fiction of the manuscript as a guarantor of the authenticity of the text, influencing its reading protocol; paradoxically, the fiction of the manuscript is triggered not preliminarily to the reading, but after it, in an “Epilogue”, which short-circuits the reading protocol of the novel. In this sense, just like in the decadent mansion in which the novel is set, the book, somehow destabilized in its orthopedy, also appears closed “like a safe”, disguising the boundaries between the supposed manuscript (a diary) and the novel that emulates it, between the book that un-houses the novel and the building that un-houses the characters in Cornelian fiction.

**Keywords:** Fiction of the manuscript. Novel. Book. Cornélio Penna. Brazilian literature.

*“Há duas maneiras de contar histórias: contar a história e deixar que ela se conte a si mesma. Machado de Assis e José Lins do Rego. Há um terceiro caminho: não contar a história. Cornélio Penna”.*

*Fausto Cunha*

O filósofo e ensaísta francês Michel de Montaigne abre um de seus mais conhecidos ensaios, *Da amizade*, observando o procedimento de um pintor e declarando o desejo de imitá-lo: o pintor posiciona suas

telas pela parede, preenchendo o vazio entre elas com grutescos, a fim de ressaltar a beleza de seu trabalho. Montaigne reconhece a escritura de seus ensaios como as molduras grotescas espalhadas ao redor de belos quadros, estrategicamente pendurados na parede, que é o livro que compõe o grotesco da escrita responsável por salientar a beleza do temário de cada peça ensaística. Porém, Montaigne não se vê capaz de compor um belo quadro, projetando-se apenas nos grutescos de seus ensaios, no ornamento da escrita que emoldura quadros gerais ou alheios. O reconhecimento de sua inaptidão faz com que chame à cena a imagem do falecido amigo, Etienne de La Boétie, que teria sido capaz de fazer aquilo que alegadamente não conseguia. O belo quadro de La Boétie é *A servidão voluntária*, livro publicado postumamente em 1563, no qual se faz a defesa da liberdade contra os tiranos, a ser então adornado pelos mais comovidos grutescos dos *Ensaíos* do céptico francês.

Em que pese a retórica envolvendo a depreciação de si e daquilo que se produz, os *Ensaíos*, os grutescos de Montaigne – sua escritura –, devido talvez à insatisfação com o aspecto fugidivo da representação de si, não irão apenas emoldurar os quadros escolhidos como assunto, como se é de supor, mas desempenham papel crucial em sua apresentação, a começar pela escolha do gênero textual. Adorno (2003, p. 25) afirma, sob a influência do jovem Lukács de *A alma e as formas*, que o ensaio não segue as regras positivistas do pensamento científico, antes, porém, possui caráter fragmentário e parcial. A retórica depreciativa toma por objeto justamente esse caráter que reuniria os ensaios no corpo do livro ao modo de um Frankenstein *avant la lettre*<sup>1</sup>, interessado mais

---

1 “O que são estes [os ensaios], também, na verdade, senão grutescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da casualidade?” (MONTAIGNE, 2002, p. 273).

por aquilo que põe em jogo a sinceridade da pressuposta autoridade do autor. Independente de ironia, o filósofo francês lembra o papel desempenhado pelas molduras, expediente metafórico que aponta para as costuras do livro, o traço da escrita, seus espaços e grutescos que guardam estreita relação com a impressão de unidade do livro, com seu acabamento formal e material. Como nota Roland Barthes (2005, p. 105), na obra não se fantasia somente o conteúdo, mas a fabricação de um objeto, o *volumen*: “uma superfície, um desenrolar organizado”, composto pela escrita, sustentado por sua materialidade e atravessado pela intencionalidade da escritura que, se não aparece indiciada no estilo, deixa-se surpreender nas entrelinhas, nos paratextos, nas reticências, num travessão – parte irrevogável, porque é material e tipográfica, do *volumen*, e, ao mesmo tempo, a depender do protocolo de leitura que propõe, também da ficção, constituindo o procedimento da obra. As molduras, grotescas ou não, são limiares que paramentam o percurso de recepção do livro e indiciam sua organização formal, como podem, também, ser parte ativa da própria ficção. Afinal, como argumenta Osvaldo Silvestre (2014, p. 84-85) a propósito do livro, há neste objeto uma materialidade (o papel, o analógico) e uma ortopedia, isto é, o modo como se lê da esquerda para a direita (pelo menos na nossa cultura) e da primeira à última página, dois fatores os quais, entretanto, não o esgotam, por ser o livro também uma ideia, uma condição de possibilidade de ler um texto ou um conjunto de textos, quer esta ideia anteceda e presida a escrita, quer lhe seja posterior na medida em que vise à unidade ou a uma visão de conjunto de textos fragmentados ou escritos isoladamente, problema com o qual sempre esbarram as sucessivas edições do *Livro do desassossego*,

objeto do estudo de Silvestre, que aproxima o engenho pessoano ao também monumental *O homem sem qualidades*, de Musil.

Aliás, ao trazer a questão para o âmbito específico do romance, gênero literário historicamente desenvolvido a par e passo do próprio livro, integram esta equação os elementos paratextuais que tanto podem simplesmente emoldurar o miolo do livro – que se quer e se declara ficção –, quanto estabelecer um protocolo de leitura ou ainda ser partícipe da ficção como seu *continuum*. Seja pelo *Nachless* pelo qual Musil se submete a um trabalho infundável de variáveis e de continuidades para sua obra-prima à qual aparentemente não pode dar fim, seja, ao contrário, pela acumulação de prólogos a uma narrativa que aparentemente não pode ter início, o presumível protagonista de Macedonio Fernández parece nunca chegar à casa de campo na qual pretende se refugiar após a morte da esposa em *Museu do Romance da Eterna*, o romance, talvez como ideia que anseia em escapar de sua manifestação material e historicamente atrelada ao livro, não raramente pretende escapar ao fim, e “mais ainda para os escritores que não se confiavam à noção de intriga, como em boa parte dos modernistas” (SILVESTRE, 2014, p. 80). E é aqui que vamos nos encontrar com um dos principais romancistas brasileiros em sua estreia em meados da década de 1930.

Nascido em Petrópolis, em 1896, Cornélio Penna é uma das figuras mais solitárias da literatura brasileira. Apesar do convívio com escritores como Lúcio Cardoso, Rachel de Queiroz e Augusto Schmidt, sua condição de isolamento é reforçada tanto pelas entrevistas que deu, quanto pelo parecer de seus críticos. Os quadros buscados por Cornélio Penna não serão exatamente aqueles da amizade, mas um conjunto que perfaz narrativas ouvidas na infância e os antigos objetos

que coleciona, heranças familiares do Brasil imperial, configurando uma rememoração simultaneamente pessoal e coletiva, de história oral e material, a qual terá por efeito sua atividade artística. Ingressando no meio artístico como pintor, rompe com a pintura em 1929, por considerar estar fazendo então “literatura pintada” (PENNA, 1958, p. LXI). Como escritor, publica quatro romances, os três primeiros – *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1949) – ambientados na região mineradora de Itabira, e o último, *A menina morta* (1954), considerado sua obra-prima, ambientado na região cafeeicultora da porção fluminense do Vale do Paraíba, regiões das quais eram oriundas, respectivamente, as famílias paterna e materna do escritor.

Em detrimento ao relativo esquecimento que pesa sobre a obra de Cornélio Penna, pode-se dizer que *Fronteira*, publicado em 1935, tenha sido uma estreia singular. Além de bem recebido pela crítica em geral, à época iniciando a querela entre regionalismo e psicologismo, o romance é das poucas experiências de narrativa intimista em primeira pessoa ao longo do decênio de 1930. Trata-se de trabalho precursor na medida em que destoa do psicologismo grosseiro, deixando o enredo em segundo plano e isentando-se da exposição e da explicação das causas que teriam gerado as intrigas da trama, fio tênue e constantemente deixado em suspenso a favor da descrição<sup>2</sup>, do que decorre certo efeito à Flaubert. Privilegiando imagens e recuos que se aproximam da técnica do fluxo de consciência – via

---

2 Mário de Andrade (2012, p. 122) nele perceberia uma “estranha aritmética”, que viria “lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”. Rachel de Queiroz, para dar apenas mais um exemplo, irritava-se com a impropriedade em classificar os romances cornelianos como “psicológicos”, considerando o autor o criador de uma via singular no romance brasileiro: “O romance psicológico não tem nada, nada, a ver com o gênero que C. P. criou entre nós” (QUEIROZ, 1958, p. 130).

de regra, incompleto –, sua prosa singular na literatura brasileira, com reminiscências de Raul Pompeia e principalmente do esquecido Artur Lobo da novela *O outro*, bem como de *Húmus*, do português Raul Brandão, enquanto no contexto sul-americano remete àquela de *A última névoa*, novela publicada também em 1935 pela chilena Maria Luísa Bombal, seja pelo enredo em segundo plano, seja pela recorrência de imagens e pelo estilo caudaloso. Entre os seus coetâneos da década de 1930, com a exceção de um Lúcio Cardoso ou de um Adonias Filho (este publicará ficção apenas a partir da década seguinte) que, em boa parte, lhe seguem os passos, a ficção corneliana, ainda que um elo na modulação brasileira de um romantismo da desilusão que nos escritores mineiros – e Penna, paulista, talvez seja o mais mineiro deles todos – parece saltar de Balzac a Flaubert para recusar o mito liberal do *self-made man*, conforme sintetiza Emílio Maciel (2019, p. 72) acerca de uma vertente de romancistas mineiros, ainda que bastante díspares entre si (como Lúcio Cardoso, Cyro dos Anjos, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Silviano Santiago), mantém-se, a prosa corneliana, espantosamente original.

Os estudiosos da obra de Cornélio Penna pouco consideraram questões acerca da composição e da organização do livro<sup>3</sup>, ponto-chave em *Fronteira*. O romance é arrematado por um “Epílogo” no qual seu autor alega ter se deparado com o diário que teria sido o romance acabado de ler, tendo-o apenas transcrito, resistindo ao desejo de “corrigi-lo”:

---

3 A fortuna crítica publicada sobre a obra de Cornélio Penna pode ser sumariamente dividida em: 1) a leitura de viés religioso, que releva do catolicismo do escritor procurando encontrá-lo na obra, como o faz Adonias Filho; 2) a leitura estruturalista, de cunho levistraussiano, que realça o mito na estrutura da obra, levada a cabo por Luiz Costa Lima e por Wander Melo Miranda, este em estreita proximidade com o trabalho de Michel Foucault; 3) o materialismo dialético da leitura de Simone Rufinoni, que contraria a autossuficiência da estrutura do romance, vinculando-a aos antagonismos sociais que estão em sua base.

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro. (PENNA, 1958, p. 165)

Apesar de se tratar de um lugar comum entre os prefácios autógrafos, o artifício encenado por Penna não é de forma alguma banal. O conteúdo de um prefácio, autoral ou alógrafo, fornece sugestões, informações e crítica a respeito do texto que acompanha, e, desse modo, passa a orientar a leitura. Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette (2009, p. 145) entende prefácio como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”, de modo que nessa dobra sobre si mesmo do livro – dobra que é todo prefácio –, há traços de caminhos, o do autor ou o do prefaciador alógrafo, que conduzem por determinada senda do texto legitimada pela autoridade de quem o escreveu ou pelo prestígio de quem o conhece. Esse caráter orientador da leitura que assinala todo prefácio, inerente à função prefacial de apresentação da obra, estabelece um protocolo de leitura específico no caso de denegação da autoria nos prefácios autorais. É o que ocorre com textos que participam do *topos* literário do manuscrito encontrado, como *Fronteira*.

O *topos* do manuscrito encontrado é geralmente associado a uma estratégia que visa reforçar a verossimilhança da narrativa, conferindo credibilidade a um relato estranho, pouco crível, como afirma Luiz Costa Lima com relação à *Fronteira* (LIMA, 2008, p. 59). Se o argumento da verossimilhança se constitui *topos* da recepção crítica ao *topos* do manuscrito encontrado, por outro lado este

procedimento ficcional não parece de nenhuma maneira unívoco. Christian Angelet, estudioso do tema, observa que há uma dupla implicação no *topos* do manuscrito encontrado: se, por um lado, as estruturas narrativas (romance epistolar, diário, memória etc.) geram um protocolo de atestação da veracidade dos “fatos” narrados, por outro há uma retórica fundada em oposições binárias (ficção x realidade, acaso x necessidade, liberdade x determinação) que atuam como índice de ficção. Segundo Angelet (1999, p. XXXII), por um lado, o *topos* do manuscrito encontrado estabelece um protocolo de atestação, mas, por outro, é índice de ficção uma vez que, como paródia, revela seu caráter artificial e, portanto, literário.

Mais que um simples efeito de verossimilhança, o artifício que envolve o *topos* do manuscrito encontrado põe em curso um processo de autodenúncia da ficção ao engendrar a “ficção do manuscrito”. A expressão usada por Abel Barros Baptista em *Autobibliografias* parte da presunção tradicional – à qual se contrapõe seu argumento, em consonância com Derrida – de que o manuscrito seja uma testemunha fidedigna. Fidedigna porque se ancora na presunção da paternidade do texto, de que o texto possui um pai, o autor do manuscrito, que por ele responda positivamente como sua origem e garantia. No capítulo da história da tipografia acerca da passagem do manuscrito ao livro como principal suporte de leitura, esse desejo de imitação do manuscrito é recorrente, como afirmam Lucien Febvre e Henri-Jean Martin acerca do esforço dos primeiros tipógrafos visando à imitação da cursiva<sup>4</sup>. No campo da

4 “Nessa época [séc. XVI], a preocupação em imitar as escritas manuscritas incita mesmo muitos tipógrafos a ir mais longe: quando o livreiro inglês Richard Pynson confia ao tipógrafo Guillaume Le Tailleur de Rouen a impressão de dois tratados de direito anglo-normando, Le Tailleur prepara, com essa finalidade, uma fonte muito diferente da que usava ordinariamente e esforça-se por imitar a escrita cursiva particularíssima que os

literatura, a própria ficção estipula que certo manuscrito constitua origem e fonte da legitimidade do livro impresso, de modo que o *topos* do manuscrito encontrado se mostra como uma ficção da transformação do manuscrito em livro, um motivo autobiográfico porque solicita o livro. Segundo Baptista (2003, p. 240), a ficção do manuscrito é uma via de mão dupla: a presunção do manuscrito estabelece um protocolo de leitura através de um “como se” ficcional (o livro deve ser lido como se fosse um manuscrito escrito por outro, agora impresso e publicado), ao mesmo tempo em que a presunção do manuscrito é denunciada em sua precariedade, tanto pela indicação genérica, quanto pela assinatura constantes na capa – o que é dizer: por sua impressão e publicação.

Na simulação de identidade mediante a presunção da autoridade, o que se percebe é a não redução do livro ao manuscrito, seja pela presunção não passar de ficção, seja pelo teor paródico da emulação do gênero textual que indicia seu estatuto ficcional. Em *Frenteira*, o caráter paródico é denunciado pela emulação do diário que, se por um lado conserva a perspectiva em primeira pessoa e o caráter fragmentário, por outro é ressignificado pelo fio narrativo, ressignificação observável, no texto, pelos raros usos verbais do futuro do pretérito, aliados a adiantamentos de cenas narrativas<sup>5</sup>, e, no livro que suporta materialmente e organiza o texto, pela organização capitular sequenciada por algarismos romanos, de modo a descumprir aquela cláusula à qual, segundo afirma Maurice Blanchot (2005, p. 270), todo diário íntimo estaria submetido: o respeito ao calendário. *Frenteira* não traz nem os registros das entradas diárias e, o que é

---

escribas de além-Mancha tinham o hábito de usar para textos desse tipo” (MARTIN; FEBVRE, 1992, p. 121).

5 Ver, por exemplo, os capítulos IX, X, XII e XXXI de *Frenteira*.

mais significativo, desrespeita o calendário que marca o presente da escrita ao adiantar cenas futuras em oraculares cochilos. E é ainda sintomático de seu caráter paródico que o autor do “Epílogo” hesite, não só em dar este título ao “capítulo”, mas também em classificar o livro como diário ou romance. Logo no terceiro parágrafo, à maneira de Laclos nos prefácios de *As relações perigosas*, a hesitação é reiterada: “Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance” (PENNA, 1958, p. 165, grifo nosso). Ou ainda aplicando um critério naturalista de avaliação romanesca ao texto, ao afirmar que o livro não agradaria àqueles que, como o autor do “Epílogo” assume para si, apesar de tê-lo agradado o presumido manuscrito, “acham que um romance deve basear-se na ‘estricta observação de factos reais’, como se dizia antigamente” (PENNA, 1958, p. 165). Portanto, o procedimento operado pelo recurso ao manuscrito encontrado não remete apenas ao reforço da verossimilhança, mas é mais uma página da ficção, da ficção da transformação do suposto manuscrito em livro, procedimento que estabelece um protocolo de leitura a partir de um “como se” ficcional: o “manuscrito encontrado” é a ficção do manuscrito comportada em livro e plasmada em romance.

Ademais, no caso específico de *Fronteira*, há ainda outro aspecto do ponto de vista da organização do livro que contraria o argumento da verossimilhança: a denegação da autoria tem lugar, não no início do livro, como é de praxe nos prefácios denegativos, mas em seu fim, no “Epílogo”. A escolha do escritor em explicitar a denegação em um paratexto pós-liminar (o qual, pela falta de assinatura, ainda não se pode determinar se autoral ou alógrafo), subverte o convencional das ficções do manuscrito, que via de regra optam pelo paratexto pré-liminar – os prefácios, em suma – como locus

de denegação da autoria. Desse modo, ao fim do texto e do livro, a primeira leitura entra em curto-circuito e o leitor é instado àquele *levantar de cabeça* que, segundo Barthes (2004, p. 29), caracteriza a leitura disposta a abrir o texto e a propor seu próprio sistema. Na busca por um sistema – senão do livro, pelo menos subjetivo, como propõe Barthes –, o leitor admite a presunção de autoridade na ficção do manuscrito e procura reavaliar a leitura: confere a capa, em busca de subtítulos que atestem seu pretensível caráter documental, e só encontra o título, a indicação genérica (“Romance”) e o nome do autor (Cornélio Penna); procura, em vão, por alguma advertência ou qualquer prefácio preliminar. Reencontra apenas um subtítulo, arrematado por dois pontos, entre o algarismo romano que numera o primeiro capítulo e seu texto subsequente: DO DIÁRIO<sup>6</sup>. O lugar de inscrição da primeira pista deixada pela ficção do manuscrito nubla ainda mais o levantar de cabeça da leitura que coloca em curto-circuito o seu protocolo de legibilidade: sua posição intervalar entre o algarismo de numeração do capítulo e o texto sugere que apenas este primeiro capítulo pertenceria a um diário, do qual ainda não se sabe nada. Com o proceder da leitura em sua organização capitular, conforme o protocolo da ortopedia do livro, a sugestão do diário é progressivamente apagada, até mesmo em decorrência da ausência de aspectos caracterizadores do gênero, como mencionado. Ao retirar os olhos das páginas, tornando a levantar a cabeça, o leitor se pergunta: se queria fazer parecer verossímil, por que deslocou a denegação de autoria e a presunção do manuscrito para o “Epílogo”? Os grutescos paratextuais do livro de Cornélio Penna interferem não apenas no acabamento do livro, mas na própria ficção do romance

6 Em caixa alta na edição dos *Romances completos*. Em outra edição, da Ediouro, aparece grafado “Do Diário”. Infelizmente, não nos foi possível localizar a primeira edição.

que, no curto-circuito do “Epílogo”, denega sua autoria e instaure-se sob a égide da ficção do manuscrito, repercutindo no procedimento e no protocolo de leitura do romance. O grotesco dos grotescos de *Frenteira* é o seu posicionamento singular e a sua inserção trepidante, como o traço do pintor Cornélio Penna, subterrânea ou subtextual, que se denuncia na superfície material do livro, deixando grafadas inadequações na exatidão pretensa do relevo de sua organização tradicional e, conseqüentemente, convencional. Mais que simples lapso, haja vista a hesitação, deslocar a denegação para o “Epílogo” parece ter sido uma estratégia consciente do escritor, que se com ela não chega a alterar substancialmente o protocolo de leitura, dado a *posteriori*, embaralha esse protocolo ao tentar driblar a quadratura do livro, traçando uma circularidade a partir de seus limites<sup>7</sup>.

Em texto publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Laís Corrêa de Araújo (s. d, p. 07) considerou dispensável o “Epílogo” de *Frenteira*, em função de seu teor justificativo<sup>8</sup>. Os autores do *Dicionário de narratologia*, Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, mencionam três características do epílogo, aqui resumidas: 1) a sua presença em narrativas dotadas de intriga, de complexos eventos, referindo-se a um tempo subsequente a ela; 2) o efeito de verossimilhança criado pelo registro epilodal ao adotar uma instância temporal no presente, assumindo posição extradiagética e estática; e 3) seu plano operatório orientado em dois sentidos: no funcional, em articulação com os eventos da intriga e com seus personagens, e no semântico, já que

7 Como afirma Luiz Costa Lima (2008), a imagem do círculo é a que melhor sintetiza os romances de Cornélio Penna. O fato do protocolo de leitura ser dado a posteriori não o anula, pois o local de sua inscrição é escolha do transcritor, restando o autor suposto protegido pelo “como se” ficcional, o que torna possível à sua escrita a solicitação do referido protocolo.

8 Cf. ARAÚJO, Laís Corrêa de. O coração ferido do homem. In: *Minas Gerais – Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Seção Roda Gigante, p. 7, s. d.

o epílogo pode revelar-se um “espaço privilegiado de insinuações ideológicas, morais, éticas, etc” (REIS; LOPES, 1996, p. 126-127). Portanto, o teor justificativo não sustenta a dispensabilidade do “Epílogo”, consistindo antes em parte integrante de seu plano semântico. Por outro lado, o “Epílogo” de *Fronteira* é sui generis quanto à generalidade dos epílogos, uma vez que nele não se esclarece quase nada sobre a intriga (praxe moderna, como já visto com Silvestre, e que Penna praticou à obsessão, suspendendo-a e tornando praticamente inacessível sua cadeia causal), tampouco, como referido, busca-se um efeito imediato de verossimilhança, para além de seu teor justificativo ser notadamente irônico ao se referir a um critério naturalista de acordo com o diapasão da “estricta observação de factos reais”, pouco afeito aos romances cornelianos, e, aliás, nuançada pelo juízo de gosto expresso pelo autor do “Epílogo” que, apesar de declarar-se adito a tal critério, reconhece-o como antigo e salienta ter se satisfeito com o suposto diário escrito na fronteira entre a loucura e a realidade. A especificidade do lugar ocupado pelo “Epílogo”, em conjunto com seu teor denegativo, uma vez que o justificativo não constituiria problema, não ratifica sua dispensabilidade, apontando antes para a dificuldade do fim no romance moderno<sup>9</sup> – “Não é, pois,

---

9 Nesse sentido, encontra eco em Cornélio Penna uma observação de Silvestre a propósito de Musil: “Concluir o romance seria admitir que um conflito insolúvel, aquele que origina a obra, poderia sofrer a imposição de uma solução sentida como externa e não adequada à vida, a qual, para Musil, não se desenrola com a linearidade de uma intriga romanesca, mas pelo contrário consiste numa série de sensações e percepções discretas” (SILVESTRE, 2014, p. 81-82). Por sua vez, afirmava Penna, em entrevista a João Condé: “Eu guardava tudo [as histórias ouvidas na infância] com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim” (PENNA, 1958, p. XXXIX). Entre a estética e a vida, em sua realidade objetiva e subjetiva, parece que ambos os autores estendem uma ponte de compromisso ético consigo mesmos ou, pelo menos, com o próprio romance que passa a ser uma morada provisória do espírito moderno em seu desabrigo transcendental, como formulara Lukács.

um epílogo, porque não sei o final deste romance” (PENNA, 1958, p. 165) –, para o procedimento do livro e para o modo de composição de Cornélio Penna, aqui, em seu primeiro romance, a transitar do quadro da pintura para o livro da escritura.

Em nota preliminar aos dois fragmentos do inacabado *Alma branca*, que encerram as narrativas reunidas nos *Romances completos*, o autor da nota, que assina suscintamente “A. C.” – provavelmente Afrânio Coutinho –, comenta:

Tinha o romancista seu método próprio de trabalho. Em vez de redigir seguidamente, de acordo com o desenrolar da intriga, lançava ao papel pedaços isolados, como se inspirado por jatos, depois costurava os retalhos, fazendo montagem, harmonizando todo segundo o esquema que se traçara, e submetendo ainda a composição a numerosas correções de estilo e expressão, bem como a ajustamentos técnicos e estruturais. (A. C., 1958, p. 1299)

De fato, o conjunto de romances publicados por Penna oferecem indícios desse procedimento. Em *Dois romances de Nico Horta*, a narrativa primeiro se concentra em episódios dispersos da vida de D. Ana, mãe de Nico Horta, para só então conferir mais espaço ao personagem que empresta o nome ao livro. Em *Repouso*, um dos mais belos parágrafos de abertura da literatura brasileira tem lugar no capítulo II, enquanto o primeiro capítulo trata de situação cronologicamente posterior à do capítulo precedente e já a meio do enredo que se vai ler. Em *A menina morta*, os capítulos iniciais alternam sucessivamente o enfoque narrativo, à semelhança de *Enquanto agonizo*, de William Faulkner, dando relevo aos sentimentos e imagens evocadas pelos diversos personagens com relação aos preparativos para o enterro da menina. A estrutura de

seus romances revela que Cornélio Penna privilegia a montagem de séries imagéticas ao longo do romance que costura com tênue fio narrativo, em detrimento de um maior comprometimento com a progressão do enredo, adiando-o, suspendendo-o, abrindo largos parênteses descritivos levados a minúcias que, por vezes, sugerem um fio desencapado da trama pelo qual se procura remontar a leitura. No caso de *Fronteira*, a hesitação referida no “Epílogo” acena para a escrita mais ou menos independente dos fragmentos, uma vez que a hesitação é relativa a dar ou não a este “capítulo” o título que o encima, amparando a afirmação do prefaciador dos fragmentos de *Alma branca* ao sugerir a montagem posterior à escrita das peças narrativas, ainda que estas depois se sujeitem a ajustes técnicos e estruturais, concernentes à feição do livro que se vai montando e ao *enjambement* romanesco entre os capítulos, a que o livro como ideia, já não apenas como materialidade e ortopedia, orienta ou, no mínimo, baliza. Chamar ao “Epílogo” capítulo é inseri-lo na ficção e, portanto, denunciá-lo enquanto tal: o projeto do livro, do qual a decisão pelo título e pelo local de inserção do prefácio denegativo são partes atuantes, põe em curso e manifesta, uma vez mais, a ficção do manuscrito e a precariedade de sua presunção. Se a forma do livro pensa antes de ser escrita (MELOT, 2012, p. 60), em Cornélio Penna ela se multiplica em erratas e assume como forma pensante o processo de montagem que dará feição ao livro: para usar a classificação barthesiana, é como se o escritor possuísse diante de si um álbum de imagens narrativas pertencentes a um passado coletivo e familiar, e por um desejo próprio procurasse coser as páginas, sequenciá-las, ordenar sua leitura para finalmente transformá-lo em livro, o que aqui também quer dizer em romance. A tessitura do livro

que sibilamente se expõe no “Epílogo” de *Fronteira* guarda ainda relação com o campo metafórico da edificação, o livro visto como casa ou edifício. Tal proximidade parece ser capaz de apontar um mecanismo de leitura para a escolha do fim do livro como local de enunciação do *topos* do manuscrito encontrado.

Levantemos a cabeça uma vez mais e retornemos ao início do livro; fechemos a capa. O feitio de caixa, quadrangular, incita-nos a descobrir seu conteúdo. É este um aspecto da dobra caracterizadora do livro que, diferentemente do rolo, oculta o conteúdo na dobradura das páginas:

O livro se torna, então, para ele mesmo, sua própria caixa, enquanto é necessário proteger o rolo por um invólucro especial. Abrir um livro torna-se, através de um mesmo gesto, o mesmo que abrir uma caixa e ter acesso a seu conteúdo. O livro será, dessa maneira, semelhante a um cofre, a uma casa, a uma tumba, ou ao próprio corpo humano. (MELOT, 2012, p. 50)

Poderíamos dizer que toda leitura será à sua maneira uma espécie de invasão ou de profanação? Revirar as dobras do livro seria profaná-lo, retirá-lo de sua presumida transcendência de obra completa publicada em papel bíblia, o volume acompanhado pela clássica fita que serve como marcador de páginas? Nesse caso, mesmo a acumular poeira nas estantes de bibliotecas universitárias, como sói acontecer a Cornélio Penna, aquele que publica permite a invasão ou a profanação. Permitir uma invasão seria, em suma, um oximoro, figura de linguagem marcante no estilo corneliano. Se o crítico é um invasor, decerto não será bem recebido pela porta da frente. Mas a publicação assegura o convite: o crítico, no entanto, deverá entrar pela porta dos fundos que é o “Epílogo”, uma vez que

o livro acaba por espelhar o romance que contém, no qual as portas e as janelas do decadente e soturno casarão dos remanescentes da derruída oligarquia de Itabira estão constantemente fechadas para o exterior.

Em *Fronteira*, portas e umbrais, limiães da casa, parecem animados. O procedimento é comum aos quatro romances publicados por Penna: todos eles fazem largo uso da prosopopeia, a natureza e o mobiliário chegando a ser animados. Quanto aos limiães de portas e janelas, de modo similar ao que notara Bakhtin a propósito da poética de Dostoiévski – e a influência do escritor russo é latente tanto em Penna, quanto em Lúcio Cardoso e no rol dos romancistas brasileiros que professavam ou mantinham relação mais ou menos estreita com o catolicismo nos anos 1930 –, acabam por se revestir de função cronotópica, seja por permitirem algum contraste com a atmosfera malsinada do casarão, como quando a Viajante entra na narrativa e na casa de chofre, inundando o interior com a luz do sol – “– Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isto parece a casa do remorso!” (PENNA, 1958, p. 75) –, seja, principalmente, nos limiães internos do casarão, nos quais os personagens decidem-se, desfalecem e, em especial, não raramente deixam-se corrigir, como autômatos, das transgressões que estão à beira de cometer contra a ordem senhorial, representada pela tia Emiliana (Figura1).

Apesar da abundância de limiães internos no sombrio casarão em que habita uma elite mineira em franca decadência, as referências aos limiães externos, principalmente à porta de entrada, são exíguas.

Figura 1 – Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935) [Cronotopo do limiar interno como correção e adstrição à ordem senhorial]



Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935)

Fonte: PENNA, 1958.

Têm lugar no romance três referências a tais limiares: no “Capítulo primeiro”, no qual o autor do diário sente-se molestado pelo oferecimento de serviços da criada; no capítulo XV, com a saída abrupta do juiz que investiga no casarão algo sugerido como o assassinato do noivo de Maria Santa; e no capítulo XXXVIII, com a entrada inusitada da Viajante que estranha a penumbra da casa, personagem que esboça um duplo contrastante com Maria Santa. Na esteira do procedimento do livro em *Fronteira*, a narrativa, inclusive pela emulação de um diário<sup>10</sup>, e o casarão, no qual a maior parte da narrativa se desenrola, faz-se fechada como um cofre. Não indica aberturas do enredo, tampouco mostra as entradas da casa, vista pelo autor do diário também como um cofre: “Era esse o contato, direto e vivo, de toda aquela casa enorme e fechada como um cofre, com a pequena cidade, que se aborrecia

10 “A narrativa corneliana está cheia de cofres dos quais nunca se tem o segredo – nem o de abertura nem o de conteúdo. *Fronteira*, o primeiro romance, por exemplo, é um diário, o gênero por excelência da simulação do segredo” (SANTOS, 2004).

espalhada em torno dela” (PENNA, 1958, p. 61). A identificação com a casa é flagrante pela perspectiva adotada: não é ela que se localiza na cidade, mas a cidade está “espalhada em torno dela”. Na ilustração feita pelo próprio Cornélio Penna para a primeira edição do romance (Figura 2), chama atenção a fachada de um casarão composta por seis janelas, mas destituída de porta. Simultaneamente quadro e grutesco cornelianiano entre o texto do romance, a casa fechada parece pouco receptiva, haja vista o modo como os personagens entram e saem dela, casa que não parece feita para servir de abrigo aos homens, a se crer no autor do diário (PENNA, 1958, p. 17). É preciso contorná-la, margear os caminhos laterais representados na ilustração, supor portas traseiras, bem como ao próprio romance dentro do livro, a procura de frestas e entradas secretas no livro-edifício<sup>11</sup>.

Figura 2 – Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935) [Fachada do casarão]



Fonte: PENNA, 1958.

11 “O livro pode igualmente evocar uma casa: sua cobertura, uma vez aberta, torna-se íngreme como um teto sob o qual o leitor se abriga. Trata-se de uma arquitetura como outra qualquer, e a arquitetura do livro se casa, página após página, com aquela do edifício” (MELOT, 2012, p. 134).

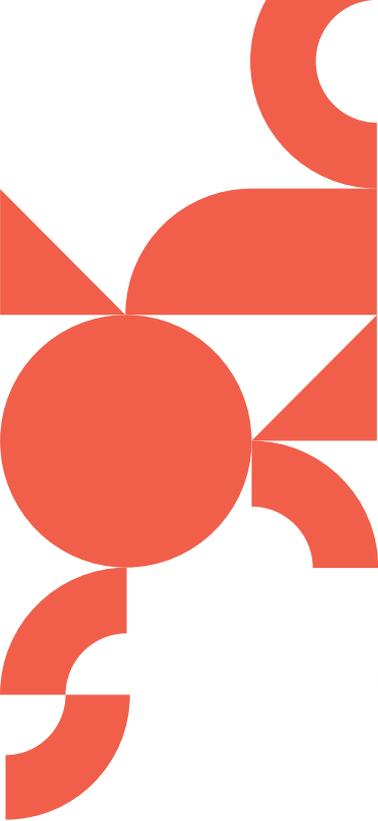
Há, portanto, uma confluência entre o modo de representação da casa, sem porta dianteira, e a organização do livro que, ao fim e ao cabo, impacta a organização e o procedimento do próprio romance, elidindo o que deveria ser a sua porta de entrada do paratexto preliminar para deslocá-la para o “Epílogo” no fim do livro, o protocolo de leitura sugerido pela ficção do manuscrito dado a posteriori da leitura da ficção que é o romance, com sua indicação genérica registrada no frontispício. Como o casarão, o livro, em *Fronteira*, a par com sua escrita e narrativa, assenta-se em um critério de não-hospitalidade que contraria a famosa proposição heideggeriana de que não importa para onde estamos indo, sempre iremos para casa. Em Penna, sequer em casa estamos em casa, e, neste seu primeiro romance, andamos na fronteira entre o romance e o suposto diário manuscrito, fronteira que é, ao mesmo tempo, costura do livro como ideia. Daí a possibilidade, com alguma correção ao que notara Fausto Cunha (1970, p. 135), de que Cornélio Penna, em primeira medida, não fosse “um inadaptado e inadaptável àquilo que se quer que sejam os moldes de um romance”, mas, antes, um inadaptado àquilo que se quer sejam os moldes convencionais do livro, o que impacta, dado o vínculo de desenvolvimento histórico do romance com o livro, a concepção do romance propriamente dito. O modo como seus romances posteriores, especialmente a partir de *Repouso*, ganham em desenvoltura na extensão dos capítulos, o antigo pintor já mais à vontade como escritor, além da resolução, a partir de *Dois romances de Nico Horta*, pela terceira pessoa narrativa, reforça a hipótese de que, entre as fronteiras de *Fronteira*, também estaria a fronteira da passagem da pintura para a literatura pelo artista. Se não um antimoderno, pelo menos cético quanto à faceta positivista do progresso incrustada no modernismo e inscrita na bandeira brasileira a partir da Proclamação da República, como homem de seu tempo e escritor moderno, Cornélio Penna não escapou da dificuldade

de “colocar um ponto final na dinâmica vital activada pelo romance”, para retomar a expressão de Silvestre. E esta dificuldade de concluir força um texto, um paratexto, a mais, o “Epílogo”, para nele dizer não conhecer o final do romance: necessidade que se multiplicará numa das mais coesas obras ficcionais brasileiras, ambientando os próximos dois romances também na cidadezinha mineira, mas recuando no tempo enquanto avança com as publicações, até ao final do Segundo Império em *A menina morta*, numa escavação da história pela ficção. Novos quadros que se ajustam e prolongam o temário do primeiro, numa espécie de “Atlas Mnémosyne” brasileiro que, como o procedimento de Aby Warburg, vai em busca daquilo que hipostasia como nossa catástrofe original, a escravidão, ao lado do morticínio indígena e da violência extrativista contra a natureza. Seriam já novos quadros, que exigiriam novos grutescos, e este, dedicado apenas ao primeiro deles, sem sombra da arte de Montaigne, encontra aqui o limite de sua moldura.

## REFERÊNCIAS

- A. C. Nota preliminar a “Alma branca”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, p. 1299, 1958.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANGELET, Christian. Le topos du manuscrit trouvé: considerations historiques et typologiques. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, p. XXXI-LIV, 1999.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. O coração ferido do homem. In: *Minas Gerais – Suplemento Literário*, Seção Roda Gigante, Belo Horizonte, p. 07, s.d. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1967&c=02006712196707>. Acesso em: 09 nov. 2023.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol. 2: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 117-141, 1970.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MACIEL, Emílio. Os bens e o sangue: o romance em Minas, entre a mobilidade e o imobilismo. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *Literatura mineira: Trezentos anos*, Belo Horizonte: BDMG Cultural, p. 70-85, 2019.
- MARTIN, Henri-Jean; FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Ed. Unesp, Ed. Hucitec, 1992.
- MELOT, Michel. *Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- MONTAIGNE, Michel de. Da amizade. In: *Os Ensaíos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 273-291, 2002.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- QUEIROZ, Rachel de. Cornélio. Coluna Última página. *O Cruzeiro*, n. 8, p. 130, 1958.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- SANTOS, Josalba. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. 2004. 262f. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SILVESTRE, Osvaldo M. O que nos ensinam os novos meios sobre o livro no Livro do Desassossego. In: *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Coimbra, n. 1, v. 2, p. 79-98, 2014. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830\\_2-1\\_4](https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_2-1_4). Acesso em: 09 nov. 2023.



ARTIGO/DOSSIÊ

## **IMAGENS DO IMAGINÁRIO INFANTIL: TRAVESSURAS E TRAVESSIAS NA NARRATIVA *BÁRBARO* (2013), DE RENATO MORICONI**

FERNANDO TEIXEIRA LUIZ  
JULIETE ROSA DOMINGOS

### **Fernando Teixeira Luiz**

Pós-doutorado em Letras pela UNESP/Assis, 2015.  
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e  
Letras, Departamento de Educação.  
Leitura e formação do leitor: implicações estéticas,  
históricas e sociais (UNESP).  
Grupo de estudo, trabalho e pesquisa Observatório  
Lobato (USP).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1299669420624686>.  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1175-4284>.  
E-mail: [f.luiz@unesp.br](mailto:f.luiz@unesp.br).

### **Juliete Rosa Domingos**

Doutoranda em Letras – PPGL UNESP/Assis.  
Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS UENP/  
Cornélio Procópio.  
Membro dos Grupos de Pesquisa em articulação  
Literatura Juvenil: crítica e história (UENP) e Literatura  
e formação do leitor: implicações estéticas, históricas e  
sociais (UNESP).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9414132977505577>.  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0795-8313>.  
E-mail: [julieterdomingos@gmail.com](mailto:julieterdomingos@gmail.com).

**Resumo:** Do livro ilustrado ao livro-imagem, dos precursores até as gerações contemporâneas, o ato de criar está intrinsecamente conectado à sensibilidade artística de transformar construções verbais em ilustrações. É neste entremeio que Renato Moriconi se fixa enquanto artista promissor na história do livro-imagem. Sendo assim, diante do aspecto afetivo, artístico e plurissignificativo das formas não verbais, este trabalho tem como objetivo analisar a linguagem iconográfica de Renato Moriconi, considerando a proposta lúdica e irreverente do autor-ilustrador na construção do livro-imagem *Bárbaro* (2013). Para tanto, o presente ensaio encontra-se fundamentado, sobretudo, nos estudos voltados à história da ilustração, os quais se debruçam, especificamente, sobre o surgimento do livro-imagem enquanto gênero na literatura infantil e juvenil. No que se refere à análise do potencial estético que constitui a narrativa visual, sublinhamos os pressupostos que abordam o livro-imagem em sua horizontalidade e em sua verticalidade, ou seja, a partir de sua imanência e considerando, igualmente, os elementos intertextuais na construção do sentido.

**Palavras-chave:** Bárbaro. Livro-imagem. Narrativa visual. Experiências de linguagem. Literatura infantil.

**Abstract:** From the picture book to the image book, from the forerunner until the latest generations, the creating act is intrinsically connected to the artistic sensibility for transforming verbal constructions into illustrations. Between this, we have Renato Moriconi as a promissory artist in the history of picture books. By facing the emotional aspect, as well as the artistical multiplicity of the non-verbal form, this work analyzes the iconographic language used by Renato Moriconi, and its proposal of a ludic and irreverent peace resulted in a picture book named *The Little Barbarian* (2013). The basis for this essay is primarily the studies of the history of illustration, which specifically focus on the arising of the picture book as a children and young children genre. On what concerns the analysis of the aesthetic potential of the visual narrative,

we underline the guides for a picture book horizontally and vertically, from its immanence, equally taking into consideration the intertextual elements in the building of sense.

**Keywords:** *The Little Barbarian*. Image-book. Visual narrative. Experiences of language. Children's literature.

*“Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos”.*

*Alberto Manguel*

## INTRODUÇÃO

“Como um belo livro que consegue nos envolver com a maior quantidade possível de possíveis [...]” (FITTIPALDI, 2008, p. 103): é assim que surge *Bárbaro* (2013), livro- imagem de Renato Moriconi, para fomentar as incontáveis possibilidades de leitura àquele que acompanhará a jornada de um pequeno-grande herói. O livro convida o leitor para o que a escritora Ciça Fittipaldi (2008) compreende como “outro estado de realidade” (p. 94). Antes, porém, de tecermos as considerações acerca da mencionada obra, convém destacar algumas reflexões preliminares em torno da articulação entre a imagem e a literatura destinada a crianças e jovens.

Durante o processo de projeção, desenvolvimento, expansão e consolidação, a literatura infantil e juvenil tem se mostrado um campo profícuo frente às inúmeras formas de narrar. Dentre as citadas formas, figura o livro-imagem como uma das possibilidades mais desafiadoras e criativas. A rigor, a partir do instante em que o plano imagético inova a perspectiva de um relato, são inúmeras as chaves simbólicas que passam a revestir de sentido a narrativa visual, composta mediante elementos plásticos, estilísticos e intertextuais

que, em maior ou menor grau, influem na capacidade interpretativa do sujeito leitor. Em *Bárbaro*, é possível dizer que o leitor, em início ou em processo perene de formação, encontra fatores e determinantes de interesse que vão ao encontro de uma pluralidade de vivências proporcionadas pela leitura da sequência narrativa, constituída, progressivamente, por meio de uma espécie de “galeria de arte portátil” (GIRÃO; CARDOSO, 2019). O vigor da presença plástica, estilística e intertextual que carrega a narrativa de imagens pressupõe um leitor que ora participará em co-autoria em relação ao texto, por uma capacidade de inferência a partir da projeção e identificação em relação às proposições ofertadas pelas ilustrações, ora se entregará a uma jornada de conhecimento de um mundo em reconstrução, mediado pela leitura. Afinal, as formas plásticas se referem a um mundo já conhecido ou a ser (re)conhecido, uma vez que a imagem mental é presentificada desde sempre em nós, em consonância à perspectiva de Manguel (2001, p. 20-21) ao salientar que “[...] estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos”.

Do livro ilustrado ao livro-imagem, dos artistas precursores até a geração mais recente, o ato de criar está intrinsecamente conectado à sensibilidade estética de transformar as imagens mentais em ilustrações. É neste entremeio que Renato Moriconi se fixa enquanto um nome promissor na história do livro-imagem. A própria história do autor reflete sua relação afetiva e harmoniosa com a literatura e as artes visuais. Quando jovem, Moriconi abandonou o sonho de infância – de ser jogador de basquete –, estudou artes plásticas e, agora, dedica-se exclusivamente ao universo da ficção. Publicou livros no Brasil e no exterior. Vários textos conquistaram grandes prêmios

e/ou menções honrosas, entre os quais convém citar o “melhor livro-imagem”, em 2011 e em 2014, e o “melhor livro para crianças”, em 2012, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), como também o troféu Monteiro Lobato, em 2014. Com *Bárbaro*<sup>1</sup> (2013), objeto de estudo do presente artigo, Moriconi recebeu o Jabuti de ilustração infantil e, em 2016, foi contemplado como *Premio Fundación Cuatrogatos* (EUA), além de ser finalista do prêmio de melhor livro de arte da revista italiana *Andersen*. Ademais, em 2018, *Bárbaro* (2013) compôs a lista do *The Boston Globe*, envolvendo os melhores livros infantis publicados no território estadunidense, e incluído, posteriormente, entre os prestigiados títulos do tabloide *The Most Astonishingly Unconventional Children’s Books*, organizado pela *School Library Journal* – também dos Estados Unidos.

Em entrevista<sup>2</sup> concedida ao *Blog das Letrinhas*, em 2022, na qual se abordava, entre outras temáticas, a perspectiva criativa na literatura infantil contemporânea, o autor Renato Moriconi afirmou acreditar na importante mudança de horizontes acerca do papel da imagem nos livros, tanto do lado dos ficcionistas, quanto daqueles que as editam e as leem. Moriconi cita em sua fala, por exemplo, que o livro *Bárbaro* perpassou sua vida como uma espécie de travessia, visto que a narrativa visual foi criada antes dele pensar na possibilidade de ser pai. Afirmou ainda que, nessa época, ele “lia esse livro com olhos voltados para o transcendente” (p. 5), mas, quando o fato de ser pai, finalmente, tornou-se uma realidade, o autor passou a ver o livro “como

---

1 As informações sobre prêmios e menções foram coletadas da seção de apresentação dos autores do site da Flip. Disponível em: <https://www.flip.org.br/autores/renato-moriconi/>. Acesso em: 01 ago. 2023.

2 Entrevista publicada em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos>. Acesso em: 01 ago. 2023.

realidade fantástica do cotidiano paterno” (p. 5). Sendo assim, diante do aspecto afetivo, artístico e plurissignificativo das formas não verbais, este trabalho tem como objetivo analisar a linguagem iconográfica de Renato Moriconi, considerando a proposta lúdica e irreverente do autor-ilustrador na construção do livro-imagem *Bárbaro*. Para tanto, o presente ensaio encontra-se fundamentado, sobretudo, nos estudos de Girão e Cardoso (2019), os quais se debruçam, especificamente, sobre o surgimento do livro-imagem enquanto gênero e categoria específica de análise na literatura infantil e juvenil. No que se refere à problematização do potencial estético que constitui a narrativa visual, partimos dos pressupostos de Eco (1986), Compagnon (2003), Zilberman (2006) e Campbell (2007), entre outros.

### **LIVRO-IMAGEM: NAS VIAS HISTÓRICAS DE UMA ARTE EM TRANSFORMAÇÃO**

O *livro de imagem* ou, ainda, *livro-imagem*, nomenclatura essa tomada por Peter Hunt (2010) enquanto objeto artístico composto por linguagem visual, tem sido apontado como um aspecto emblemático do campo literário e da história da ilustração. Ao longo do tempo, inúmeras foram as obras que contribuíram para a formação do gênero estabelecido como livro-imagem. No entanto, devido à brevidade desse estudo, impôs-se a necessidade de delimitação do objeto e seleção do aporte teórico. Dessa forma, na tentativa de englobar referências pontuais acerca do livro-imagem, o presente artigo toma como referência os estudos historicistas de Girão e Cardoso (2019). Nesse sentido, faz-se necessário compreender que o percurso histórico do livro ilustrado configura o caminho para se chegar ao surgimento do livro-imagem. Importante destacar, ainda, no contexto europeu, por exemplo, a publicação do *Orbis sensualium pictus*, datado de 1658, por Jan Amos Comenius, educador e teórico da

educação. Trata-se de um livro pensado para inovar a aprendizagem do latim, composto, basicamente, por textos verbais e visuais, em que as xilogravuras, em preto e branco, eram destacadas como adorno aos temas contemplados, contribuindo, por conseguinte, para melhor assimilação do conteúdo pela criança. *Orbis pictus* foi considerado, pelo próprio Comenius, como o primeiro livro ilustrado infantil. Mais de um século depois, outro destaque, agora em solo norte-americano, é o título *A New Year's gift for little masters and misses*, publicado por Thomas Bewick. Em linhas gerais, o livro foi projetado também a partir da técnica de xilogravura, mas dessa vez assinala o texto visual como elemento central, preponderante, enquanto o texto verbal, em prosa e verso, ocupa-se em descrever as imagens.

No século XX, Lynd Ward lançou o livro *God's Man*, um álbum composto por 139 imagens. Na proposta de Ward, o plano imagético mostrava-se capaz de induzir o leitor à ação de virar a página para, conseqüentemente, compor e finalizar a sequência narrativa. *God's Man* atingiu a marca de 20 mil cópias em vendas no curto período de quatro anos, e foi considerado, pela crítica vigente, uma obra precursora do livro-imagem juvenil. Em outro polo, Milt Gross, um cartunista norte-americano, publicou, em 1930, *He done her wrong*, outro livro-imagem com uma proposta bastante despojada e alternativa para a sua época. Entremostrava-se fortemente influenciado pelos elementos do universo cinematográfico, da publicidade e do campo jornalístico. Ademais, o processo de feitura, publicação, circulação e recepção do livro-imagem foram sublinhados por técnicas e experimentações que colocam o objeto livro como expressiva experiência da linguagem. Em relação ao leitor vislumbrado neste campo artístico, os estudiosos Girão e Cardoso (2019, p. 123) asseveram:

No caso do leitor/olhante que se vê diante de um livro-imagem, ele não apenas lê os títulos em linguagem verbal, impressos nas capas do códex, como também efetua uma rasgadura na superfície de significação das narrativas pictóricas, em linguagem visual, impressas em páginas duplas, num objeto físico que, por vezes, carrega significações em sua materialidade.

De forma incongruente, para não dizer irônica, o primeiro livro-imagem produzido por um brasileiro foi publicado na coletânea “Álbuns de Pére Castor”, em 1975, na França, e só mais tarde, em 1976, no Brasil. Trata-se do livro *Ida e Volta*, de Juarez Machado, o qual, em 1981, foi agraciado com o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), na categoria de *Melhor livro sem texto*. Antes disso, porém, no Brasil, na década de 1920, Monteiro Lobato, dentre suas muitas facetas como editor, crítico, e, inclusive, ilustrador, mostrou-se engajado na escrita de livros para crianças, destacando-se por criar obras inovadoras e, no intuito de arquitetar algo voltado para atender ao interesse de jovens leitores em formação, incorporou as ilustrações em seus novos projetos editoriais voltados a esse público. Nomes como Voltolino, Belmonte, André Le Blanc e Jurandir Ubirajara Campos compuseram o quadro de ilustradores de muitos de seus livros. Segundo Luís Camargo (2009, p. 45), “[...] em 1920, Lobato dá um salto, valorizando a ilustração e o ilustrador [...]”, isso acontece, por exemplo, quando dispõe na folha de rosto de *A menina do narizinho arrebitado* (1920) o nome do artista na mesma proporção em que aparece o nome do escritor e, ainda, cuida para mencionar a expressão “livro de figuras” para destacar a ilustração como parte constituinte da obra.

No viés das ilustrações revolucionárias, é preciso ressaltar, também, a contribuição de Ziraldo – leitor de Lobato – que, no final

da década de 1960, publicou *Flicts* (1969). Nesse livro, em tom de metalinguagem no plano visual, incorpora uma nova modalidade no processo de construção do mundo ficcional, em que as próprias cores transitam como personagens, como foi enfatizado por Zilberman (2006, p. 155): “*Flicts* não seria um livro sem as imagens que o compõem [...]”. Na década subsequente, a ousadia do autor se deu ao criar *O Menino Maluquinho* (1980), mantendo, à primeira vista, uma perspectiva um tanto quanto tradicional na ilustração, com desenhos em traços pretos dispostos em fundo branco, mas que, articulada a um projeto de compor uma história fragmentada, com cenas do cotidiano do protagonista estampadas a cada página, incumbia o leitor de construir a trajetória da personagem como um todo. Ziraldo, portanto, em tom bem-humorado e criatividade aflorada, inaugura uma nova ambientação para a produção de livros que centralizam a imagem na composição da narrativa. Ainda na década de 1980, Angela Lago e Eva Furnari destacaram-se como as grandes referências na produção de livro-imagem brasileiro. Furnari é criadora de três coleções importantes, sendo elas: *Coleção Peixe Vivo* (1980), *Coleção Só Imagem* (1983) e *Coleção Ponto de Encontro* (1983). Lago, por sua vez, participou, com seus trabalhos, da *Coleção Copo de Leite* (1980). As sobras de ambas foram chanceladas por prêmios significativos, tendo em vista o projeto literário alicerçado por um potencial poético que, conseqüentemente, garantia sua qualidade estética e artística. Em 1984, Angela Lago lançou *Outra Vez*, título que rompe com a linguagem verbal, e traz uma narrativa visual repleta de beleza e inventividade. Segundo Zilberman (2006), nessa obra, Lago reverencia a proposta lançada por Juarez Machado em *Ida e volta* (1976) e, propositadamente, vai traçando paralelos entre as duas obras, como os intertextos e a construção do enredo em caráter de circularidade.

A década de 1990, embora assinalada por um estado moderado em relação às produções de livro-imagem em solo nacional, foi laureada com a publicação de alguns títulos modelares, como *Cena de rua* (1994), também de Angela Lago. Nesse contexto, outro nome que merece destaque é Roger Mello, que inicia sua carreira como autor, publicando o livro-imagem *A flor do lado de lá* (1990), já sendo agraciado com o selo “Altamente Recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ.

Nas primeiras décadas do século XXI, autores-ilustradores, agora identificados com as novas poéticas e as potencialidades da imagem como arte de narrar, engajaram-se no processo de elaboração de projetos articulados ao status da literariedade da literatura infantil. Nessa direção, o livro-imagem incorpora estilos, técnicas e propostas diversificadas, além de reutilizar recursos já consolidados de experiências passadas, como “a utilização da página dupla como espaço-tempo uno da composição narrativa”, “a continuidade da história pelo virar de páginas”, “as múltiplas possibilidades narrativas numa única cena” e “o repensar a forma do códex em seus aspectos sintático e semântico, interferindo e compondo a narrativa pictórica” (GIRÃO; CARDOSO, 2019, p. 134). Na Europa, nos Estados Unidos e em território nacional, a literatura infantil, em um primeiro momento, foi visualizada como ferramenta no âmbito da educação formal, servindo como reduto de instrução. A partir do mapeamento histórico aqui configurado, mesmo que breve, percebe-se que a imagem foi conquistando espaço na produção da literatura infantil e juvenil. Na verdade, a figuração das formas visuais não verbais ganhou nítida incidência em obras que, apesar de endereçadas à criança, ainda não eram parte do campo da literatura propriamente

dita. Dessa maneira, eram visualizadas, inicialmente, apenas como um adereço, depois tornaram-se um adorno significativo, até que sua maior valorização permitiu que ganhassem destaque como o principal elemento para a construção da sequência narrativa. Em se tratando da contemporaneidade, o livro-imagem expande as possibilidades do ato de criar e das sensações da fruição, visto que, é ressignificado enquanto gênero particular. Nesse contexto, está inserido o livro *Bárbaro* (2013) que, composto por uma sequência de quadros imagéticos altamente polissêmicos, cria uma conexão com o leitor, ao qual cabe a tarefa de participar, ativamente, da construção de sentidos na história narrada.

### **PERSEGUINDO AS PEGADAS DO MENINO-BÁRBARO: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA**

Considerando a proposta lúdica e irreverente de Renato Moriconi, pautada, em especial, na construção de uma narrativa visual, nota-se, logo na capa, a ambiguidade latente no título – *Bárbaro* – em plena coerência intersemiótica com a imagem de um herói errante, prestes a entrar em combate. Como assevera Eco (1986), o título pode, muitas vezes, potencializar novas possibilidades de leitura, e não disciplinar uma única. A esse respeito, constitui este o primeiro eixo que clama pela atenção do destinatário, agente responsável por conferir ao título suas primeiras impressões no processo de recepção da obra: “bárbaro”, enquanto adjetivo, pode reportar o leitor às características (valentia, força e astúcia, entre outras) de um bravo guerreiro da Antiguidade; “bárbaro”, como substantivo, diz respeito à figura histórica (aqui ficcionalizada), ou seja, aquele que se encontra na condição de forasteiro, estranho, estrangeiro, “não civilizado” para os povos romanos, como os celtas, visigodos, vândalos, francos, anglo-saxões e tártaro-mongóis. Contudo, é o espetáculo imagético

configurado nas páginas posteriores do livro que ressignificam o vocábulo, passando de substantivo e adjetivo à interjeição, expressão de surpresa ou sobressalto frente à narrativa monumental, plena de desenhos, cores e movimentos, desenvolvida durante o enredo. Como temos o aparato iconográfico em primeiro plano, o signo visual é entendido e abordado como linguagem autossuficiente (ZILBERMAN, 2006, p. 156), capaz de conduzir a narrativa independente de qualquer enunciado verbal. Ademais, considerando os apontamentos de Silva (2020), *Bárbaro* (2013) pode ser também entendido ou definido como livro de imagem ou livro-imagem, ou seja, publicação em que há predominância do signo imagético ou o mínimo de construções verbais, que não podem ser dissociados da imagem. Logo, *Bárbaro* filia-se, conseqüentemente, a uma tradição na literatura infantil brasileira que já consagrou nomes como Ziraldo, Roger Mello, Angela Lago e Eva Furnari.

Ao acompanhar as estripulias do enigmático guerreiro por espaços míticos povoados por criaturas fantásticas, nota-se que o leitor tem pouco acesso aos aspectos psicológicos e sociais do protagonista. Talvez a resposta para tal impasse resida no fato de tratar-se de uma personagem supostamente plana que conduz o próprio relato, a partir do seu ponto de vista. Revela-se, assim, como um agente que reproduz, com sucesso, o estereótipo do herói tradicional, que o destinatário associa, de imediato, à figura dos guerreiros incidentes nas epopeias, nos quadrinhos, no cinema e na animação gráfica, como, por exemplo, Conan, de Robert Howard, e Beowulf, de autoria anônima. Um dado que aproximaria os três citados heróis – Conan, Beowulf e o pequeno bárbaro – consiste na construção de uma trajetória salpicada de perigos, surpresas e

regiões povoadas por monstros. Campbell (2007) explica que, com a expansão de vilas e cidades na Antiguidade, muitos monstros, remanescentes de épocas passadas, ainda habitavam certas regiões, representando perigo à comunidade humana. Cumpre tirá-los do caminho. É quando surgem os heróis emblemáticos para subjugar-los e vencê-los. Ainda que as narrativas, protagonizadas por Conan ou Beowulf, descrevam minuciosamente as cenas e os motivos para o enfrentamento dos seres ameaçadores, *Bárbaro* opta por outra forma de “contar” sua história e apresentar suas façanhas. A narrativa será composta por vinte quadros que sintetizam a jornada do protagonista em meio a percalços da natureza, criaturas assustadoras e a inclemência dos deuses. Nesse itinerário, desfilam, perante os olhos do leitor, o substrato cultural das diversas mitologias e religiões, do cinema, dos quadrinhos e da literatura medieval. Será a surpresa, proporcionada no último quadro, que revela o aspecto inaugural de *Bárbaro* – em contraste com as demais narrativas protagonizadas por guerreiros, conforme trataremos e esclareceremos adiante. Para o momento, basta entendermos que o enredo gire em torno dos treze obstáculos que se colocam no caminho do herói: os gigantescos abismos de um vale enigmático, a revoada dos pássaros ameaçadores, o sinuoso território das víboras, a batalha com outros cavaleiros errantes, a presença de ciclopes, mantícoras, plantas carnívoras, demônios, dragões, serpentes marinhas, pássaros que expelem fogo, tempestades violentas, incêndios arrebatadores e intervenções dos deuses. Dada a necessidade de recorte do objeto e a impossibilidade de cotejarmos todos os quadros, trataremos, nesse artigo, apenas de três telas, as quais constituem, respectivamente, os momentos que intitulamos: a) os pássaros ameaçadores; b) o

dragão; c) a tempestade. Cumpre lembrar, ainda, que a escolha foi aleatória e obedeceu à dinâmica de um sorteio.

Considerando as reflexões preliminares que antecedem e contextualizam a obra de Renato Moriconi, passemos à leitura do grupo de figuras anunciado no parágrafo anterior. Em linhas gerais, o livro apresenta a imagem do protagonista na parte inferior à esquerda, contrastando-se com as aves que predominam quase que por todo o restante da página. Nota-se a ausência de traços e cores que sugiram ou representem os espaços percorridos pelo guerreiro. O que temos é apenas a folha em branco, fator que atribui maior destaque às personagens em cena e será ressignificado na última tela do livro. Paralelamente, a folha em branco também edifica, a partir do confronto entre o herói e seus adversários, alguns arcos que projetam as antíteses visuais: humano x não humano, cores quentes x cores frias, unidade x conjunto, terrestre x aéreo, mamíferos x ovíparos etc.

A espada, signo carregado de polissemia, é a principal arma utilizada pela personagem em suas andanças. Lurker (2003), atento à simbologia de tal instrumento, problematiza-o como elemento capaz de superar o mal, reportando à valentia, à bravura e à virtude. Na condição de emblema real, sempre esteve associada, na história da literatura, aos grandes guerreiros, como aqueles que protagonizavam as novelas de cavalaria, as diversas mitologias e a ficção endereçada ao leitor juvenil.

Foto 1 – *Bárbaro*

Fonte: MORICONI, 2013, p. 6-7.

Vale também observar a presença do intertexto como aspecto incidente na narrativa de Moriconi. No contato entre o jovem leitor e o texto ficcional, ganha relevo, a partir dos postulados do dialogismo, a articulação que a literatura mantém com outros modelos literários ou com diversos gêneros (cinema, teatro, quadrinhos etc). No trânsito da intertextualidade, evocam-se suas variadas configurações, como a citação, a alusão, a alegoria, a paródia, o pastiche, a carnavalização, o reboot e o *crossover*. Nesse prisma, assinalamos a contribuição de Júlia Kristeva que, na década de 1960, deslocava a tônica da teoria literária, até então apreendida de maneira não tão dinâmica pelo formalismo francês, para a questão da produtividade do texto. Não obstante, emerge a concepção de imitação como re-criação literária. Para Kristeva (1969), a ficção se insere no conjunto de outras ficções:

trata-se de uma escritura réplica (função ou negação) de um outro texto específico ou de diversas produções.

Não existe nada como 'originalidade' literária, nada como a 'primeira' obra literária: toda obra é 'intertextual'. Dessa forma, um segmento de escrito específico não tem limites claramente definidos: ele se espalha constantemente pelas obras que se aglutinam à sua volta, gerando inúmeras perspectivas diferentes que se reduzem até o ponto de desaparecerem. (COMPAGNON, 2003, p. 190)

Quando transportamos essas considerações para a ficção de Moriconi, e em especial para a cena de confronto entre o protagonista e os pássaros, alguns dados nos chamam a atenção. A imagem sugere recuperar a saga do herói grego Hércules, sobretudo na construção dos doze trabalhos impostos pelo imperador Eristeu, quando enfrenta as temidas aves do lago Estínfalo. Ademais, a tela pode igualmente dialogar com o filme *Os pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock, por também ficcionalizar aves selvagens que representam perigo para a espécie humana. Diferente das narrativas citadas, o herói, aqui, encontra os pássaros como obstáculos em sua jornada e não como adversários que atacarão sua cidade. Não está, assim, na mesma condição de Hércules ou dos habitantes da cidade norte-americana de Bodega Bay, que precisam eliminar as criaturas aladas para que conseguissem sobreviver. O protagonista, no conto *Bárbaro*, apenas afugenta os inimigos com sua espada, aspecto que confere um tom bem mais leve para a narrativa infantil.

Ainda na perspectiva da intertextualidade, observa-se, com atenção, o segundo quadro. Na parte superior, à direita, destaca-se o pequeno bárbaro, enquanto um gigantesco dragão vermelho ocupa todo o restante da folha em branco.

Foto 2 – Bárbaro



Fonte: MORICONI, 2013, p. 20-21.

A posição que o protagonista assume, nesse quadro, é bem diferente, se comparado à tela anterior. O pequeno bárbaro surge, agora, em um ponto elevado (alto), enquanto o dragão parece movimentar-se na parte inferior (baixo). Nesse sentido, convém observar esse trânsito (baixo x alto) percorrido pelo protagonista durante todo o livro, oscilando sempre em ocupar, na página, as bordas superiores ou inferiores. Se contemplarmos o livro como um todo, é possível, inclusive, notar o movimento do herói entre os pontos extremos da folha, desenhando, assim, um percurso em que se projeta entre o polo superior e o polo inferior. A colagem constitui o recurso utilizado por Moriconi para edificar sua personagem e sugerir seu movimento. Trata-se, em linhas gerais, da mesma imagem do pequeno bárbaro recortada, reproduzida e replicada

em quase todos os quadros. O traço simples, estilizado (embora não infantilizado), associado à técnica da aquarela, evidencia-se como sua maior marca e o aproxima, gradativamente, tanto do leitor alfabetizado quanto do leitor não alfabetizado. O intertexto, por sua vez, conduz o destinatário ao universo das histórias em quadrinhos, do cinema, da animação gráfica, dos contos de fadas e das novelas de cavalaria a partir da projeção do dragão. A fera, caracterizada como um gigantesco lagarto, apresenta coloração avermelhada, chifres e dentes afiados. Lurker (2003) o define como “um animal repugnante, inimigo da divindade” (p. 215). “Nas religiões e mitos do Oriente e da Europa, a vitória sobre o dragão significa a superação do caos, das trevas, do mal” (p. 215). Além disso, Lurker pontua que somente no início da Idade Média, “concretiza-se um tipo de imagem definitivo do dragão como personificação do mal, do demônio: um réptil alado, com escamas, algumas vezes cuspidando fogo, frequentemente com cabeça de crocodilo, algumas vezes com cabeça de lobo” (p. 216). A imagem do bárbaro, por sua vez, encontra-se estrategicamente inserida na direção da boca do monstro, sugerindo, assim, a ideia de uma aventura marcada por perigos, desafios e façanhas. A jornada do pequeno protagonista seria, assim, igualada às sagas dos grandes heróis da Antiguidade e do período medieval (como Perseu, Tristão ou Lancelote), marcadas por proporções épicas, obstáculos gigantescos e inimigos sorrateiros.

A tempestade, enfim, compreende a última tela a ser problematizada. Diferente dos outros adversários até então presentes nos dois quadros anteriores, é a implacável força da natureza – atrelada ao elemento sobrenatural – que pode ser visualizada no embate com o protagonista. O herói, aqui, ocupa

posição central na borda inferior da folha, em nítido contraste com a volumosa nuvem escura em destaque na parte superior da página. Os arcos definidos pelos binômios terra x céu, humano x não humano, quente x frio e natural x sobrenatural constituem os principais mecanismos estéticos utilizados para a composição da cena, como pode ser observado a seguir:

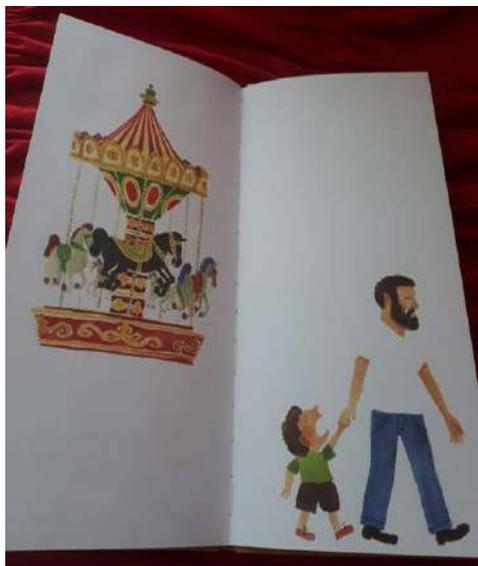
Foto 3 – *Bárbaro*



Fonte: MORICONI, 2013, p. 22-23.

Mais uma vez a tela projetada por Moriconi dialoga com o substrato cultural anterior ou contemporâneo ao leitor. Atento à mitologia e a suas releituras ao longo da história da literatura, o texto imagético recupera a temática dos deuses do Olimpo. Para tanto, o enredo sugere dialogar com o gênero épico, em que as intervenções dos deuses, na trajetória das personagens, constituem um dado incidente. Em *Os Lusíadas* (1572), por exemplo, Vasco da

Gama conta com a proteção de Vênus em meio à oposição de Baco. No poema *Ilíada* (escrito provavelmente no século IX a.C.), temos as interferências de Zeus na saga de Agamenon, Aquiles e Ulisses. Logo, no livro de imagem *Bárbaro*, a possível representação de Zeus, integrada à sombria nuvem, recupera o poder das intervenções divinas peculiares às epopeias citadas. Nesse cenário, o senhor dos deuses encontra-se prestes a atacar o herói com seu raio, reportando o leitor contemporâneo, de imediato, à literatura de Rick Riordan – *Percy Jackson e os Olimpianos* – sobretudo ao título *O ladrão de raios* (2005). Vale lembrar que a narrativa não oferece ao destinatário a resolução dos conflitos, como ocorre no romance de Riordan. Temos, apenas, a cena do embate, o ponto culminante na aventura. Caberá ao leitor, interlocutor ativo no processo de atribuição de sentido às sequências de telas, encontrar possíveis e plausíveis soluções, por meio de sua imaginação, para os desafios lançados e representados nos obstáculos do pequeno guerreiro. Nas últimas páginas do conto, porém, ganha relevo a expressão de desalento do herói frente ao término de suas aventuras. É como se o curso de situações perigosas fosse bruscamente interrompido, afetando, assim, a alegria e o prazer do protagonista. É justamente esse intervalo do fluxo da narrativa que gera estranhamento no leitor, possibilitando o surgimento de algumas inquietações: o que aconteceu com o bárbaro? Por que sua expressão de angústia? O herói não deveria demonstrar satisfação, já que venceu todos os oponentes em sua jornada? A resposta para as indagações elencadas serão emitidas apenas no último quadro, quando, finalmente, a verdadeira identidade do guerreiro se revela:

Foto 4 – *Bárbaro*

Fonte: MORICONI, 2013, p. 38-39.

A surpresa proporcionada na última tela ressignifica toda a narrativa, instituindo uma nova possibilidade de ler e desvendar o jogo de quadros que compõe o livro *Bárbaro*: trata-se de uma história contada a partir do ponto de vista da própria criança, que assume a posição de um guerreiro intrépido em sua criativa imaginação. Nessa linha, os monstros e demais seres que se projetaram até então – como as víboras, as plantas carnívoras, os ciclopes, os dragões, demônios e pássaros assassinos – revelam-se como produtos da imaginação da criança em sua própria brincadeira, em seu cavalo de brinquedo. O carrossel adquire, aqui, função sógnica, potencializado como portal para o universo lúdico do menino. Girando de forma circular, edifica-se a jornada imaginária do garoto, enquanto desfilam, gradativamente, criaturas fantásticas oriundas da mitologia, da literatura infantil,

do cinema e dos quadrinhos, ou seja, da cultura ocidental. Nessa linha, a viagem proporcionada ao menino ganha destaque por seu caráter poético, desenhando-se não como a simples aventura de um herói errante, mas como passaporte para a tradição cultural que o precede. Por isso o ato de encerrar abruptamente a jornada causa angústia no pequeno bárbaro, a ponto de deixar o carrossel aos prantos. Ademais, a imagem simbólica do carrossel também justifica o posicionamento estratégico do herói nas bordas ou superiores ou inferiores das páginas, intercalando, assim, os movimentos para cima e para baixo (elevação x rebaixamento) do protagonista. A ausência de paisagens nas cenas, optando, necessariamente, pelo fundo branco, igualmente traduz as intenções que nortearam as nuances do enredo. O que está sendo assinalado, na verdade, é o espaço mítico, típico do mundo imaginário da criança, em que o importante são as personagens ficcionais que ali transitam a partir da dinâmica surpreendente da intertextualidade. É como se o texto autoafirmasse a pertinência da infância, retomando os mesmos artifícios presentes no livro *Onde vivem os monstros* (1963), do norte-americano Maurice Sendak, outrossim marcado pela criação de um universo imaginário protagonizado pela própria criança. Em linhas gerais, talvez o que diferencie o projeto de Renato Moriconi e de Maurice Sendak seja a nítida homenagem prestada à literatura, citando, sutilmente, os textos de Homero e de Rick Riordan. O que temos em *Bárbaro* pode ser, portanto, uma narrativa que transite por dois percursos: o do herói clássico, típico das epopeias, representante da coletividade, e a do herói-menino, que reconstrói o itinerário dos protagonistas tradicionais em seus sonhos, em seus devaneios, em suas brincadeiras quixotescas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na narrativa visual *Bárbaro*, de Renato Moriconi, o enredo é construído a partir da sucessão de quadros que projetam a jornada da personagem em meio a perigos, obstáculos e ameaças. Nesse sentido, a linguagem iconográfica, como assinala Coelho (2000), tão peculiar à ficção de Moriconi, apresenta importantes contribuições de ordem “psicológica, pedagógica, estética e emocional” (COELHO, 2000, p. 197), como o estímulo ao olhar como principal agente de percepção, estruturação e síntese do mundo interior da criança. Acrescentamos, nessa linha, os diversos níveis de leitura que o texto pode abarcar, de acordo com a faixa etária do destinatário, variando da simples diversão perante as nuances do enredo, desdobrando-se, paulatinamente, até o ato de detectar os intertextos inscritos e a linguagem simbólica incorporada ao jogo de imagens. Nas palavras de Trevizan (2000), temos a apreensão da mensagem literal do texto e, em outros níveis, o reconhecimento dos mecanismos estratégicos de construção da mensagem, dados que podem ser vislumbrados tanto no aspecto interdiscursivo dos monstros em evidência – reportando à mitologia, ao cinema, aos quadrinhos e à literatura infantil – quanto à duplicação do protagonista nas duas possibilidades de leitura em evidência: o herói-guerreiro, que retoma a linhagem épica, e o herói-menino, que diz respeito à produção literária dirigida às crianças.

A proposta dialoga com outros textos emblemáticos da prosa contemporânea, como os livros *Onde vivem os monstros* (1963), do norte-americano Maurice Sendak, e *O domador de monstros* (1996), da brasileira Ana Maria Machado. Nos três casos, destaca-se o poder de inventividade das crianças com o propósito de vivenciarem grandes aventuras, refugiarem-se em espaços fantásticos ou vencerem o

próprio medo. O destaque e a inovação promovidos por *Bárbaro*, em comparação aos dois títulos mencionados, residem, sobretudo, na perspectiva por vezes quixotesca do herói. Como no texto de Cervantes, em que Alonso Quijano acaba se imaginando na condição de cavaleiro da triste figura, montado em seu cavalo Rocinante e na companhia do fiel escudeiro Sancho Pança, o protagonista de Moriconi igualmente se projeta, em sua fértil imaginação, como notável guerreiro. No lugar de Rocinante, é o cavalo do Carrossel que o permite voar diante dos mais sorrateiros adversários, em uma jornada incessante. Como Sancho Pança embarca na fantasia de Dom Quixote, o leitor de *Bárbaro* também acompanha o herói astucioso em suas andanças. E nessa perspectiva, o leitor, construído nas malhas do texto, impõe-se não apenas como observador atento, mas também como participante da aventura, parceiro incondicional do pequeno bárbaro, que também demonstrará surpresa quando a face infantil do protagonista for revelada. Paralelamente, compete a esse leitor a co-participação no preenchimento dos vazios do texto para a absoluta fruição da leitura estética.

## REFERÊNCIAS

- BIOGRAFIA. Renato Moriconi. In: *Feira Literária Internacional de Paraty*. Site, s.d. Disponível em: <https://www.flip.org.br/autores/renato-moriconi/>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- CAMARGO, Luís. A imagem na obra lobatiana. In: LAJOLO, M; CECCANTINI, J.L. *Monteiro Lobato, livro a livro – obra infantil*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Reprodução paralela das duas edições de 1572. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática*. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de L. Z. Antunes e A. Lorenzini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: DE OLIVEIRA, Ieda (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- FURNARI, Eva. *Coleção Peixe Vivo*. São Paulo: Ática, 1980.
- FURNARI, Eva. *Coleção Só Imagem*. São Paulo: Ática, 1983.
- FURNARI, Eva. *Coleção Ponto de Encontro*. São Paulo: Ática, 1983.
- GIRÃO, Luís Carlos; CARDOSO, Elisabeth. O livro-imagem na literatura para crianças e jovens: trajetórias e perspectivas. In: *Em aberto*. Brasília, n. 105, v. 32, p. 121-143, maio/ago., 2019.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de L. H. F. FERRAZ. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- LAGO, Angela. *Coleção Copo de Leite*. São Paulo: Ática, 1980.
- LAGO, Angela. *Outra vez*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1984.
- LAGO, Angela. *Cena de Rua*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1994.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Juarez. *Ida e volta*. São Paulo: Editora do Brasil, 1976.
- MACHADO, Ana Maria. *O domador de monstros*. São Paulo: FTD, 1996.
- MANGUEL, Aberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELLO, Roger. *A Flor do lado de lá*. São Paulo: Editora Global, 1990.
- MORICONI, Renato. *Bárbaro*. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2013.
- RIORDAN, Rick. *O Ladrão de Raios*. Tradução de Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

SENDAK, Maurice (1963). *Onde vivem os monstros*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

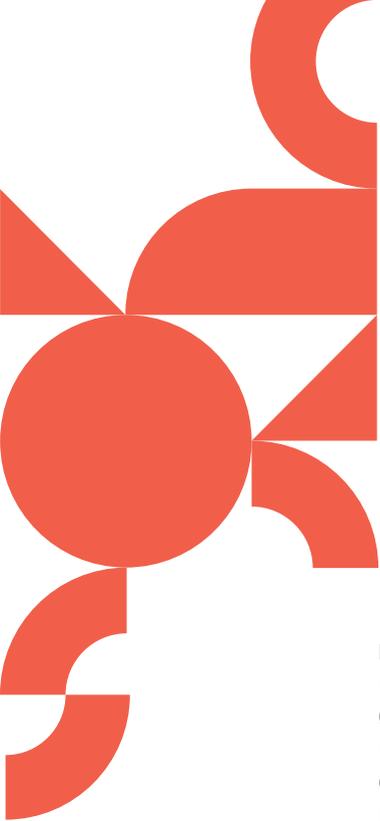
SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Ler imagens: um aprendizado. A ilustração de livros infantis*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2020.

TREVIZAN, Zizi. *O Leitor e o Diálogo dos Signos*. São Paulo: Ed. Clíper, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Como e porque Ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ZIRALDO. *O Menino Maluquinho*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

ZIRALDO (1969). *Flicts*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.



ARTIGO/DOSSIÊ

# RASTROS POÉTICOS NA CONVERSA ENTRE LIVROS E VOZES AUTORAIS NO LABIRINTO BORGEANO

ELISABETE ALFELD

## Elisabete Alfeld

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2000.

Professora associada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Pesquisadora do grupo de pesquisa “O narrador e as fronteiras do Relato” – PUCSP.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7653744281338524>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4563-1706>.

E-mail: [ealfeld@pucsp.br](mailto:ealfeld@pucsp.br).

**Resumo:** Há uma ressonância de Jorge Luis Borges – personagem – nos contos de sua autoria e da autoria de diversos escritores. Essa presença instaura uma conversa entre livros e é realizada com a pluralidade de vozes autorais. Na obra *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges* (2014) – escrito por João Anzanello Carrascosa, José Eduardo Agualusa, Leo Cunha, Luiz Antonio Aguiar e ilustrado por Salmo Dansa – a conversa realiza-se por meio da apropriação, da paródia e da intertextualidade. Tais procedimentos promovem uma experiência de leitura voltada para públicos diversos; a obra não faz referência a uma classificação etária sendo uma feliz oportunidade para iniciar o jovem leitor no universo borgeano e, ao mesmo tempo, aprimorar

sua competência da leitura literária apresentando modos de narrar organizados em complexas estruturas narrativas. Tais aspectos característicos da literatura *crossover* rompe com as fronteiras etárias e dialoga com vários leitores. A proposta do desenvolvimento do artigo priorizou: apresentar uma síntese da poética borgeana destacando alguns de seus traços definidores, analisar a conversa entre livros e as vozes autorais para compreender, por meio da conversa, os rastros poéticos presentes nos contos e na ilustração e, por último, a partir dessas considerações contribuir para a formação da leitura literária.

**Palavras-chave:** Conversa entre livros. Pluralidade de vozes autorais. Literatura *crossover*. Apropriação. Ilustração. Leitura literária. Rastros poéticos.

**Abstract:** There is a resonance of Jorge Luis Borges – the character – in the short stories written by him and by several writers. This presence establishes a conversation between books carried out with a plurality of authorial voices. In the work *In the Borges labyrinths: tales inspired by Jorge Luis Borges* – written by João Anzanello Carrascosza, José Eduardo Agualusa, Leo Cunha, Luiz Antonio Aguiar and illustrated by Salmo Dansa – the conversation takes place through appropriation, parody and intertextuality. Such procedures promote a reading experience aimed at diverse audiences; the work does not refer to an age classification, being a happy opportunity to introduce the young reader to the Borgean universe and, at the same time, improve their literary reading competence by presenting ways of narrating organized in complex narrative structures. Such characteristic aspects of crossover literature break age boundaries and engage with various readers. The proposal for the development of the article prioritized: presenting a synthesis of Borges poetics highlighting some of its defining features, analyzing the conversation between books and authorial voices to understand, through conversation, the poetic traces present in the stories and illustration and, therefore,

lastly, from these considerations contribute to the formation of literary reading.

**Keywords:** Conversation between books. Plurality of authorial voices. Crossover literature. Appropriation. Illustration. Literaryreading. Poetic traces.

*“Todos os livros são conversas  
que os escritores nos deixam”.*

*Valter Hugo Mãe*

## APRESENTAÇÃO

Conversas que questionam nosso mundo e nos propõem experiências inusitadas. Nesta conversa silenciosa, a princípio, os livros escolhem seus “leitores e entregam mais a uns do que a outros” (MÃE, 2019, p. 58). Essa “preferência” dos livros dotando-os de poderes seletivos e de inteligência é a opinião do protagonista do conto<sup>1</sup>, o jovem leitor, apaixonado por livros: “Aprendi que os livros acontecem dentro de nós. Claro que eles podem ser bonitos de ver, mas são, sobretudo incríveis de pensar” (MÃE, 2019, p. 59). A partir dessas considerações podemos deduzir que a obra captura, num determinado momento, o leitor que atende a esse chamado e entra no universo ficcional. Há uma espécie de apelo que provém da própria obra, um “acolhimento encantado” (BLANCHOT, 2011, p. 213) que desvia o leitor das situações rotineiras. Este é um dos momentos singulares da leitura literária: a conversa acontece e arrasta-nos “para um objetivo que só se descobre em raros momentos, no breve rasgão de uma abertura do tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 72).

“Todo livro abre portas” – a afirmação é de Ângela Lago – “mesmo que seja só a do encantamento estético. E esse encantamento é uma

1 MÃE, Valter Hugo. O rapaz que habitava os livros. *In: MÃE, Valter Hugo. Contos de cães e maus lobos.* Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019, p. 57-61.

janelona para o mundo. Saio de um livro, se não maior, ao menos mais maravilhada”<sup>2</sup>. O livro – diz – é o que me possibilita encontrar com o outro tão diferente de mim e me relacionar profundamente com ele. O livro é o outro que eu não sou; a alteridade é construída poeticamente. “Encantamento estético, sair de uma leitura maravilhada e a possibilidade de encontrar o outro” são algumas das etapas da atividade leitora que firma a cumplicidade obra-leitor pactuada com a leitura literária. Pacto que é passagem para o imaginário e entrada nos bosques da ficção (ECO, 1994); esta é a singularidade da obra literária: consolidar a relação obra-leitor fazendo da atividade leitora um repositório de memórias que transcende os limites de tempo e de espaço uma vez que a leitura favorece a reflexão e a criatividade mobilizando as sensações:

A experiência intelectual de atravessar as páginas ao ler torna-se uma experiência física chamando à ação o corpo inteiro: mãos virando as páginas ou dedos percorrendo o texto, pernas, dando suporte ao corpo perceptivo, olhos esquadrinhando em busca de sentido, ouvidos concentrados no som das palavras dentro de nossa cabeça. As páginas que virão prometem um ponto de chegada, um vislumbre do horizonte. As páginas já lidas propiciam a possibilidade da recordação. E no presente do texto existimos suspensos num momento que muda o tempo todo, uma ilha de tempo tremulando entre o que sabemos do texto e o que ainda está por vir. (MANGUEL, 2017, p. 30)

Essa experiência sensível e intelectual estreita a relação literatura-livro-leitor de modo a propor ações inclusivas com as obras literárias que, cada vez mais, dirigem-se a leitores e não a faixas etárias. Outro

2 Disponível em: <https://www.garimpomiudo.com/single-post/2016/07/05/angelalago-e-l%C3%A1zaro-ramos-por-uma-literatura-sem-fun%C3%A7%C3%B5es-didatizantes-flipinha2016>. Acesso em: 07 nov. 2023.

aspecto, de relevante importância, diz sobre a substituição de uma abordagem didático-utilitária por uma abordagem estética que privilegia a poética narrativa estabelecida entre o texto e a ilustração. Nessa perspectiva, a forma de contar dá destaque à palavra e à imagem de modo a possibilitar a experiência leitora num universo mais amplo, ou seja, que incorpora, além da leitura textual, a leitura imagética, considerando esta última potencialmente narrativa e necessária à realização do ato de ler. Essas considerações estão fundadas em modos de narrar não hierarquizantes entre a palavra e a imagem; uma vez que o que importa é contar uma história que traga novas experiências para o leitor, uma “história que seja relevante sem medir a quem essa história vai atingir, a qual leitor ela irá chegar, como ela vai impactar o leitor A ou leitor B [...]” (RAMPAZZO, 2021, p. 281).

A obra traz novas experiências de leitura quando rompe com as formas convencionais de construção de enredos e leva o jovem leitor a refletir sobre abordagens crítico-criativas de temas e de procedimentos narrativos motivando a leitura de novas obras. Tal situação é possível quando a formação leitora transcende a adoção de faixas etárias como critério decisório e elege como objetivo de sua prática dialogar com o leitor; daí a necessidade de pensar a obra literária não contaminada pelos critérios extraliterários. Para isso, contribui a seleção de obras cuja intencionalidade estética é inerente à criação e está presente no próprio momento de concepção da escrita da obra:

Só escrevo quando sinto emergente, com seus gozos e suas dores, um mundo possível que me pede para ser construído. Por vezes, é um mundo que tematiza a infância ou a adolescência, que flagra personagens no nascedouro de um conflito, ou diante de uma revelação, o que não significa que a obra tenha sido pensada para contagiar preferencialmente o

público juvenil. É apenas o território para o qual a minha alma pede o meu deslocamento imaginário. (CARRASCOZA, 2018, p. 102)

### E no momento da criação da ilustração:

Quando falam para mim que o livro ilustrado é para criança, eu falo que o livro ilustrado é para o leitor de livro ilustrado. Nesse tipo de livro, a imagem contradiz a palavra, traz informações que a palavra calou ou distorce a palavra, e vice-versa. Não adianta só olhar a imagem. Agora, você pode falar de temáticas. Tem temáticas mais adultas [...] Assim como o cinema, como os quadrinhos. Acho que é outra linguagem. É preciso formar leitores de livro ilustrado, entender que é necessária outra atenção na leitura desse tipo de livro, outra posição do leitor, que talvez ele não esteja acostumado. (SILVA, 2021)<sup>3</sup>

Os depoimentos evidenciam a prioridade da proposta estética e a preocupação com o leitor decorrente dessa escolha; o livro ilustrado, antes, voltado, sobretudo, para o leitor infantil incorpora outras faixas etárias o que nos leva a pensar nos *livros sem idade* (PRADES, 2018):

A importância dos livros sem idade reside precisamente no fato deles ultrapassarem seus destinatários naturais e ampliarem seu escopo de leitores, graças a suas qualidades tanto formais como de conteúdo. Podem ser livros informativos, livros para bebês, clássicos, livros de imagens, novelas – não importa o gênero – que sobrevivem à volatilidade do mercado, sensibilizam e atraem leitores de todas as idades. (PRADES, 2012, p. 154)<sup>4</sup>

3 Depoimento de Odilon Moraes. In: SILVA, Jonatan. *A poesia da imagem*. Olho de Vidro. 21 jul. 2021. Disponível em: <https://edicoesolhodevidro.com.br/a-poesia-da-imagem/>. Acesso em: 07 nov. 2023.

4 Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2012/10/15/70702-livros-sem-idade>. Acesso em: 07 nov. 2023.

Conforme a autora, “os bons livros de fato não têm idade, pois são aqueles que sobrevivem e conseguem se perpetuar não só no mercado como na memória” (PRADES, 2018, p. 147). A reflexão sobre os *livros sem idade* provoca o deslizamento das categorizações convencionais e o surgimento de critérios pautados pela escrita literária centrada na abordagem de temáticas de interesse do público jovem que contribuam para a sua formação leitora. As obras que seguem tais princípios estão incluídas na ficção *crossover* característica de muitas das obras recentes:

A oferta de livros complexos com múltiplas possibilidades de leitura, não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, finais abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferenciadas e, até sofisticadas. O mesmo acontece em relação ao estilo e à linguagem que se revelam cada vez mais cuidados e apelativos do ponto de vista literário. (NAVAS; RAMOS, 2019, p. 122)

A poética *crossover* refere-se às obras literárias voltadas, ao mesmo tempo, para o público jovem e demais leitores. São obras que apresentam enredos elaborados, principalmente, em duas tendências: as narrativas realistas e as narrativas de fantasia. As primeiras distanciam-se de qualquer cunho moralista uma vez que a pretensão é levar o jovem leitor “a pensar e a reagir, a interessar-se pela aquisição de novos conhecimentos. E a compreender como o mundo funciona, estimulando uma cidadania ativa e participativa” (NAVAS; RAMOS, 2019, p. 15-16). Quanto às narrativas de fantasia, encontramos obras que revisitam os contos de fadas que ganham novas versões e atualizações. Outra vertente da fantasia são as narrativas fantásticas que possibilitam “um mergulho na imaginação, na fantasia e o repensar a realidade a partir

de um outro viés que não o marcadamente realista” (NAVAS; RAMOS, 2019, p. 37). O estudo também destaca as estratégias metaficcionais, a intertextualidade, a paródia, o experimentalismo da linguagem e a escrita poética; estratégias que contribuem para a desautomatização do olhar e são fundamentais para a complementação da formação do jovem leitor literário.

A partir dessa breve introdução situamos o livro *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luis Borges* (2014) – escrito por João Anzanello Carrascosza, José Eduardo Agualusa, Leo Cunha, Luiz Antonio Aguiar, e ilustrado por Salmo Dansa – como pertencente à literatura *crossover* uma vez que não há nenhuma indicação da faixa etária e as qualidades estéticas e as temáticas são de interesse de qualquer leitor. Sobre essas colocações é ilustrativa a declaração de Borges: “Quando escrevo, não penso no leitor (porque o leitor é um personagem imaginário) e não penso em mim mesmo (talvez *eu* também seja um personagem imaginário), mas penso no que tenho a transmitir e faço de tudo para não estragá-lo” (BORGES, 2000, p. 122, grifo do autor). Apresentamos, a seguir, o depoimento de cada escritor e sua relação com Jorge Luís Borges:

- João Anzanello Carrascoza escreve *Aproximação a Borges* e diz: – ‘A ficção de Borges é um labirinto, que, às cegas, eu sigo palmilhando. No vão entre suas narrativas continua o nosso encontro’. (p. 17);

- José Eduardo Agualusa escreve *A sombra da mangueira* e diz: – ‘O que mais me marcou foi perceber que a ficção podia ser um jogo com a realidade. Tudo o que escrevi depois de ler aquele livro [Ficções] – ou seja: tudo o que escrevi – tem essa marca de Borges’. (p. 29);

- Leo Cunha escreve *Boooooooooorges* e diz: – ‘Descobri Jorge Luís Borges nos anos 1980, quando estudava

Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Fiquei fascinado pelo escritor argentino e li tudo o que dele encontrei na biblioteca da faculdade’. (p. 54)

- Luiz Antonio Aguiar escreve *A Biblioteca infinita* e diz: – ‘Até hoje ele [Borges] me provoca esse efeito [ser transportado para um outro mundo]. Não sei dizer em que mundo ele ambienta seus contos. Às vezes, parece o nosso; às vezes, não. Mas, mesmo quando tudo se assemelha ao familiar, a sensação de transporte permanece’. (p. 71)

Em *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luis Borges* (2014) cada escritor responsável pela escrita de um conto por meio da apropriação, da paródia e da intertextualidade, instaurou a conversa imaginária entre contos, ensaios e prólogos borgeanos. Importante destacar que a conversa com Salmo Dansa foi singular uma vez que foi estabelecida por meio da ilustração. A pluralidade de vozes autorais presentes na obra revelou o teor crítico-criativo da “conversa” entre os escritores, o ilustrador e Borges; outro aspecto foi perceber o entrecruzamento de Borges (narrador e leitor) com Borges (personagem e escritor) com o escritor–leitor–crítico de cada conto e o ilustrador–leitor–crítico.

A proposta do desenvolvimento do artigo priorizou: apresentar uma síntese da poética borgeana destacando alguns de seus traços definidores, analisar a conversa entre livros e as vozes autorais para compreender, por meio da conversa, os rastros poéticos presentes nos contos e na ilustração e, por último, a partir dessas considerações, contribuir para a formação da leitura literária.

## POÉTICA BORGEANA: APROPRIAÇÃO, PARÓDIA E INTERTEXTUALIDADE

“Por isso ele [Borges] se tornou um escritor de escritores. Seu texto remete sempre a outros textos, e num labirinto de textos ele tentou enredar o mundo e a si mesmo”.

Décio Pignatari

‘Escritor de escritores’ é uma especial caracterização de Borges que qualifica a dimensão da atividade fabuladora arquitetada como ‘colagem’ de ficções alheias: trata-se, como ele mesmo diz, de uma ‘irresponsável brincadeira de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu falsificando e deturpando (sem justificativa estética numa vez ou outra) histórias alheias’. (BORGES, 2012, p. 11-12)

As “histórias alheias” compõem o volume da *História Universal da Infâmia*, obra de fundamental importância para compreendermos os procedimentos crítico-criativos borgeanos:

Saquear histórias alheias, alterá-las, acrescentar detalhes, *acriollar* seu vocabulário e confiá-las à ironia e à paródia. [...] Quase se poderia dizer que esse livro torna possível tudo o que virá na literatura de Borges: ali estão as operações que se expandirão nas décadas seguintes. Ali, nessas histórias de invenção alheia, está sua *originalidade*. Depois desses contos, Borges já é, definitivamente Borges. Como sempre, chega a esse resultado por um caminho paradoxal: o da citação, da versão, da repetição com variações de histórias que não lhe pertencem, da combinatória regida pela ideia de que a literatura é um único texto infinitamente variável e de que nenhum destes muitos fragmentos pode aspirar à dignidade de texto original. (SARLO, 2008, p. 92-93, grifos nossos)

*História Universal da Infâmia* é obra inaugural desses procedimentos. É nesta obra que é possível antever o projeto literário borgeano (SARLO, 2008); a “irresponsável brincadeira” é reinvenção inventariada com os “ambíguos exercícios” de prosa narrativa presente nos contos e nos ensaios. Na *História Universal da Infâmia* está o fundamento da teoria estética formulada a partir da “teoria da escrita como reescrita de leituras e não como escrita de invenções” (SARLO, 2008, p. 93-94).

Esse aspecto explica-se pelo comprometimento da criação ficcional com a leitura: “Tenho para mim que sou essencialmente um leitor. Como sabem, eu me aventurei na escrita; mas acho que o que li é muito mais importante que o que escrevi. Pois a pessoa lê o que gosta – porém não escreve o que gostaria de escrever, e sim o que é capaz de escrever” (BORGES, 2000, p. 103). Borges escritor assim se autocaracteriza: “Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias. [...] Eu me dediquei mais a reler do que a ler, acho que reler é mais importante que ler, com o detalhe de que para reler é preciso ter lido” (BORGES, 2000, p. 120; 2011, p. 20).

O processo criativo de Borges, situado entre a leitura e a escrita, compreende as atividades de tradutor, poeta e ficcionista; todas são marcadas pela transgressão que converte a ficção em ficções. Borges é o “contador de histórias das histórias, metalinguagem da ficção narrativa” (PIGNATARI, 2000, p. 141-142). Daí resulta a originalidade da sua obra e a potência inventiva da escrita. Borges é, também, o *flâneur* literário, caracterização dada por Molloy: Borges realiza o passeio pela literatura “de um texto a outro, de um autor a outro [...], o passante textual traduz seu *voyeurismo* em fecunda projeção” (MOLLOY, 2022, p. 180).

Borges, artesão do imaginário e da sintaxe narrativa, é reconhecido pela genialidade em utilizar o *nonsense*, a paródia, o pastiche, a ironia, o humor e demais procedimentos com ênfase das “formas-matrizes dos labirintos, das imagens *en abîme*, das duplicações, dos reflexos e dos falsos reflexos” (SARLO, 2008, p. 87). O conto *Borges e eu* é ilustrativo de muitos desses vários procedimentos. Vejamos, a seguir:

Agrada-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o *outro* compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; *eu vivo*, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. (BORGES, 1999, p. 206, grifos nossos)

Um é responsável pelo contar, o outro responsável por tramar. Nada mais intrincado do que desenredar essas identidades ficcionais: “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro [...] de Borges tenho notícias pelo correio [...]” (BORGES, 1999, p. 206). A irreverência do narrador coloca em cena o desdobramento de personagens – eu/Narrador e o outro/Borges – realiza os “ambíguos exercícios” (aprendidos com o próprio escritor) para atrair o leitor a entrar na escrita labiríntica.

O labirinto só existe para aquele que o experimenta, assim como só é real para aquele que nele se perde (BLANCHOT, 2011b). “Entrar no labirinto é fácil. Nada mais difícil do que sair dele. Ninguém o consegue sem antes ter ali se perdido” (BLANCHOT, 2011b, p. 233). Mais do que facultar a entrada do leitor no labirinto, a intenção do narrador é confundir as rotas que a escrita vai traçando e, ao mesmo tempo, emaranhando as possíveis saídas. No título do conto “Borges

e eu” o labirinto já está indiciado na alteridade às avessas, traço desestabilizador da individuação cujos descaminhos manifestam-se na encenação da dúplice voz narrativa:

Essas páginas não podem salvar-me [...] eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. (BORGES, 1999, p. 206)

Essa é uma fala errante que arrasta os protagonistas (e o leitor) a perder-se na trama. A fala errante leva a uma figuração arriscada e ao deslizamento de “eus” encenados: “Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas” (BORGES, 1999, p. 206). Jogar com o tempo, com o infinito é a sina do homem labiríntico (BLANCHOT, 2011a), “jogar com o tempo” e “imaginar outras coisas” é invenção que está na escrita:

A obra de ficção nada tem a ver com a honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora. É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade. (BLANCHOT, 2011b, p. 201)

A escrita trapaceia e engana, pois como diz Borges (o escritor), “não há satisfação em contar uma história como realmente aconteceu” (BORGES, 2000, p. 121). No conto “Borges e eu” a construção ficcional pactuada com as estratégias construtivas

é marcada pela sensação ambígua e contraditória que sanciona o discurso da desrazão: “Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 1999, p. 206).

Essa indecisão origina o jogo entre os narradores, a ambiguidade comanda o processo criativo na dissimulação (real/ficcional); com este procedimento instala o fantasioso: abertura para o extraordinário da ficção borgeana na criação de duplos situados no universo paradoxal da encenação labiríntica. As vozes dissonantes multiplicam os pontos de vista, sugerem a ambivalência das personagens e das funções narrativas; enfim, personagens (e, por extensão, o leitor) são movidos pela incerteza, pela transitoriedade de tempos e de espaços ilusórios.

Na escrita ficcional há esse modo especial de contar que se realiza por espelhamentos e a construção de “uma persona literária [...], o *hacedor* recorrente” (ARRIGUCI, 1999, p. 281), o inventor de ficções que dissolveu as fronteiras dos gêneros literários mesclando as formas da ficção, do ensaio e da construção narrativa com sua inconfundível marca de escritor em trânsito entre ficções e a vivência real (ARRIGUCI, 1999).

Essa metodologia criativa percorreu “caminhos que se bifurcaram” ziguezagueando com a escrita, tal qual a ideia de onde proveio a metáfora do infinito<sup>5</sup>, estratégia estruturante de muitos dos contos, como por exemplo, no conto “O livro de areia”, o livro infinito, com infinito número de páginas, sendo que nenhuma é a primeira e nenhuma é a última; a metáfora se estende ao conto

5 Devo minha primeira noção do problema do infinito a uma grande lata de biscoitos que deu mistério e vertigem a minha infância. Nos lados desse objeto anormal havia uma cena japonesa; não recordo as crianças ou guerreiros que a compunham, mas sim que em um canto dessa imagem a mesma figura, e, assim (ou pelo menos em potencial) infinitamente. (BORGES, 1999, p. 504)

“A biblioteca de Babel”, a biblioteca infinita, o gabinete mágico, onde “estão encantados os melhores espíritos da humanidade, mas esperam nossa palavra para sair de sua mudez. Temos de abrir o livro e aí eles despertam” (BORGES, 2011, p. 19).

O despertar acontece por meio de procedimentos intertextuais: “a relação deco-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 14). Explica o autor que a forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); a forma menos explícita e menos canônica é a do plágio, “um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...]” (GENETTE, 2006, p. 14). No conto “Pierre Ménard”, o autor do Quixote exemplifica a co-presença:

Não é uma cópia, mas antes uma transformação mínima, ou imitação máxima, de Cervantes, produzida pela via canônica do pastiche: a aquisição de uma competência perfeita por identificação absoluta (‘ser Miguel de Cervantes’). Mas a fragilidade dessa performance é ser imaginária e, como diz o próprio Borges, impossível. (GENETTE, 2006, p. 137)

Conforme explica Genette, todo objeto pode ser transformado, toda forma pode ser imitada, as práticas artísticas de “segunda-mão” funcionam como um “hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte. Do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade” (GENETTE, 2006, p. 140). As considerações do autor são significativas

para compreendermos essa relação estabelecida: o “hipertexto é quase sempre ficcional, ficção derivada de uma outra ficção” (p. 141); neste caso, uma função criativa ocorre quando o escritor se apoia em uma ou várias obras anteriores para elaborar outra obra. Importante destacar que, nas palavras de Genette, a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos: “uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2006, p. 144). “Fazer o novo com o velho” é a astúcia de Menard; o narrador do conto diz: é uma revelação cotejar o *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico” (BORGES, 2007, p. 42). Menard “faz o novo com o velho”. Essa propriedade da obra é assim figurada pelo narrador:

Refleti que é lícito ver no Quixote ‘final’ uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços – tênues, mas não indecifráveis – da escrita ‘prévia’ de nosso amigo. [...] Menard (talvez sem querer) enriqueceu, mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. [...] Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacíficos. (BORGES, 2007, p. 44-45, grifos do autor)

A justificativa dessa incorporação, exemplificada com o procedimento de leitura que “enriqueceu a obra” consistiu na sobreposição de um texto a outro que Menard não dissimulou completamente, mas deixa ver por transparência o que caracteriza uma “leitura *palimpsestosa*” (GENETTE, 2006, p. 145). Essa modalidade, também, caracterizou a leitura realizada pelos quatro escritores no livro *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges*

(2014): “Basta ver que há mais de um Borges. Há o escritor, ou seja, a pessoa, e há o Borges modelado em personagens de alguns de seus contos” (AGUIAR, 2014, p. 11).

## CONVERSA ENTRE LIVROS E AS VOZES AUTORAIS

*“Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência”.*

*Maurice Blanchot*

Em *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges* (2014) há uma voz que é presença-ausência; voz originária que, metaforicamente, é apropriada pela escrita metalinguística dos contos no processo de ficcionalizar os diálogos inusitados com as obras de Borges. A conversa entre livros foi estabelecida no ato de recontar histórias a partir de histórias e fazer dessa estratégia um ato criativo: a literatura que se escreve através da leitura; “a literatura de segunda mão” (GENETTE, 2006, p. 7). Essa categorização de Genette amplia a potencialidade inventiva e “enganosa” do escrever com a leitura, ou melhor com a releitura; aquela “irresponsável brincadeira com as histórias alheias”, traço característico da poética borgeana, agora, realizada pelos nossos quatro contistas:

### **- João Anzanello Carrascoza, “Aproximação a Borges”**

‘Em *O verbo*, inserido na segunda edição de sua obra *Artifícios*, de 1944, depois do último conto, *O sul*, Jorge Luís Borges conta que, em meio ao dilúvio universal, a arca de Noé foi inundada pela fome.

Nesse dia ou nessa noite (não se via Sol nem Lua e nada se definia no temporal das horas), Noé se atirou como louco à bebida. E, depois, chorou horas a fio de remorso. Sem outra escolha, e quase naufragando na insanidade, o patriarca foi obrigado a devorar um

casal de pássaros para sobreviver e salvar todas as outras criaturas’. (p. 19)

**- José Eduardo Agualusa, “A sombra da mangueira”**

‘– O senhor é cego? – Estranhou o Consultor de Castelos.

– Fui cego – disse o homem. – Era um escritor cego. A escrita ajudava-me a ver. Agora que vejo, mas não escrevo, acho que vejo pior.

– Sobre o que é que o senhor escrevia?

– Sobre o que não sabia. Só vale a pena escrever sobre aquilo que desconhecemos e que nos aterroriza. Eu escrevia sobre os sonhos, sobre o tempo...

– Então o senhor está no lugar certo.

O escritor cego concordou. Fechou os olhos e logo foi substituído por um marinho de pernas cruzadas, costas muito direitas. Usava largas patilhas e um brinco na orelha direita. Antes que o Construtor de Castelos conseguisse perguntar-lhe alguma coisa, o Marinho estendeu a mão e apontou para o rio:

– Sabe o que falta ali?

O construtor de castelos encarou-o surpreso:

– Onde? No Rio?

– Sim, no rio.

– O que falta?

– Uma ponte!

– Uma ponte?

– Sim, sim, uma ponte. Como iremos atravessar para a outra margem?’. (p. 40-41)

**- Leo Cunha, “Boooooooooorges”**

‘Certa vez, escrevi um conto chamado *O outro*, no qual estou sentado em um banco, e ao meu lado. Como estou sentado em um banco e ao meu lado

se senta um garoto que sou eu mesmo. A história se passa em 1969, em Genebra. Eu relato àquele garoto todo o seu futuro, que é o meu passado, mas sinto que não consigo tocá-lo, nem mesmo fisicamente. Somos a mesma pessoa e no entanto não temos quase nada a ver um com o outro. Até hoje não sei se eu estava sonhando com ele, ou ele comigo, ou se ambos estávamos sonhando um com o outro. Agora, ao encontrar você aqui em Berazategui, senti o mesmo incômodo. Não sei se chamo isso de *déjà vu*, ou *déjà lu*. Sabe aquela sensação estranha de já ter vivido a mesma cena? Ou lido? Ou escrito?'. (p. 57-58)

**- Luiz Antonio Aguiar, "A Biblioteca infinita"**

'No início do ensaio *História da Eternidade*, Jorge Luís Borges anuncia 'que o tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema'. Em outro trecho, agora de *A biblioteca de Babel*, o universo, o infinito e a eternidade são uma mesma *entidade* que, renomeados, passam a poder ser chamados, todo igualmente, de *biblioteca*.

Ora, alguns contos de Borges implicam se considerar que nosso universo é uma *biblioteca* de possibilidades. E, se o Universo é infinito, tudo nele pode existir. [...] Portanto... Não. Não há razão para evocar aqui Borges, um autor argentino do século XX, tão afastado do objeto desta limitada biografia, um filósofo andaluz que morreu há quase mil anos. [...]

Neste ensaio, preciso zelar pela concisão. Sem dispersões'. (p. 78-79)

Esses fragmentos das histórias são uma mostra do procedimento de apropriação presente na criação dos contos. Borges, um dos escritores mais importantes do século XX, é apresentado ao leitor por meio da escrita inventiva de nossos experientes escritores. O enredo de cada conto foi organizado por meio de "lembranças textuais"

dos contos borgeanos recontextualizados espaço-temporalmente. O procedimento criativo, fundamentado na leitura da ficção borgeana, retoma os princípios norteadores da sua criação: a apropriação, a intertextualidade e a paródia. Esse aspecto está inscrito no que Perloff caracteriza como “reviravolta poética” (2013, p. 41): um diálogo com textos anteriores utilizando o procedimento do “escrever-através” que permite ao escritor participar de um discurso maior e mais público.

Os fragmentos selecionados dos contos ilustram as possibilidades das releituras e apropriações, “tiraram” as obras das estantes, reinventando tramas, personagens, situações e promovendo a circulação das obras originais. São procedimentos dialógicos<sup>6</sup> que ampliam a recepção e, principalmente, é um convite à leitura. As brincadeiras poéticas realizadas por Borges aconteciam quando as palavras saltavam para a vida/escrita e o poeta de algum modo as convertia em algo mágico (BORGES, 2000). A magia da palavra reside naquilo que define a sua função: “as palavras são símbolos para memórias partilhadas” (BORGES, 2000, p. 124).

As brincadeiras poéticas, agora, realizadas com os quatro contistas, retomam o procedimento borgeano: tal como nos contos originais (autoria de Borges), nos contos inventariados (autoria dos contistas e do ilustrador) a escrita é conduzida pelos desvios, pela transgressão e irreverência; procedimentos que provocam o deslizamento de “eus”. Esse deslizamento é o *plot* norteador da criação dos contos, estratégia que estabelece as interfaces múltiplas e complexas recriadas na escrita dos contos e espelham a revisitação à obra borgeana na composição da intrincada trama tecida entre temporalidades, espacialidades e a duplicação de identidades. Na

6 “A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (PERLOFF, 2013, p. 41).

escrita de cada conto, a performance da voz narrativa singulariza a apresentação de cada protagonista:

Edmond Menard nasceu numa família que remonta a copistas de literatos medievais. De Pierre Menard, autor do Quixote, um de seus ascendentes mais nobres herdou, certamente por esses mistérios do sangue, o talento para traduzir e compor novas versões de clássicos. Admirador do Jorge Luis Borges, Edmond tentou, por três vezes, aproximar-se do universo temático e estilístico do escritor argentino. Na primeira delas, produziu uma pequena ficção intitulada *O verbo*; nela, comenta o episódio narrado por Borges em *Artifícios*, no qual Noé devora um casal de pássaros – o que resultaria no surgimento das palavras ‘ferida’ e ‘lenitivo’ da linguagem humana. Na segunda, *O guardião*, mimetiza o tema do protetor e do protegido, tão caro a Borges, apresentando, no entanto, uma estrutura nitidamente contaminada pela *As ruínas circulares*. Na terceira, a história se refere ao cego Tirésias; em anotação, à margem de seu próprio manuscrito, Edmond reconhece um certo influxo de *Três versões de Judas*. Se se saiu bem em cada uma das tentativas, como seu remoto ancestral Pierre Menard com seu Quixote, só ao leitor cabe julgar. (‘Aproximação a Borges’)

Quando o Construtor de Castelos abriu os olhos, continuava no mesmo lugar. Não saberia dizer quanto tempo estava ali. Nem sequer saberia dizer de onde estava se existia tempo. Os dias e as noites não se sucediam uns aos outros. Tão pouco, os bichos e as árvores se desenvolviam ou os corpos envelheciam.

O Construtor de Castelos fechava os olhos, o tempo suficiente para que o capim crescesse, engolisse tudo e quando os voltava a abrir, encontrava o mundo igual. A farta e fresca sombra da mangueira, um perfume feliz, um rio correndo ao fundo. (‘A sombra da mangueira’)

Jorge Luís Borges é fascinado pelas máquinas do tempo. Mais do que isso, lhe encanta a ideia da viagem ao futuro ou ao passado, quer ela dependa ou não de máquinas. O trajeto, o meio de transporte, o aspecto tecnológico, nada disso lhe apetece tanto quanto a possibilidade mesma de desembarcar em outro tempo, ainda que tal desembarque seja apenas desenhado pela fantasia, imposto pelo sonho ou adivinhado pela literatura. ('Boooooooooorges')

Jibil Al-Feharibn Fahrduc conquistara, relativamente jovem, o invejado cargo de curador e copista-chefe da Biblioteca do Califa de Córdoba, proclamada com orgulho a maior do Ocidente, na época – o que provavelmente era verdade. Sem que se saiba o motivo.

A ficção derivada de outra ficção deixa entrever os traços e as marcas autorais ressignificadas nas histórias narradas. Os quatro contistas dão continuidade à persona e à personagem de Borges e realizam a intencionalidade do escritor: explorar labirinticamente as dimensões fabulares da escrita literária. Para exemplificar esse procedimento escolhemos um dos contos – “Boooooooooorges” – que promove relações intertextuais não apenas com as obras de Borges, mas com obras de outros autores que fizeram (ou fazem) parte do acervo do leitor de todas as idades: Herbert George Welles e Júlio Verne.

O conto tem início narrando a fascinação de Jorge Luís Borges pelas viagens no tempo e desliza da “fascinação borgeana” para o Borges–personagem que está prestes a entrar no universo fantástico; há a suspensão do tempo real para a passagem para uma outra dimensão temporal. A cena prenunciadora dessa passagem é assim descrita: “O que Borges não imagina é que esta sexta-feira é seu dia de sorte. Ao pegar o táxi, às 16 horas, na Avenida Quintana, esquina

com Callao, em pleno bairro da Recoleta, ele está entrando por acaso, numa máquina do tempo” (CUNHA, 2014, p. 54). A viagem no tempo acontece em 1984, tem a duração de uma corrida de táxi (da Recoleta à Berazategui) e o desembarque acontece em 25 de maio de 2014. O fantástico alia-se à ficção científica: o taxista transforma-se no piloto da máquina do tempo, Borges viaja para o futuro e chega ao século XXI, daí a referência a Welles (*A máquina do tempo*) e Júlio Verne (*Viagem ao centro da terra*). A cena é assim apresentada:

O leitor pode desdenhar a conjectura de que os deuses do acaso escolheriam Borges e não outro morador qualquer da Buenos Aires de 1984 para esta viagem. Por exemplo, um torcedor do Boca Juniors que jamais gastou seu pensamento com viagem no tempo. Ou um garoto apaixonado pela fantástica máquina do tempo de H.G. Welles, ou nem isso, pelas viagens de Júlio Verne, um escritor esforçado e risonho, mas que se limitou a escrever para adolescentes (isso na opinião de Borges, evidentemente).

Ora, escolher outro cidadão para esta viagem seria grande falta de consideração dos deuses do acaso – se é que existem. Por outro lado, o que caracteriza o acaso não é justamente a falta de consideração? O fato é que, por coincidência ou de caso pensado, Borges foi o escolhido. (CUNHA, 2014, p. 54-55)

Podemos observar que a escrita cria um ambiente descontraído e um tanto irônico utilizando de alguns expedientes: quando apresenta as justificativas do escolhido ser Borges; o gesto autoral de Leo Cunha no espaço ficcional (estratégia borgeana de se colocar no espaço ficcional), como o “escritor esforçado e risonho” que escreve para adolescentes e, por fim, tudo o que é escrito segue a opinião de Borges. A imaginação que narra deve pensar em tudo; deve ser

divertida e séria, deve ser racional e sonhadora; cumpre-lhe despertar o interesse sentimental e o espírito crítico (BACHELARD, 2019). Esse traço qualifica os nossos contistas nas releituras borgeanas. Retomando o conto “Boooooooooorges”, a singularidade do enredo é o encontro de Borges com o rapaz que o espera à saída do táxi – um adolescente com catorze ou quinze anos: “Borges leva um susto ao notar que o rapaz se parece muito com ele próprio, quando jovem. No instante seguinte, um susto ainda maior, ao se dar conta de que está enxergando normalmente”. (CUNHA, 2014, p. 56). O inesperado da situação alia-se à visão do entorno – o trânsito ruidoso, as conversas dos transeuntes – o mundo mudou. Diante do inusitado e para desfazer-se da sensação de delírio, sonho ou mesmo de uma viagem no tempo a bordo de um táxi amarelo e preto, Borges recorre a alguns de seus contos. Para entender as semelhanças com o rapaz e explicar a sensação de encontros passados, narra passagens do conto “O outro”:

Certa vez, escrevi um conto chamado “O outro”, no qual estou sentado em um banco, e ao meu lado se senta um garoto que sou eu mesmo. A história se passa em 1969, em Genebra. Eu relato àquele garoto todo o seu futuro, que é o meu passado, mas sinto que não consigo tocá-lo, nem mesmo fisicamente. Somos a mesma pessoa e no entanto não temos quase nada a ver um com o outro. [...] Sabe aquela sensação estranha de já ter vivido a mesma cena? Ou lido? Ou escrito?

—Não senhor, nunca senti nada parecido. Além do mais eu não me chamo Jorge Luís Borges. Meu nome é Armando. (CUNHA, 2014, p. 57-58)

Borges, ainda incrédulo com a fantástica situação, lembra de outro conto, “Utopia de um homem que está cansado”. Borges diz para o rapaz que é a história de Emilio Oribe que faz uma viagem ao futuro:

—Numa máquina do tempo?

—Não importa. A viagem, propriamente, nem aparece. Emilio cai no futuro, onde, ou quando, é recebido por um homem muito alto, sem nome, que só fala latim. Emilio pergunta a ele: ‘Não o surpreende meu aparecimento súbito?’ E o homem alto responde que não, pois de século em século aparece um visitante de outra época.

—Não é o meu caso — retruca o rapaz. —Nunca me apareceu ninguém de outra época. Até mesmo do centro de Buenos Aires são poucos os visitantes.

—Nesse conto, Emilio afirma que toda viagem é espacial. Ir de um planeta a outro é como atravessar a rua e visitar o vizinho. Ou vir da Recoleta a Berazategui. (CUNHA, 2014, p. 59-60)

A história interessa ao rapaz e tem início uma aproximação afetiva motivada pelo assunto:

—Talvez a mesma coisa valha para o tempo.

—Como assim?

—Talvez toda viagem seja uma viagem ao futuro.

—Pode ser. E algumas também ao passado. (CUNHA, 2014, p. 60)

No desenvolvimento do conto, compreendemos a motivação do título “Boooooooooorges”: Borges chega ao século XXI em 2014, a internet, no Brasil<sup>7</sup>, apresenta índices expressivos de acessos pelos usuários e, principalmente, pelos jovens. No contexto da ficção borgeana chegar

7 Brasil deve fechar 2014 como 4º país com mais acesso à internet, diz consultoria. O Brasil deve ultrapassar o Japão e se tornar, neste ano, o quarto país com a maior população de usuários de Internet do mundo, segundo cálculos da consultoria de tecnologia e Marketer. Até o final deste ano, serão 107,7 milhões de internautas no país, contra 99,2 milhões no ano passado. In: *BBC News Brasil*, 24 nov. 2014. Disponível em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/11/141124\\_brasil\\_internet\\_pai](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/11/141124_brasil_internet_pai). Acesso em: 23 mar. 2024.

ao futuro faz parte desse universo e, no século XXI, são as mudanças socioculturais advindas das transformações tecnológicas que possibilitam as mais diversas “viagens”, como, por exemplo, navegar no ciberespaço – através de dados informacionais sonoros, visuais e textuais. Borges é apresentado à internet pelo garoto:

– Internet? Pode me mostrar?

– Claro, doutor.

E o leva até o escritório, onde sobre a mesa, há uma espécie de televisão bem pequena, diante de algo que parece uma máquina do datilografar muito fina e sem papel. Borges deduz que o aparelho é uma espécie de computador pessoal, do qual algumas pessoas vinham falando, no início dos anos 1980, como a invenção que poderia revolucionar o futuro da comunicação e da leitura. (CUNHA, 2014, p. 60)

A cena estabelece a ponte entre os dois séculos e lança Borges no contexto digital: computador, mouse, site de buscas, avatar, links, etc. Borges navega pelas páginas e, em certo momento, uma frase chama a sua atenção: “Leia aqui a obra completa de Herbert Quain”. Borges, possesso, diz que as informações são mentirosas porque foi ele quem inventou o escritor Herbert Quain. Assim, para justificar que as informações da página são falsas, Borges cita o conto *Exame da obra de Herbert Quain*, que é sobre o seu escritor fictício, suas obras fictícias e a invenção do romance *April March*. Diz Borges:

—É um truque. Ao contrário do que parece, não significa *Marcha de Abril*, mas apenas o nome dos dois meses: *Abril Março*. No conto eu argumento que se trata de um romance brilhante, escrito de forma ramificada, sabe? Em forma de árvore. Na verdade, nove romances, cada um com três longos capítulos. O primeiro capítulo, comum a todos os nove volumes, se

ramifica em três segundos capítulos. Cada um desses segundos capítulos, por sua vez, também se ramifica em três capítulos. (CUNHA, 2014, p. 63)

Situações são revisitadas e presentificadas parodisticamente, por exemplo, o romance em forma de árvore recebe o nome de hipertexto; o duplo corresponde ao avatar. O presente recorda o passado e o passado é um projeto de futuro que a conversa entre livros acionou: “*O que será do mundo agora* que um pequeno computador, em cima de uma mesinha, acumula tanta informação. Como captar tudo isso. Como organizar tudo isso, como selecionar, como esquecer” (CUNHA, 2014, p. 62). O romance em forma de árvore encontra correspondência com o hipertexto, o duplo com avatar; “avatares” borgeanos que renunciaram o imaginário, o fantástico e o maravilhoso.

No conto “Booooooorges”, para a construção do enredo, o procedimento foi apropriar-se não apenas dos trechos dos contos citados, mas também, da temática para justificar a navegação imaginária e os encontros inusitados. A trama foi resultante das sobreposições e deslocamentos dos contos de seu contexto de origem para a criação de uma outra história; a enunciação é arquitetada com a pluralidade de vozes autorais – Borges, autor/Borges escritor; Leo Cunha, autor/Leo Cunha escritor – mediadas pela voz narrativa em terceira pessoa que colocou em cena Borges e María Kodama transformados em personagens no universo fictício.

No conto “Booooooorges” o procedimento inventivo buscou “investir de sentidos novos as formas antigas” (GENETTE, 2006, p. 146), articular a circulação de obras (Borges, Wells, Júlio Verne) para situar as personagens no cenário das tecnologias digitais e

com índices de caráter lúdico: Borges trolado pelo “gigante menino traíçoeiro”, o inusitado encontro de Borges com o menino (que se parecia com Borges-menino) logo que desceu do táxi (a máquina do tempo), a possibilidade de um avatar (um “alter-ego”) ter escrito o romance que fora apenas esboçado por um autor imaginário criado por Borges. Esses índices que promovem a interface criada entre as obras, autorias e o conto de Leo Cunha são traços configuradores do amplo universo que situa as práticas artísticas de “segunda-mão” e, também, do potencial criativo que a leitura e a releitura das obras permitem, uma vez que “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra” (GENETTE, 2006, p. 24), procedimento característico de leitores de um outro tempo.

Leitor de um outro tempo (no caso o autor de “Boooooooooorges”) presentificou Borges (autor–leitor–personagem) no emaranhado de tempos. Não por acaso Blanchot afirma que toda “ambiguidade vem da ambiguidade do tempo” (2005, p. 12), isto porque há um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa “que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar” (BLANCHOT, 2005, p. 13). O tempo, diz Borges, “se bifurca perpetuamente rumo a inumeráveis futuros” (2007, p. 92).

Borges–escritor/Borges–leitor – estratégia com finalidades expressivas que converteu a escrita em um espaço de transição propício a interfaces; um limiar poético ambivalente: Borges/escritor/leitor/personagem em trânsito entre a ficção e a realidade confundiu seus limites e liberou o imaginário por meio da ambiguidade, da simulação, da ilusão referencial, dos enganos e demais artifícios

presentes (nos contos originais) e no tratamento estético da fortuna borgeana apropriada.

Assim, a “cada leitura de um livro, cada releitura, cada lembrança dessa leitura renovam o texto” (BORGES, 2011, p. 161). Borges (como personagem e narrador) ressoa nos contos de sua autoria e da autoria de muitos autores, promove a conversa de livros e entre livros marcada pela pluralidade de vozes autorais: “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante até o fim dos textos” (GENETTE, 2006, p. 5). Gesto peculiar da escrita literária.

A intertextualidade foi o procedimento desencadeador da conversa realizada pelos escritores (as temáticas de cada conto) motivadora dos encontros textuais (a apropriação da fortuna literária borgeana) que colocou em destaque a qualidade da obra literária como a criação de um universo cujas fronteiras “nem sempre são plenamente definidas, mas que de certa forma, revelam, em suas divisas, a maneira de ser, sentir e pensar de quem a concebe” (CARRASCOZA, 2018, p. 93). A criação ficcional na obra de todo e qualquer autor, transfigura o real, porque emana de sua concretude social e histórica. Essa transfiguração pode assumir as mais diversas formas – como gênero fantástico, maravilhoso, realismo mágico, etc. (CARRASCOZA, 2018).

A função fabuladora brincou com o tempo e possibilitou imaginar as várias situações contadas. O procedimento intertextual abriu espaço para as coincidências mágicas e desvelou os rastros poéticos emaranhados na trama enganosa do tempo e do espaço.

### **ARTE ENVIESADA: ILUSTRAÇÃO E PROJETO GRÁFICO**

*“Em alguns momentos a imagem escreve conversando com a palavra, em outros, a imagem escreve solo”.*

*Odilon Moraes*

Em *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges* (2014) a imagem “escreve solo”. A primeira razão é porque a ilustração foi realizada depois da escrita dos contos; a segunda, as ilustrações não são sequenciais, são imagens singulares que ocupam todo o espaço da página; são imagens que rompem relações de causalidade e, nesse processo, sobressai a construção poética. São imagens autônomas em diálogo com a poética borgeana. Abaixo reproduzimos capa e contracapa para apontar alguns de seus traços criativos:

Figura 1 – Montagem final da capa e da contracapa<sup>8</sup>



Fonte: Editora Melhoramentos<sup>9</sup>.

A criação da capa ressignifica a ideia de labirinto composta com imagens superpostas de volumes de livros e imagens de trechos

8 Imagem cedida pela Editora Melhoramentos para a inclusão neste estudo. Todas as imagens que entram na composição do livro foram fotografadas por Ricardo Pimentel.

9 Imagem cedida pela Editora Melhoramentos para a inclusão neste estudo. Todas as imagens que entram na composição do livro foram fotografadas por Ricardo Pimentel.

recortados de manuscritos para traçar o caminho–desenho do labirinto metaforizado visualmente. Essa disposição cria o efeito tridimensional do caminho tortuoso do labirinto. Título, subtítulo e ilustração estão harmonicamente construídos contribuindo para a orientação da leitura e a construção indicial da proposta temática norteadora do conteúdo da obra. As fontes em tipos diversos e cores foi responsabilidade do projeto gráfico<sup>10</sup>. Para a criação da capa foram apropriados dois dos traços temáticos definidores da poética borgeana: o labirinto e a biblioteca infinita. Este aspecto agrega à metaforização visual do labirinto a sua característica metalinguística gráfica: infinito, desdobramento e superposição. A técnica utilizada na criação da ilustração da capa foi a colagem – justaposição e montagem<sup>11</sup> de fragmentos de imagens – que envolve as operações de desmontar e remontar, princípio direcionador da composição da capa e das demais ilustrações criadas por Salmo Dansa. A ilustração da capa invade o espaço da contracapa e encontra no fundo preto o texto de apresentação da obra. Do texto destacamos:

*A apresentação de Borges: 'A literatura de Jorge Luís Borges é como um labirinto. Ali se cruzam as 1001 noites, as histórias de mistério, as fábulas e lendas de diferentes culturas, os clássicos da literatura, a mitologia grega, além de todo um infinito de possibilidades'.*

*e dos autores dos contos: 'quatro escritores apaixonados por Borges: João Anzanello Carrascoza, José Eduardo Agualusa, Léo Cunha e Luiz Antonio Aguiar, que*

10 O Projeto gráfico e a diagramação foram realizados pela Amarelinha Design Gráfico. A fonte usada para os títulos foi a Akkurat, uma fonte sem serifa com um desenho mais estreito, a mesma fonte foi utilizada nos textos de apresentação, para os intertítulos, nome dos autores. Para o texto corrido, a fonte é Bell MT com o desenho arredondado, e com a transição grosso fino delicada, esse tipo de fonte tem uma boa legibilidade para textos longos; nos textos biográficos foi utilizada a fonte Cg Gothic, outra fonte sem serifa, porém, não tão pesada como a Akkurat.

11 "A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas".

desafiam o labirinto e escrevem histórias inspiradas no escritor argentino [...]. É uma homenagem a um gênio e um desafio a você, leitor: penetrar num mundo em que livros conversam com livros, nada é simplesmente verdade e tudo é literatura'. (CARRASCOZA; AGUALUZA; CUNHA; AGUIAR, 2014, contracapa)

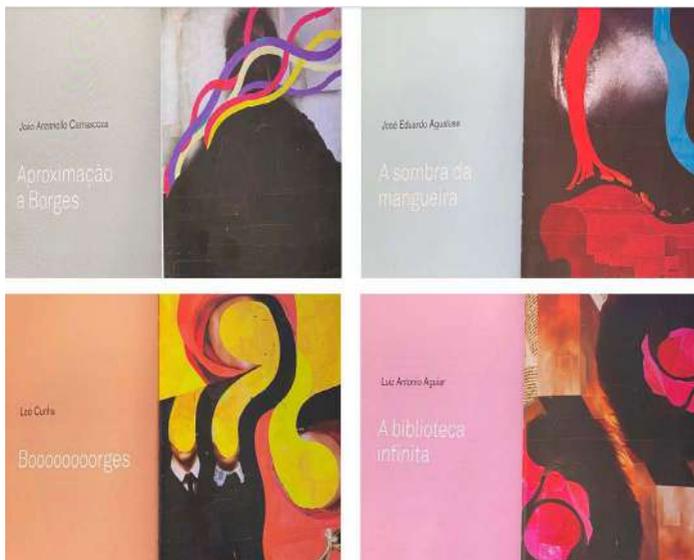
“Livros conversam com livros, nada é simplesmente verdade e tudo é literatura” – singulariza o literário e a sua especificidade na abordagem da autoria, da escrita e da função fabuladora. Os escritores fabulam com a palavra, Salmo Dansa com as ilustrações.

O ilustrador fabula com as muitas imagens recortadas e remontadas na composição de cada imagem. Dissemos que as imagens são autônomas e fabular com essa modalidade de imagem requer que a própria imagem seja portadora de uma potencialidade fabuladora que deverá ser acionada durante a leitura. O desafio colocado para o leitor é duplo: entrar no labirinto textual e imagético. A natureza experimental da colagem caminha nessa direção, ou seja, de buscar a interatividade com o leitor e, nesse processo, despertar para as relações inusitadas desencadeadas pela leitura das imagens.

A técnica de criação das ilustrações por meio da colagem com o uso de diversos materiais passa pela ação de desconstruir objetos, figuras e textos para construir novos objetos, figuras e textos, estratégia para deslocar o leitor para um espaço de imaginação e de fantasia. Tal aspecto foi possível graças à qualidade expressiva da ilustração que transita entre o imaginário literário borgeano e o imaginário visual mediado pela *arte enviesada*<sup>12</sup>. Uma amostragem dessa perspectiva, destacamos nas páginas de abertura dos contos:

12 *Arte enviesada* foi o termo empregado por Luiz Antonio Aguiar na solicitação que fez ao artista Salmo Dansa para criar as ilustrações para o livro: “Quando ele recebeu a ideia e o convite para ilustrá-lo, tudo o que lhe dissemos foi que precisávamos de uma arte enviesada para dialogar com os contos” (AGUIAR, 2014, p.12).

**Figura 2 – Autor, título e a ilustração que antecede os contos<sup>13</sup>**



**Fonte: O autor.**

Em página dupla: na esquerda, autoria e título; na direita, a ilustração. A primeira imagem sugere contornos da silhueta das costas de um corpo com coloridas linhas esvoaçantes e com resíduos quase imperceptíveis de riscos que dissimulam uma sobreposição sutil de outras imagens sob o fundo preto. Esse contorno disforme e as linhas metamorfoseiam-se em outras formas insólitas. A cor da página com as autorias e títulos é específica para cada conto sempre em tons mais claros das ilustrações; o efeito pretendido com essa paleta de cores é contrastar as cores vibrantes da ilustração com a leveza dos tons claros que abriga a palavra<sup>14</sup>.

A composição das imagens, com a técnica da colagem, desrealiza o referente para abrigar o possível favorecendo a leitura imaginária que

<sup>13</sup> Páginas escaneadas de meu exemplar.

<sup>14</sup> Conforme a proposta do projeto gráfico realizado pela Amarelinha Design Gráfico.



Figura 4 - A biblioteca Infinita (pág. 88-89)<sup>17</sup>

Fonte: Editora Melhoramentos.

Essa qualidade do *nonsense* torna a imagem plurissignificativa favorecendo relações dialógicas com a escrita inventiva de Borges e a escrita dos contos. A diagramação da página – esquerda, texto; direita, imagem; esquerda, imagem, direita, texto – sugere caminhos de leitura cujo “trajeto” será definido pelo próprio leitor: leitura do texto seguida da leitura da imagem ou a leitura da imagem seguida da leitura do texto, ou, ainda, “passar” pelas imagens e continuar a leitura do texto. Em qualquer das situações, a imagem causa um duplo estranhamento: pela sua disposição e pela sua composição. Essa disposição orientada pelo projeto gráfico rompe a linearidade da história; a imagem “intrusa” é carregada de significado; para o jovem leitor é uma interessante estratégia para provocar a leitura.

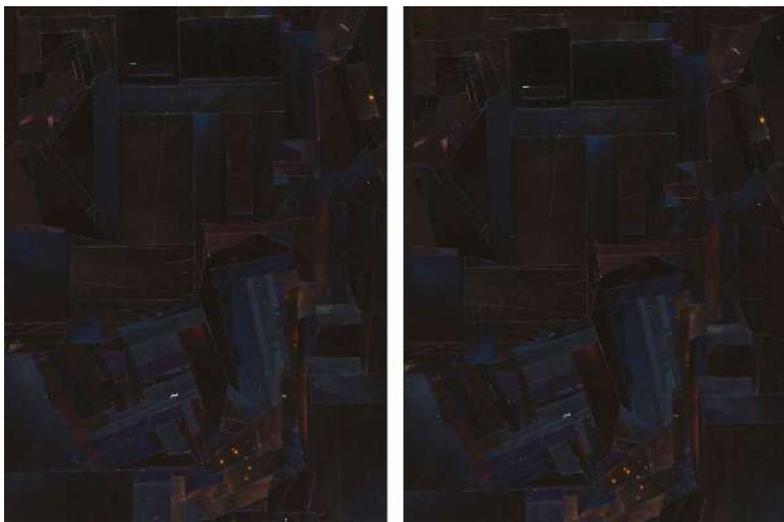
Formas coloridas deformadas em movimento, uma colagem delirante que encanta e inquieta o leitor. O antes e o depois da imagem institui o espaço de reflexão: “Os sentidos, na obra dos artistas contemporâneos, não

<sup>17</sup> Páginas escaneadas de meu exemplar.

estão prontos, mas se configuram no acontecimento, isto é, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o observador” (CANTON, 2010, p. 51). O antes e o depois da imagem volta-se para o leitor participante que, envolvido sensorialmente, é desafiado a buscar o sentido e a função da imagem que acompanha cada conto. Essa etapa é exclusiva do leitor, pois como diz Suzy Lee – “os leitores veem aquilo que desejam ver [porque] a imaginação do leitor preenche a lacuna”(2012, p. 23-41).

Formas coloridas em movimento para criar o *nonsense* visual. A colagem inventiva de Salmo Dansa, tal como o procedimento dos escritores, retoma as “brincadeiras poéticas”, agora, recortando e colando formas geométricas e cores também conduzidas pelos desvios e pela transgressão; procedimento que ora recortou e colou para montar as imagens deformadas; ora recortou e colou para montar uma única imagem. Esse procedimento está nas guardas iniciais e finais:

Figura 5 – Guardas iniciais e finais<sup>18</sup>



Fonte: Editora Melhoramentos.

18 Imagem cedida pela Editora Melhoramentos para a inclusão neste estudo.

E na página de apresentação dos contos:

Figura 6 – Apresentação<sup>19</sup>



Fonte: Editora Melhoramentos.

Tanto nas guardas como na imagem que ilustra o texto de apresentação a técnica da colagem – colagem de colagem – expõe o seu procedimento metalinguístico. A intertextualidade com a poética borgeana é procedimental, ou seja, é a apropriação de um método de composição fundado no recorta-e-cola que migra do escrito para o imagético, é a “citação” do mesmo fragmento para compor a imagem. Nas guardas, esse procedimento revela a sintaxe delirante na combinação de recortes, de recortes de fragmentos em diversos tamanhos, nos tons coloridos quase-imperceptíveis sobre o fundo preto. É o procedimento da colagem labiríntica ambigüizando qualquer tentativa de referencializar o que está representado nas imagens. Esse procedimento exemplifica a *arte enviesada* de Salmo Dansa.

19 Imagem cedida pela Editora Melhoramentos para a inclusão neste estudo.

O projeto gráfico do livro nos leva a pensar nessa modalidade de composição que procurou dar protagonismo à escrita dos contos e à criação da ilustração. O procedimento criativo dos contos convocou a ilustração para a “conversa” que, ainda que “enviesada”, foi realizada com a metaforização gráfica e visual do universo labiríntico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas relações íntimas e secretas, novas correspondências e analogias, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo pensamento das relações que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar”.*

*Didi-huberman*

A partir da epígrafe situamos a escrita dos contos e a criação das ilustrações que provocaram as rupturas inventivas, princípio característico da poética borgeana. Borges pensa a escrita a partir da leitura; os escritores dos contos e o ilustrador, também. Essa foi a ação direcionadora da criação dos contos e das imagens uma vez que demandou a leitura das obras borgeanas, ou melhor, uma releitura com propósitos definidos: ler sob a perspectiva da apropriação. Um gesto de leitura crítica uma vez que as “obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam (CULLER, 1999, p. 40).

Na construção da poética do século XXI, os textos e as imagens transformam-se no material reutilizado para ser disposto em novos arranjos caracterizando a experimentação poética da intenção autoral manifesta nas escolhas e no modo de justapor e combinar o material

selecionado. É a “poética citacional ou intertextual” (PERLOFF, 2013) da escrita literária em um ambiente expandido que, com os processos de hibridização, desconstrói as hierarquias.

Essa escrita da apropriação da fortuna borgeana – presente na criação dos contos e na criação da ilustração – consistiu no emprego de citações desviantes uma vez que rompeu com seu uso convencional. Por exemplo, no conto “Booooooorges”, as citações foram realizadas pelo próprio Borges que, transformado em personagem, “autocitou-se” no universo ficcional; nos demais contos a paródia comandou as citações. Essas estratégias situadas na arte de “fazer o novo com o velho” nos permitiram encontrar os rastros poéticos na conversa entre livros e as vozes autorais. A capa-labirinto portal de entrada dos contos metaforizou a “brincadeira” feliz com as intenções crítico-reflexivas de transportar o jovem leitor para o universo borgeano.

A atividade leitora é, assim, expandida para a leitura de estruturas narrativas e, com isso, por meio da experiência estética, promove a sensibilização e a conscientização desse leitor em formação. À obra literária compromissada com o direcionamento etário, didatismo e linguagem simplificadora sobrepõe-se as obras que favorecem a leitura crítica e compromissada com questões necessárias à formação do jovem leitor literário:

A exigência colocada aos leitores é patente a vários níveis, notadamente o temático, o da estrutura narrativa e o do estilo e da linguagem. Desta forma, os conceitos abordados podem tocar um número de temáticas diversas, desde as religiosas e metafísicas, às políticas e científicas. O mesmo acontece em relação à ausência de finais fechados e felizes, e ao tratamento dos universos fraturantes, às vezes

convocando temas tabu, como o sexo, a violência e a morte, por exemplo. (NAVAS; RAMOS, 2019, p. 122)

Navas e Ramos apresentam uma abordagem da obra literária destituída de qualquer função imediatista e, para isso, contribuem as obras potencialmente, direcionadas a

leitores de diferentes faixas etárias e com diferentes experiências de vida e de leitura. Promovendo a identificação dos leitores com os protagonistas, ou com as demais personagens e situações que os cerca, as narrativas *crossover* ultrapassam o endereçamento da obra a um público específico, comprovando a pluralidade de experiências de leituras possíveis que delas decorrem. (NAVAS; RAMOS, 2019, p. 149)

Em *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges* (2014) a construção estética e o caráter lúdico apoiados na intertextualidade potencializaram a escrita literária, artifício utilizado para vincular leitor–e–obra e despertar o jovem para futuras leituras da obra borgeana. Esse direcionamento é uma estratégia para promover a leitura literária adequada ao perfil do jovem leitor do século XXI. Leitor conectado às redes sociais e imerso num universo “que parece realizar o sonho ou a alucinação borgeana da biblioteca de Babel, uma biblioteca virtual, mas que funciona como promessa eterna de tornar real a cada ‘clique’ do mouse” (SANTAELLA, 2004, p. 33). Nesse cenário, a materialização do texto, resultante dos cliques, permite as muitas associações realizadas com palavras, sons, imagens, animação, vídeos e outros recursos; modalidade de leitura que aciona várias competências e coloca o leitor (usuário) no centro do processo.

A ficção *crossover* considera a leitura como processo de descobertas e aproveita as habilidades leitoras desse jovem leitor de

telas transferindo-as para a leitura de obras literárias intencionando aproximar o público jovem da obra literária para torná-lo um leitor participativo e atuante, pois, conforme Barthes (2012), ler é fazer nosso corpo trabalhar ao apelo das linguagens que atravessam o texto; ler é o gesto do corpo, uma vez que a leitura está situada num campo plural de práticas dispersas e o “sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do imaginário” (BARTHES, 2012, p. 37). Durante a leitura, “todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia; a leitura produz um corpo transtornado, mas não despedaçado (sem o que a leitura não pertenceria ao imaginário)” (BARTHES, 2012, p. 38).

### REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luiz Antonio. Apresentação. *Nos labirintos de Borges*: contos inspirados em Jorge Luís Borges. In: AGUIAR, Luiz Antonio; LIBRI, Veio (Orgs.). Ilustrações de Salmo Dansa. São Paulo: Editora Melhoramentos, p. 9-12, 2014.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaios sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BARTHES, Roland. *Da leitura*. O rumor da língua. Tradução de Mauro Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p. 30-42, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.
- BORGES, Jorge Luís. Borges e eu. In: *Obras completas*. v. 2, São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luís. Quando a ficção vive na ficção. In: *Obras completas*. v. 4. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luís. *História universal da infâmia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Jorge Luís. O credo de um poeta. In: MIHAILESCU, Calin-Andrei. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARRASCOZA, João Anzanello; AGUALUZA, José Eduardo; CUNHA, Leo; AGUIAR, Luiz Antonio. *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Leo *et al.* Booooooorges. In: *Nos labirintos de Borges: contos inspirados em Jorge Luís Borges*. São Paulo: Editora Melhoramentos, p. 50-67, 2014.

DELEUZE, Gilles. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o saber inquieto*. O olho da história III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GENETTE, Gerard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimaraes e Maria Antônia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

MÃE, Valter Hugo. O rapaz que habitava os livros. In: MÃE, Valter Hugo. *Contos de cães e maus lobos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, p. 57-61, 2019.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre, a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições SESC, 2017.

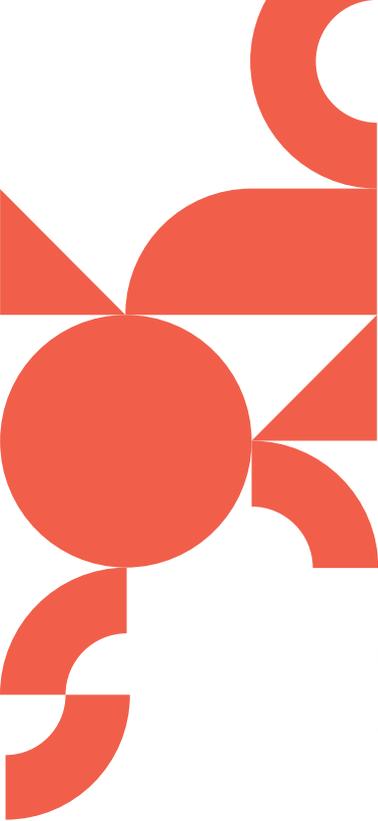
NAVAS, Diana; RAMOS, Ana Margarida. *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. São Paulo: EDUC, 2019.

PIGNATARI, Décio. Borges visto pelo mundo. O pensamento vivo de Borges. São Paulo: Martin Claret Editores Ltda, p. 76-86, 1987.

PIGNATARI, Décio. *Borges*. Errâncias. São Paulo: Editora SENAC, p. 138-143, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.



ARTIGO/DOSSIÊ

## **AQUI É UM BOM LUGAR PARA SE ABORDAR A MULTIMODALIDADE NARRATIVA**

FLAVIO GARCÍA

### **Flavio García**

Pós-Doutor (FLUL, 2021, 2022, 2023; FLUC, 2016; UFRGS, 2012; UFRJ, 2008).

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”; pesquisador do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas”; pesquisador colaborador do “Grupo de Estudios sobre lo Fantástico” (Universidad Autónoma de Barcelona) e do “Centro de Literatura Portuguesa” (Universidade de Coimbra); membro do Grupo de Trabalho ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>.

E-mail: [flavgarc@gmail.com](mailto:flavgarc@gmail.com).

**Resumo:** *Aqui é um bom lugar*, das portuguesas Ana Pessoa (texto verbal) e Joana Estrela (texto imagético), é um caderno de anotações, em que o conteúdo incorpora a temática do diário, cuja narrativa se dá a ler, solidariamente, pelas palavras e imagens. A jovem Teresa Tristeza escreve, desenha, cola, afixa e incorpora

a hibridez de diferentes modalidades discursivo-textuais para contar sua novela, com início no outono, impressões sobre si própria e seus planos para o ano letivo, o 12º, na expectativa de “nunca mais pôr os pés naquela escola”. Ao final do livro, surge a possibilidade de uma leitura metadiscursiva, em que dialogam a escrita, como materialidade, e a escritura, enquanto processo. Suas temática e constituição fazem com que *Aqui é um bom lugar* transite entre diferentes público-leitores, ainda que se possa afirmar que sua destinação originária sejam os jovens, logo, trata-se, nesse sentido, de uma narrativa crossover.

**Palavras chave:** Multimodalidade narrativa. Narrativa híbrida. Narrativa *crossover*. Literatura juvenil. Ana Pessoa. Joana Estrela.

**Abstract:** *Aqui é um bom lugar*, by the portuguese Ana Pessoa (verbal text) and Joana Estrela (image text), is a notepad, in which the content incorporates the theme of the diary, whose narrative is read in solidarity through words and images. The young Teresa Tristeza writes, draws, glues, affixes and incorporates the hybridity of different discursive-textual modalities to tell her novel, beginning in autumn, impressions about herself and her plans for the school year, the 12th, in expectation of “never setting foot in that school again”. At the end of the book, the possibility of a metadiscursive reading emerges, in which writing, as materiality, and writing, as process, dialogue. Its thematic and constitution make that *Aqui é um bom lugar* transits between different readerships, although it can be said that its original destination is young people, so it is, in this sense, a crossover narrative.

**Keywords:** Narrative multimodality. Hybrid narrative. Crossover narrative. Youth literature. Ana Pessoa. Joana Estrela.

Ainda que o alfabeto mais antigo de que se tem notícia remeta para milhares de anos anteriores às primeiras décadas do século XXI, há comunidades, até este momento, que não têm – e, talvez, nem

queiram ter – língua escrita. Vivemos em um cenário interseccional, coabitado de maneiras distintas pela oralidade e pela escrita. Valendo-se das potencialidades desse quadro, emergiu uma literatura em que diferentes linguagens se completam e cooperam entre si. Nessa diversidade, chegamos a um ponto em que verbal e visual dialogam na significativa da multimodal narrativa. Como observam Ana Maria Ramos e Diana Navas, “o termo multimodal implica a coexistência de texto e imagem lado a lado, em suas ‘formas originais’” (2015, p. 71), com interdependência entre palavras e imagens.

A incessante explosão tecnológica avança na terceira década do século XXI, assim, deparemos-nos com uma infinidade de casos bem mais diversos e elaborados de narrativas multimodais. Nesse sentido, Navas observa que:

A literatura mantém estreita consonância com o contexto histórico social –, não é de estranhar que, na contemporaneidade, momento em que estamos mergulhados em uma pluralidade de linguagens – em especial no que se refere a dos audiovisuais – as narrativas as incorporem, com a composição de textos literários marcados pela multiplicidade de linguagens. (2020, p. 148)

Logo, em meio a uma ampla diversidade de linguagens e canais, as narrativas híbridas se configuram como “textos multimodais, [aqueles] que incluem múltiplos modos (ou gêneros) de representação, com elementos combinados de impressão, imagens visuais e design” (NAVAS, 2020, p. 148).

Desde a viragem do século XX até a terceira década do XXI, eclodiram muitos novos canais midiáticos, levando, também, novas linguagens que se tornassem indispensáveis. Surgiram os

microcomputadores, com tecnologias cada vez mais possantes e linguagens mais complexas; os telefones celulares, inicialmente, apenas como canais de voz e, posteriormente, como poderosos veículos de dados; os conteúdos streaming, veiculados por aparelhos celulares, computadores, televisores com recursos de acesso à internet, sobrepujando outras mídias. Em face dessa diversidade de canais e linguagens, experimentada por diferentes camadas da sociedade, a literatura se valeu da ilustração, antiga aliada, e incorporou estratégias comunicacionais desse novo mundo.

Ainda que sejam os jovens aqueles que primeira e mais facilmente apropriam-se desses novos canais e aderem às suas linguagens, não são apenas eles que vêm se nutrindo das inovações, embora, por seu caráter mais receptivo e, ao mesmo tempo, mais reativo às novidades, sejam eles que venham contribuindo especialmente para a renovação do ficcional. Navas reconhece esse fenômeno ao registrar que:

Considerando [...] a literatura preferencialmente endereçada a jovens leitores, observamos que ela tem se tornado, na atualidade, espaço de orquestração de múltiplas linguagens, de sistemas narrativos e de formas de escritura, dialogando claramente com o contexto de inserção do público juvenil. (2020, p. 149)

Referindo-se à destinação textual, Umberto Eco propugna que o endereçamento de qualquer texto não depende, apenas, dos traços que o compõem, mas, também, “do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: ‘Que quero fazer com este texto?’)” (1988, p. 49). Sob essa perspectiva, “um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legitimáveis – se não ‘legítimas’” (ECO,

1988, p. 44). Um conjunto de fatores, intra e extratextuais, interfere na recepção, não permitindo que se defina, com assertividade, que público atingirá.

Apoiando-se nos estudos narrativos, pode-se pressupor a destinação de um texto, com base na composição de seu herói<sup>1</sup>. A figura do herói deveria corresponder ao imaginário do público leitor esperado, com valoração positiva e superioridade em relação às demais personagens, triunfando face ao percurso acidentado da narrativa (REIS, 2018, p. 193-194).

Tendo em vista a cooperação entre palavras e imagens, verbal e não verbal, a narrativa multimodal favoreceria a permeabilidade de recepção por jovens, com maior familiaridade com diferentes canais e linguagens que vêm emergindo, mas, também, atenderia às necessidades que todas as pessoas têm na interação com o mundo à sua volta, levando-as a romper, em diferentes atos de leitura, barreiras que subsistam nos endereçamentos textuais.

A narrativa literária, na atualidade, constitui-se, majoritariamente, *crossover*, ou seja, “ultrapassa o endereçamento da obra a um determinado público, evidenciando a pluralidade de experiências de leitura possíveis que podem dela decorrer” (VALIM; NAVAS, 2019, p. 194). Nesse sentido, Melina Galete Braga Pinheiro advoga que “a literatura *crossover* [...] agrada a leitores de todas as faixas etárias” (2015, p. 20). Consequentemente, “A literatura *crossover* pode funcionar como intermediária entre a literatura juvenil e a adulta” (PINHEIRO, 2015, p. 24).

---

1 “O herói, a figura central de um relato, implicando-se nele uma valoração positiva da personagem, em termos axiológicos, sociais ou morais. Trata-se, então, de um protagonista qualificado, que se salienta do conjunto das restantes personagens por ações excepcionais, muitas vezes difíceis de entender ou igualar” (REIS, 2018, p. 193).

*Aqui é um bom lugar* (2019), de Ana Pessoa e Joana Estrela, pode ser lido como narrativa multimodal ou *crossover*. Estamos empregando o termo multimodal para nos referirmos a textos verbo-visuais, aqueles em que palavras e imagens interdependem solidariamente para sua significação, e *crossover* em relação a textos cuja destinação venha a atravessar diferentes públicos leitores.

Ana Pessoa é autora de livros infantis e juvenis publicados em Portugal e outros países, dentre eles o Brasil<sup>2</sup>. Para Ramos, “Ana Pessoa está para literatura juvenil desta década como a Alice Vieira esteve para a década de [19]80 e a Ana Saldanha para a de [19]90. Cada uma delas a marcar uma mudança de paradigma em termos da escrita para jovens” (2016). Joana Estrela “estudou Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes do Porto [...] e, em 2022, começou a estudar Banda Desenhada na LUCA, em Bruxelas”<sup>3</sup>. Artista portuguesa, ela “publica o seu trabalho enquanto ilustradora, destacando-se a sua colaboração com a editora Planeta Tangerina”<sup>4</sup>. Ganhou o I Prémio Internacional de Serpa para Álbum Ilustrado, com *Mana* (2016), e o prémio de Melhor Ilustração de Livro Infantil (Autor Português) no festival Amadora BD. Ana Pessoa e Joana Estrela vêm publicando muitas obras em parceria, endereçadas, em um primeiro nível, aos públicos infantil e juvenil.

*Aqui é um bom lugar* “é mais um volume da recomendadíssima coleção Dois Passos e Um Salto, que se diz sem idade e promete ‘diferentes histórias, temas e vozes: aventuras, viagens, diários, mistérios, magia, histórias com final feliz e outras que farão os

2 Foram publicados no Brasil: *Supergigante* (SESI SP, 2015), *O caderno vermelho da menina karateca* (SESI SP, 2015), *Mary John* (SESI SP, 2018), *Eu sou eu sei* (Tordesilhas, 2019), *Assim ou assado* (Alta Books, 2021).

3 Disponível em: <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/sobre/joana-estrela/>. Acesso em: 09 mai. 2023.

4 Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Joana\\_Estrela](https://pt.wikipedia.org/wiki/Joana_Estrela). Acesso em: 09 mai. 2023.

possíveis [...]” (SILVA, 2019). Segundo Pedro Miguel Silva, a obra surge como “fruto da parceria de Ana Pessoa (texto) e Joana Estrela (ilustrações)” (2019). O crítico falha ao dizer que as imagens de Estrela são ilustrações, pois a legibilidade da narrativa se subordina ao caráter híbrido de sua composição, sem que se possa identificar as imagens como ilustração. Adiante, porém, ele se redime:

É um diário gráfico fora do comum, que aos pensamentos reservados à confidência do papel junta, também, fotos e recortes, desenhos entre o esboço e o pormenor, onde a escrita é também um gesto de ilustração, num livro com uma paginação irrepreensível cabendo ao azul e ao preto o domínio absoluto sobre a neutralidade do branco. (SILVA, 2019)

### O quotidiano da protagonista é registrado em

uma espécie de diário gráfico, escrito e desenhado a quatro mãos, onde encontramos as observações e os pensamentos de Teresa Tristeza sobre a família, os amigos e a escola, os livros, os sonhos e os pássaros, as frases ouvidas em casa e na rua, a liberdade e o futuro, a noite e o vento. E também os desenhos muito espontâneos de gatos, vasos, pessoas, estendais ou vistas da janela que com ela se cruzam todos os dias.<sup>5</sup>

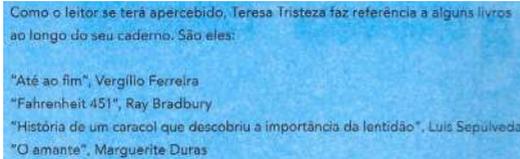
Esse livro-objeto, que pode ser visto como um “artefacto ou um objeto híbrido no qual se conjugam intersemioticamente registos estéticos diversos como o discurso literário, a ilustração, o design ou a engenharia do papel” (SILVA, 2020, p. 8), é “um caderno que é um diário. Um diário que é um lugar. Um lugar onde se juntam os textos de Ana Pessoa e as ilustrações de Joana Estrela”<sup>6</sup>.

5 Disponível em: <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/aqui-e-um-bom-lugar/>. Acesso em: 09 mai. 2023.

6 Disponível em: <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/aqui-e-um-bom-lugar/>. Acesso em: 09 mai. 2023.

Em seu final, concluída a história de Teresa, recorrendo à alternância entre as cores preta e azul, tanto no fundo do papel, quanto no texto verbal ou nas imagens, comum a todo o projeto gráfico, temos um paratexto que identifica quatro das muitas possíveis intertextualidades presentes no caderno-diário:

Figura 1 – Intertextualidades<sup>7</sup>



Fonte: PESSOA, 2019.

No verso da página em que essas intertextualidades são elencadas, as duas autoras se auto apresentam, sem que distingam escritora e ilustradora:

Figura 2 – Apresentação das autoras Ana Pessoa e Joana Estela



Fonte: PESSOA, 2019.

7 As páginas do livro não são numeradas. Assim, a localização de figura ou texto verbal será feita por descrição ou pela sequência em que se encontram na obra.

O texto imagético que compõe a narrativa é de múltiplos teores primários, implicando, inclusive, variações de tipologia ou de tamanho de caracteres que se reúnem a muitas figuras. O texto verbal incorpora diversos gêneros, como anotações, bilhetes, cartas, provérbios, poesias etc., e é grafado de modo bastante variado. Nesse universo, há dezenove diferentes imagens que se pressupõe afixadas no diário com tiras de fita adesiva. Elas não são de uma mesma natureza. Ao longo de nossa leitura, percorremos suas ocorrências<sup>8</sup>, comentando-as.

A primeira imagem invoca o receptor a percepção de que a moça que escreve é personagem sobre a qual ela está escrevendo. A imagem induz a que se pense na representação de uma personagem de índole religiosa, à volta da qual emana ou imana claridade, constituindo uma aura. Trata-se de uma moça de pele clara, cabelos longos, caídos por cima dos ombros, que escorrem peito abaixo. Ela cobre o rosto com a mão direita, impedindo que se lhe veja a face.

Figura 3 – A moça que é Teresa



Fonte: PESSOA, 2019.

8 As localizações superior, inferior e laterais direita e esquerda que apontamos seguirão a perspectiva do leitor, não a localização na página do livro, assemelhando-se, portanto, às imagens refletidas em um espelho. Esta observação busca evitar divergências entre possíveis óticas adotadas.

O texto verbal retoma o início da narrativa, em que Teresa está sentada na cama, escrevendo no diário. À esquerda dessa imagem, está escrito:

O OUTONO CHEGA.  
 AS FOLHAS CAEM.  
 A RAPARIGA ESCREVE.  
 Que rapariga?  
 AQUELA.  
 Qual?  
 ALI AO FUNDO.

No alto, ao centro, segue:

Bolas! É feia, a miúda.  
 POIS É.  
 E mal-encarada.  
 SIM, MAS... É O QUE HÁ.  
 A GERÊNCIA LAMENTA.

Teresa acha-se feia e mal-encarada, mas, embora lamente que seja assim, aceita. Isso justificaria a moça da imagem cobrindo o rosto com as mãos e impedindo que lhe vissem a face.

A certo passo da história informa-se que “cachopa foi à biblioteca”. Escolheu um livro que se chama “*O amante*”. Abaixo dessa informação, há o desenho do que seria o livro, com uma ilustração na capa, o nome da autora – Marguerite Duras – e o título. A seguir, diz-se que “cachopa lê sobre um amante porque não tem um amante”. Na página ao lado, cuja imagem, feita em traços de desenho, mantém relações com a ilustração da capa de *O amante*, o texto verbal expõe que:

A protagonista do livro tem  
15 anos e já tem um amante.  
A leitora tem 17 anos e nunca  
Teve um amante na vida.

PROTAGONISTA – 1      LEITORA – 0

Adiante, acima da segunda de outra imagem, lemos que:

A cachopa é virgem  
até dizer chega.

E a cachopa, insatisfeita com sua virgindade, diz:

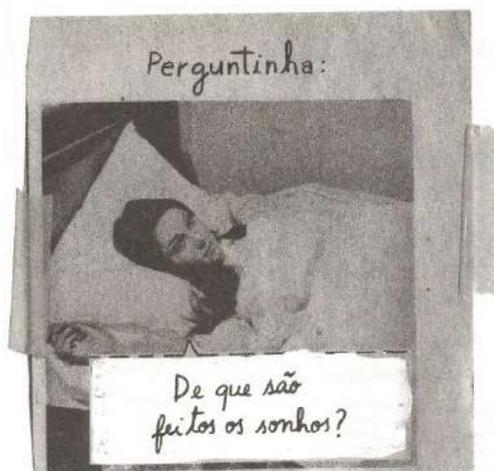
**Figura 4 – Teresa grita basta à virgindade**



**Fonte: PESSOA, 2019.**

As duas imagens após essas seriam cenas de uma mesma fotonovela. A personagem pergunta (-se):

Figura 5 – Teresa e seus sonhos



Fonte: PESSOA, 2019.

E, sem atenção ao ditado da avó, assume:

Figura 6 – Teresa e sua inércia

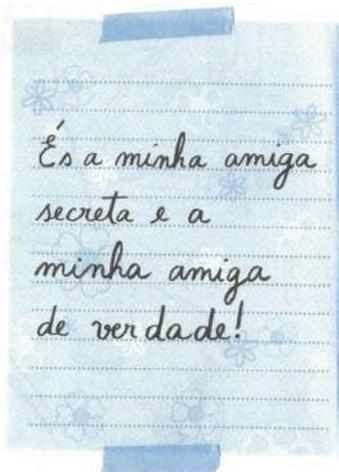


Fonte: PESSOA, 2019.

Teresa tem poucos amigos e ainda não namorou. Em dado momento, ela supõe que seu professor Alfredo lhe tenha piscado o olho, e admite ter uma grande atração por ele. Adiante, vem uma “história da carochinha”<sup>9</sup>, na qual uma rapariga tem um novo amigo que não é imaginário, mas de verdade. Esses episódios remetem aos sentimentos de Teresa, que se consideram nulos, ninguém.

Há um distanciamento entre a última imagem e a de agora, mas a narrativa não deixa de se valer de diálogos solidários cooperativos entre imagens e palavras. Em sequência à história da carochinha, surge a imagem de uma folhinha de caderneta com uma declaração de amizade:

Figura 7 – A declaração de amizade de Mariana



Fonte: PESSOA, 2019.

A imagem se insere no contexto da moça solitária, ansiosa por amigos e amores. O percurso de Teresa se mantém. Troca bilhetes com Careca, seu amigo secreto, que lhe dirige poucas palavras. Seu

<sup>9</sup> O senso comum tem por certo que as histórias da carochinha são ficção, um mundo de faz de contas, em que as personagens vivem seus sonhos.

quotidiano perpassa a escola e o lar, com incursões esparsas por outros lugares nas idas e vindas. O professor Alfredo ressurgue durante um jogo de vôlei.

Adiante, ao lado de uma foto em preto e branco, com os avós de Teresa vestidos com a roupa de casamento, um texto verbal, disposto na vertical, ao lado da foto, diz que Alfredo faz vinte e nove anos e, como ela tem dezessete, a diferença de idade entre eles é de doze anos, idêntica à de seus avós. O texto continua afirmando que eles vão se casar e ter muitos filhotes. Ao final, anuncia: “Brevemente, num cinema perto de si”. Realidade e ficção entrelaçam-se.

Outro intervalo distancia a imagem anterior dessa próxima. Teresa e Mariana vão à praia feia, na ponta da cidade, onde nem as gaivotas pousam. Seguem-se duas imagens, dispostas uma sobre a outra, que podem ser fotografias desse local. O texto verbal acima delas iguala a feiura das moças à da praia. As duas imagens são pouco legíveis, incutindo mais dúvidas do que certezas em relação ao que nelas se vê. O desfoque distorcido dialoga com os medos das duas moças e a virgindade de Teresa.

**Figura 8 – As moças e a praia feias (1)**



**Fonte: PESSOA, 2019.**

Figura 9 – As moças e a praia feias (2)



Fonte: PESSOA, 2019.

O cotidiano de Teresa segue com a presença mais amiúde da Mariana, esparsa do Careca e alguma do professor Alfredo. O texto notícia que o professor Alfredo teria passado por Teresa e Mariana e dito:

“Olha que duas!  
A sorte grande e a terminação”.

Assim, nova imagem de uma moça, pergunta:

Figura 10 – Moça perguntando



Fonte: PESSOA, 2019.

A dúvida é uma constante no percurso de Teresa, especialmente no que se refere aos amigos e ao amor. Sua vida é incerta.

Duas páginas à frente, temos uma nova imagem, na qual a figura deixa de ser uma moça, como vinha reincidindo, e passa a ser uma gazela jovem, antropomorfizada<sup>10</sup>. A escusa do texto verbal anteposto à figura da gazela, terminada em reticências, encontra-se no mesmo contexto de hesitações que pululam à volta de Teresa. A jovem gazela é sua representação imagética.

Figura 11 – Gazela jovem perguntando



Fonte: PESSOA, 2019.

Verifica-se um novo espacejamento entre a imagem anterior e a próxima, que retoma uma questão antecedente àquela imagem. Somos levados a oscilar entre entender que Teresa se refira ao

<sup>10</sup> O que define a personagem é o seu caráter antropomórfico. Ela pode ser uma figura humana ou animais e objetos que com ela se homologuem (REIS, 2018, p. 162-165).

professor, à procura da sorte grande, que lhe seja infinita, ou que ela mesma esteja nessa procura, conforme, aliás, outros índices textuais vêm indicando:

Figura 12 – Teresa à procura da sorte grande



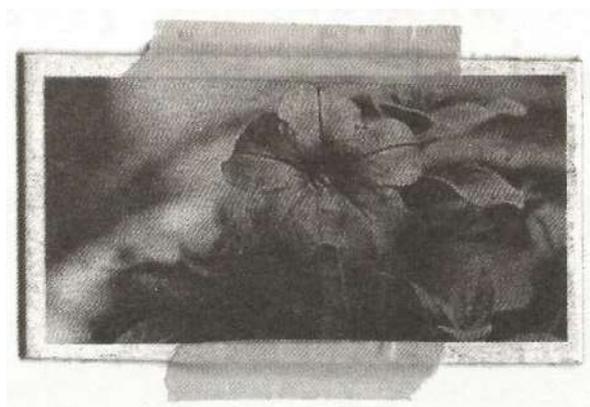
Fonte: PESSOA, 2019.

Ao longo do texto, Teresa se mantém com os mesmos anseios, expressos em palavras ou imagens. Sua procura por um amante, um amor renova-se de diferentes maneiras. O medo e a insegurança são igualmente reiterados em variadas situações. Insatisfeita, ela tende a valorar a imaginação face à realidade ao seu redor.

A imagem seguinte dialoga com as interrogações da página anterior à dela. Algo teria passado por Teresa, mas ela não identificara o quê. Sabe ser radiante, selvagem; soa-lhe como um sopro, uma onda, um fantasma. Pergunta(-se) se é a Sininho, e responde que não; se é um passarinho, e torna a responder que não; e o que seria, afirma ser a Imaginação, com maiúscula inicial.

A primeira das duas imagens, com uma flor em meio à folhagem, em diálogo com as palavras abaixo, parece responder parcialmente às perguntas de Teresa:

**Figura 13 – Flores e passarinhos**



**Fonte: PESSOA, 2019.**

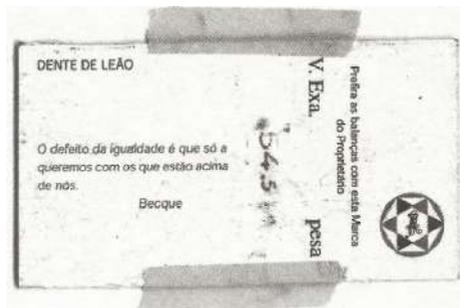
Hoje vi árvores floridas.

E passarinhos.

A PRIMAVERA já cá canta.

A imagem seguinte está sob à anterior e sobre àquelas palavras. O que chama a atenção são o pronome de tratamento V. Exa. e, na vertical, uma expressão em maiúscula – DENTE DE LEÃO – e a citação de um fragmento de texto do dramaturgo francês Henry Becque. O conjunto não apresenta coerência, e cremos que, igualmente se dá em outros momentos, represente o sem sentido experienciado por Teresa.

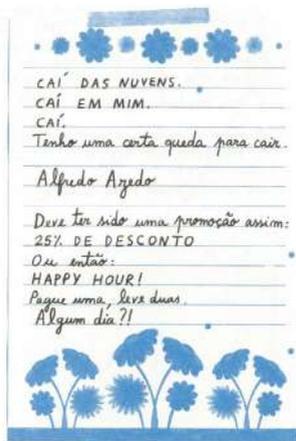
Figura 14 – Ficha de pesagem e citação de Becque



Fonte: PESSOA, 2019.

A próxima imagem seria uma folha de caderno ou caderneta. Na página ao lado à dela, há referência ao professor Alfredo com a aliança no dedo. Alguém lhe teria perguntado sobre a aliança, o casamento, e ele respondera que fora ao mercado e comprara uma noiva em promoção. Teresa assevera ter caído, caído em si, uma reincidência, e seguem-se expressões que ironizam o casamento de Alfredo. Arriscamos recorrer ao dito popular, “quem desdenha quer comprar”, como explicação para o que diz Teresa a partir de Alfredo Azedo.

Figura 15 – Bilhete de balança



Fonte: PESSOA, 2019.

A imagem de agora está na página às costas da anterior. Nela, como em muitos momentos ao longo da narrativa, um animal cumpre função de personagem. Teresa aflige-se em busca de liberdade, quer poder decidir.

Figura 16 – Foca perguntando



Fonte: Pessoa, 2019.

Seguindo a busca por liberdade, temos uma moça segurando um bastão com uma placa muito maior do que ela. Na placa, está escrito:

LIBERDADE JÁ!

JÁ É JÁ!

CONHAQUE É

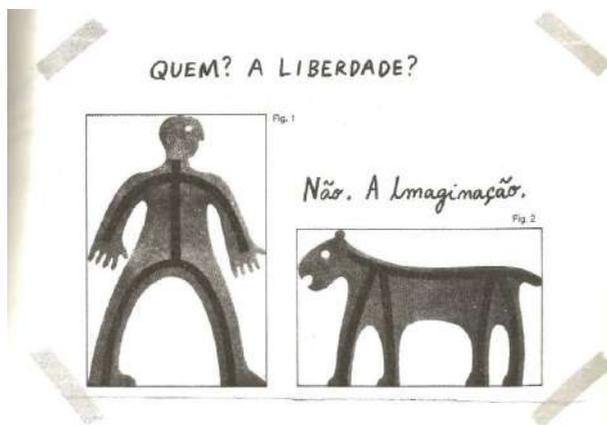
CONHAQUE!

LIBERDADE É

LIBERDADE!

Abaixo da placa, “ou não”, e, em um balão de fala, a moça diz “NÃO É NÃO!”. Na página ao lado, uma imagem, composta por Fig. 1, representando um ser humano, e Fig. 2, supostamente um cachorro.

Figura 17 – Homem e cachorro



Fonte: PESSOA, 2019.

A palavra Imaginação torna a aparecer grafada com inicial maiúscula. O diálogo entre as duas figuras e os textos verbais reafirmam a não conquista de liberdade desejada por Teresa.

A nova ocorrência repete situações anteriores. Duas imagens se sobrepõem em uma mesma página. Um animal fala. O tema é viagem. A primeira das imagens tem um bode, e sabemos que é originária do *Museum National d’Histoire Naturelle*. A rima Teresa-Veneza<sup>11</sup> leva o leitor a considerar que a viagem seja para Veneza. Impossível não correlacionar esse momento ao desejo que Teresa externou em ir à viagem de finalistas, às suas queixas por liberdade, às várias ocorrências de pássaros ao longo da história, mas não se pode deixar de destacar que a representação antropomórfica de um animal lhe é impositiva: “Já é já!”.

<sup>11</sup> Ao longo da história, em diferentes situações, há vários momentos nos quais se recorre à rima de Teresa com outras palavras com a mesma terminação, como, por exemplo, tristeza ou natureza.

Figura 18 – O bode falante



Fonte: PESSOA, 2019.

A segunda imagem é um bilhete de transporte francês, em que se identificam diferentes modalidades. De certo modo, rasura a sugestão de que a viagem fosse para Veneza.

Figura 19 – Bilhete francês de transporte



Fonte: PESSOA, 2019.

A nova imagem parece ter sido recortada de uma fotonovela. O texto verbal ao alto está riscado, sussurrando, possivelmente, uma alusão ao beijo das personagens. O rosto da figura masculina é um borrão branco. As palavras escritas dentro do rosto sugerem que tanto uma quanto a outra personagem não sejam uma pessoa. O texto verbal por sobre e por baixo da imagem fala de saudades. Há dúvidas sobre saudades de quê. O vazio de Teresa permanecerá. Ela ainda não teria encontrado seu amor, seu amante, sua liberdade.

Figura 20 – O beijo



Fonte: PESSOA, 2019.

A última das dezenove imagens que identificamos como se estivessem afixadas no diário com pedaços de fita adesiva está já bem ao final do livro. Teresa não deixa de perguntar se morrerá virgem, mas surge à beira mar e diz ter voltado a ler *Até ao fim*, de Vergílio Ferreira, cuja leitura abandonará. Revela estar gostando. O cenário em nada se parece com o da praia feia, a que fora com Mariana. O fim do romance de Ferreira e da escritura do diário de Teresa encontram-se.

Figura 21 – O mar



Fonte: PESSOA, 2019.

Até o final, repetem-se as queixas pela manutenção da virgindade, a busca por um amante, o anseio de liberdade, o recurso à imaginação como fuga. Teresa faz dezoito anos. Conclui a leitura do romance e gosta. Por desfecho, pergunta: “É preciso fazer um desenho?”. E segue-se um desenho de plantas floridas, pássaros emitindo pios, bodes, uma figura humana deitada sobre uma folha da planta, fadinha, uma caneta ou lapiseira, uma guimba de cigarro amassada e o que parece ser uma pinça.

*Aqui é um bom lugar* conta, com imagens de natureza variada, reunidas a palavras de modo diverso, a história de uma moça, na viragem de seus dezessete para dezoito anos, que vive as inseguranças próprias da idade. Afligem-lhe os poucos amigos, a falta de um amante e a manutenção da virgindade. Ela registra suas aflições em seu diário, e o faz escrevendo, desenhando, colando etc., imagens de natureza variada. A narrativa de Ana Pessoa e Joana Estrela transcende o diário de Teresa, no “contexto do livro-objeto, nomeadamente através dos

cruzamentos e interferência entre gêneros, artes e discursos que o investimento criativo na materialidade potencia” (RAMOS, 2022, p. 8), acrescentando-lhe os paratextos que destacamos e os demais que são comuns à edição de um livro.

As meninas que antecipam anseios semelhantes aos de Teresa leem o livro com o mesmo envolvimento das mocinhas, bem como as mães o leram atentas à educação e à felicidade de suas filhas. *Aqui é um bom lugar*, narrativa multimodal literária, livro-objeto, deve ser apontado como narrativa *crossover*, atravessando públicos-alvo de diferentes idades.

## REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

NAVAS, Diana. Literatura juvenil e outras artes: a multimodalidade em cena. In: MICHELLI, R; GREGORIN FILHO, J. N; GARCÍA, F. (Orgs.). *A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e leitores: reflexões críticas e práticas leitoras*. Rio de Janeiro: Editora Dialogarts, p. 147-166, 2020.

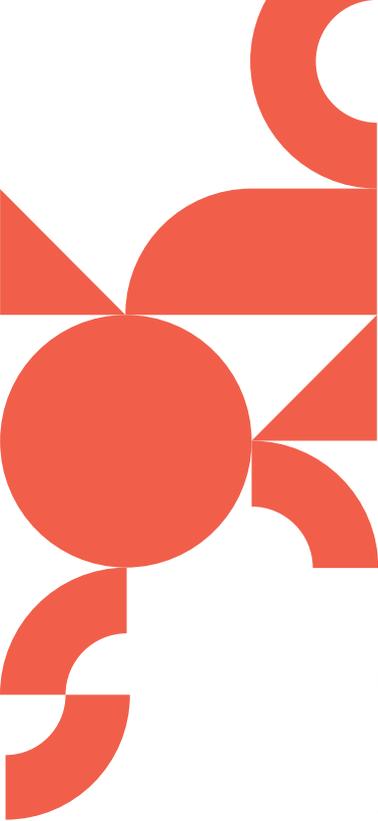
PESSOA, Ana. *Aqui é um bom lugar*. Ilustrações de Joana Estrela. Planeta Tangerina: Carcavelos, 2019.

PINHEIRO, Melina. Galete. Braga. *Uma leitura do romance A vida no céu, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de crossover fiction*. 2015. 79f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Portugal, 2015.

RAMOS, Ana. Margarida. Introdução. In: RAMOS, A. M. (Org.). *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Vila Nova de Famalicão: Húmus, p. 7-10, 2022. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/36559/1/Livro-Objeto - DIGITAL.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2023.

RAMOS, Ana. Margarida. *Distinções de imprensa*. 23 nov. 2016. Disponível em: <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/sobre/ana-pessoa/>. Acesso em: 09 mai. 2023.

- RAMOS, Ana. Margarida; NAVAS, Diana. Percursos da narrativa híbrida em língua portuguesa: um estudo comparado. *FronteiraZ*. São Paulo, n. 14, p. 70-89, jul., 2015.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Editora Almedina, 2018.
- SILVA, P. M. “Aqui é um bom lugar” | Ana Pessoa e Joana Estrela. 19 set. 2019. Disponível em: <https://deusmelivro.com/mil-folhas/aqui-e-um-bom-lugar-ana-pessoa-e-joana-estrela-19-9-2019/>. Acesso em: 09 mai. 2023.
- SILVA, Sara Reis da. Apresentação. In: SILVA, S. R. da (Org.). *Clássicos da Literatura infantojuvenil em forma(to) de livro-objeto*. UMinho Editora, p. 7-14, 2020. Disponível em: <https://ebooks.uminho.pt/index.php/uminho/catalog/book/13>. Acesso em: 29 jun. 2023.
- VALIM, Grazielle Maria; NAVAS, Diana. A Literatura Juvenil e o Fenômeno Crossover: Uma Leitura de Limite Branco, de Caio Fernando Abreu. In: *Línguas & Letras*. Cascavel, [S. l.], n. 47, v. 20, p. 181-194, 2019.



ARTIGO/DOSSIÊ

# A FRAGMENTAÇÃO DO LITERÁRIO: O LIVRO-JOGO *DESPAGINADO* E SUAS POSSIBILIDADES DE LEITURA

LUARA TEIXEIRA DE ALMEIDA  
LUIA SETTON

## **Luara Teixeira de Almeida**

Doutoranda em Literatura e Crítica Literária, na PUC-SP.  
Mestra em Literatura e Crítica Literária, na PUC-SP, 2021.  
Membro do Grupo de Pesquisa CAPES/CNPq “A Voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas”; Membro do Grupo de Pesquisa CAPES/CNPq Literatura Juvenil: questões e práticas de leitura; Membro do ASPAS (Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3401764015535709>.  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5307-8325>.  
E-mail: [luaraalmeida13@hotmail.com](mailto:luaraalmeida13@hotmail.com).

## **Luisa Setton**

Mestranda em Literatura e Crítica Literária, na PUC-SP.  
Pós graduada em Literatura para crianças e jovens no Instituto Vera Cruz.  
Membro do Grupo de Pesquisa CAPES/CNPq “Literatura Juvenil: questões e práticas de leitura”.  
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5297754589958632>.  
Orcid iD: <https://orcid.org/0009-0004-9745-7636>.  
E-mail: [luisasetton@gmail.com](mailto:luisasetton@gmail.com).

**Resumo:** Ainda que, tradicionalmente, o formato códex seja o mais utilizado em livros destinados

preferencialmente para crianças e jovens, diversas são as experimentações que levaram ao que conhecemos, atualmente, como livros-objetos – em que a materialidade conta para a construção de sentido tanto quanto as outras linguagens presentes na obra. O presente artigo tem como objetivo se debruçar e compreender os *livros-cartão*, ou seja, livros que tem, como característica principal, a “despaginação” – páginas soltas em forma de cartões individuais e que se relacionam, de alguma forma, entre si. A partir disso pensaremos como a co-criação é possibilitada por meio da leitura e mediação, abrindo espaço para a interatividade e imaginação. Como embasamento teórico contamos, principalmente, com os estudos de Bajour (2012), Beckett (2012) e Silva (2016), além de apresentar e analisar obras literárias que ilustram como a fragmentação das páginas oferece ludicidade e potencialidade para os leitores de todas as idades.

**Palavras-chave:** Livro-cartão. Livro-objeto. Mediação. Materialidade. Interação. Projeto gráfico.

**Abstract:** Although the codex format is traditionally the most used in books intended primarily for children and young people, there are several experiments that led to what we currently know as books-objects – in which materiality counts for the construction of meaning as much as the other languages present at the work. This article aims to look at and understand *books-card*, that is, books that have, as their main characteristic, the “depagination” – loose pages in the form of individual cards and that are related, in some way, to each other. From this we will think about how co-creation is made possible through reading and mediation, opening space for interactivity and imagination. As a theoretical basis we rely mainly on the studies of Bajour (2012), Beckett (2012) and Silva (2016), in addition to present and analyze literary works that illustrate how the fragmentation of pages offers playfulness and potential for readers of all ages.

**Keywords:** Book-card. Book-object. Mediation. Materiality. Interaction. Graphic design.

## INTRODUÇÃO

Pensar o livro enquanto objeto é pensar no seu formato. As possibilidades de se registrar a história da humanidade passaram por diferentes suportes – se desenvolvendo a partir dos avanços tecnológicos de cada época: de placas de madeira, pedra ou barro, aos rolos de papiro e ao formato códex, o ser humano aperfeiçoou as maneiras de transmitir suas histórias por meio de registros gráficos.

Esses objetos, no entanto, nunca foram – nem nunca poderão ser – meros suportes passíveis de desconsideração, uma vez que sempre interferiram na forma de leitura, manipulação e mediação, além de determinarem os possíveis materiais e linguagens a serem trabalhados nesses registros. As placas de pedra gravadas, por exemplo, eram pesadas, de difícil manuseio e transporte, devido ao seu peso e tamanho – além da limitação de espaço para o conteúdo e necessidades específicas para sua gravação.

O desenvolvimento do papiro, no Egito, foi um grande avanço para o registro das histórias humanas: um suporte maleável, leve, fácil de guardar e transportar – além da abundância de matéria prima para desenvolver o material que suportava diversos tipos de tinta. Assim,

os rolos de papiro eram transportados e armazenados com muito mais facilidade do que as pesadas tábuas de madeira ou argila, e não eram perecíveis no clima seco do deserto. A disponibilidade de rolos de papiro e a tradição cultural da arte visual egípcia levaram a uma forma de arte que combinava a linguagem escrita com imagens pictóricas. (KIEFER, 2008, p. 12, tradução nossa)<sup>1</sup>

1 “The papyrus scrolls were much more easily transported and stored than the unwieldy wood or clay tablets, and were nonperishable in the dry desert climate. The availability of papyrus scrolls, and cultural tradition of Egyptian visual art, led to an art form that combined written language with pictorial images”.

O rolo de papiro, portanto, permitiu um grande desenvolvimento da arte narrativa verbal e visual. Contudo, esse suporte trouxe consigo alguns obstáculos de leitura: a grande extensão do objeto quando aberto e o difícil “desenrolar” de leitura fazia com que, por vezes, fosse necessário mais de uma pessoa para sua manipulação. Além disso, apesar de trazer a ideia de sequência no desenrolar de sua extensão, não era fácil propor quebras de leitura, uma vez que o rolo traz uma circularidade ininterrupta.

A criação – ou descoberta? – do formato códex mudou a relação da humanidade com o livro de forma radical: uniu as possibilidades de criação de camadas das placas de barro com a materialidade maleável do papiro, formando assim páginas que eram costuradas juntas, finalizando com pedaços de madeira como capa e forradas com couro (KIEFER, 2008). Esse novo objeto era revolucionário, como descreve Kiefer,

o códice era muito mais fácil de usar do que os pergaminhos. Permitiu que ambos os lados da página fossem usados, economizando espaço. Também tornou mais fácil para os leitores encontrarem locais específicos em texto com mais rapidez. Além disso, o códice mudou o layout e o design dos livros. Uma ilustração emoldurada de página inteira – às vezes sozinha, às vezes diante de uma página de texto impresso – foi o resultado dessa formatação. A invenção do códice, segundo Harthan, ‘afetou a produção de livros tão profunda e permanentemente como a invenção da impressão em meados do século XV’. (KIEFER, 2008, p. 12, tradução nossa)<sup>2</sup>

---

2 “The codex was much easier to use than scrolls. It allowed both sides of the page to be used thus saving space. It also made it easier for the readers to find specific places in a text more quickly. Moreover, the codex changed layout and design in books. A full-page, framed illustration—sometimes alone, sometimes facing a page of printed text—was the result of this form. The invention of the codex, according to Harthan, ‘affected book production as profoundly and permanently as did the invention of printing in the mid-fifteenth century’”.

O códex, ou códice, alterou a percepção de leitura e da materialidade do objeto livro de tal forma que, até os dias de hoje, se mantém enquanto formato tradicional e massivamente utilizado nas produções literárias. No entanto, a arte não se encontra somente no âmbito da tradição. A experimentação de linguagens materiais, principalmente quando tratamos da literatura preferencialmente endereçada para crianças e jovens, cresce exponencialmente. Os constantes avanços tecnológicos, unidos às ideias e criações poéticas dos artistas, possibilitaram novas formas de abordagem e (re) apresentação dos livros. De furos nas páginas a grandes engenharias de papel, o formato códice permite que o objeto livro se torne um livro-objeto, como veremos mais adiante.

No entanto, no que tange esse novo dispositivo literário – o objeto-livro – percebemos uma outra (r)evolução: a transgressão do formato tradicional de folhas dobradas e costuradas ao longo de uma aresta. Encontramos, nessa perspectiva, livros sanfonados, livros desdobráveis, livros de encaixe, livros caixa, entre outros. Esses novos objetos artísticos desafiam os leitores e mediadores, exigindo uma compreensão não somente das palavras e/ou imagens contidas no suporte, mas também o próprio manusear que conduz a uma narrativa.

Nos estudos de literatura para crianças e jovens é comum encontrarmos uma certa divisão das pesquisas entre aquelas que falam, por um lado, especificamente sobre o livro, sua materialidade, análises estéticas em relação ao texto (verbal ou visual) e aspectos de sua composição; e, por outro, estudos que centram suas análises na interação entre o objeto livro e o leitor, focando em aspectos da recepção e nas ações e possibilidades do adulto mediador de leitura. Entendemos que raramente é possível tratar destes temas de forma

completamente isolada, uma vez que tais abordagens se conectam e se influenciam.

Desta forma, é intuito deste artigo mesclar estes (não tão) diferentes olhares, em uma análise em que possamos visualizar não só aspectos diretos da materialidade dos livros, como também suas potências e lacunas no que diz respeito às situações de leitura mediada.

Nosso recorte de investigação será uma modalidade específica de livros que fogem do formato códice: os *livros-cartão*, ou seja, livros em que as páginas do códex são soltas, como cartões. Dessa forma a leitura é feita não mais por meio do virar das páginas em sequência, mas por páginas/cartões individuais. O que acontece, em termos narrativos e de mediação, quando as páginas de um livro estão “soltas”? E quando o espaço de leitura não está mais “confinado” a um único objeto sequencial, mas sujeito a livre acesso de (re)construção de posicionamento e ordem – até mesmo passível de perdas de páginas? Como considerar, no literário e na mediação, essas obras que apelam à materialidade e ao aspecto de jogo como elemento chave nas narrativas? Essas são algumas perguntas norteadoras deste artigo que busca pensar sobre os livros-cartão – modalidade de livros-objetos – fragmentados e não lineares, mas abertos a diversas possibilidades de leitura e mediação.

## **OBJETOS, JOGOS, CARTÕES E SUAS RELAÇÕES COM O LIVRO**

A literatura de infância e jovem, com destaque ao livro ilustrado, é um espaço amplo de experimentações. A relação entre palavras e imagens é, nas palavras de Beckett (2012), o que torna esse formato um dos mais emocionantes e inovadores da literatura contemporânea. A possibilidade de um terceiro eixo, nessa relação – o objeto – multiplica

essas potenciais inovações que passam a incluir a materialidade do livro. Passamos a entender essa produção a partir do trinômio: palavra, imagem e projeto gráfico. Importante salientar, contudo, que essas linguagens se apresentam plástica e semanticamente em diálogo, em prol da construção de sentidos de um todo, que chamamos de discurso literário. Em outras palavras, não são meros “adornos” ou algo “dispensável”, mas estão presentes para que sejam exploradas na leitura pelo leitor, que se torna peça-chave na articulação de significantes e significados.

Dessa forma, a nomenclatura livro-objeto vem para designar aquele “artefato no qual a materialidade se revela como elemento essencial no ato da leitura” (NAVAS; RAMOS, 2022, p. 7). A partir dessa definição descartamos, assim, livros que se utilizam de aspectos materiais apenas como uma ornamentação vazia – em busca de um maior apelo comercial – sem com isso contribuir para a construção de significados por parte do leitor.

São inúmeras as estratégias de projeto gráfico que exploram o livro enquanto objetos capazes de construir sentidos: das mais simples abas até os pop-ups mais complexos, essas obras se utilizam de recursos das mais diversas artes, como descrevem Martins e Silva, “os livros-objeto assimilam traços e/ou semelhanças de/ com outras áreas como o cinema, a arquitetura, a publicidade, a embalagem e/ou com os objetos do dia a dia (como brinquedos)” (MARTINS; SILVA, 2020, p. 101).

Nesse sentido, o livro-objeto tem um cariz experimental, que costuma atravessar fronteiras e romper com o entendimento de literatura tradicional. Além disso, a relação do livro-objeto com o brinquedo, como apontado pelas autoras, é frequente e bastante

relevante, uma vez que o elemento lúdico e a participação direta do leitor podem se intensificar nessas obras. Nikolajeva também reforça essa aproximação quando diz que “atualmente, uma vasta gama de produtos se encontra na fronteira entre livros e brinquedos, se utilizando de recortes, abas e outros elementos materiais que contribuem para a dinâmica lúdica” (NIKOLAJEVA, 2008, p. 67, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Não podemos deixar de considerar que toda obra literária exige certa participação de um leitor: o ato de virar as páginas e decodificar os textos são ações deliberadas com o intuito de compreensão. Porém, os livros-objeto tornam o leitor um co-autor, que deve manipular e articular diferentes linguagens para o desenrolar da própria leitura. Complementar a isso, o grande aspecto lúdico, que algumas obras apresentam, cria um outro subsistema dentro do livro-objeto: os livros-jogo.

Nos livros-jogo, o jogo e a literatura, actividades autotélicas, mesclam-se. Experiência lúdica e experiência estética aproximam-se, dando, assim, origem a um objecto material interactivo [...]. Estes leitores-protagonistas que o livro-jogo cria interactuam com este objecto físico e este seu gesto performativo redundando na (re)composição da/de uma narrativa. (SILVA, 2016, p. 430)

Pensando na partilha entre experiência lúdica e estética em uma única obra, os livros-jogo buscam a narratividade por meio da interação com o leitor. O brincar com o livro durante o ato de leitura é um elemento chave para a experiência literária dessas obras.

Huizinga (2019) em seus estudos sobre o elemento lúdico em nossa cultura, descreve as características do jogo: a participação

3 “A vast output of products nowadays lies in the borderline between books and toys, employing cut-outs, flaps, and other purely material elements that add to the playful dynamics”.

voluntária do receptor, a evasão da “vida real”, a limitação de um espaço-tempo e, por fim, a delimitação de regras. Podemos observar todos esses atributos nos livros-jogo; porém, com uma particularidade que é trazida pela qualidade da literatura: as regras não são tão bem definidas. No literário, há uma grande abertura para que o leitor preencha as lacunas, que crie suas próprias regras sem, necessariamente, se limitar às sugestões de caminhos dadas pelo autor empírico.

Os livros-jogo foram mencionados pela pesquisadora espanhola Emma Bosch em sua pesquisa de doutorado: *Estudio del álbum sin palabras* (2015), em que a autora propõe uma extensa e criteriosa análise e classificação dos livros-imagem. A respeito desses livros, ela também reforça o papel do leitor:

Os livros-jogo [sem palavras] requerem intervenção ativa do ‘leitor’. Algumas pessoas os chamam de livros de atividades ou livros interativos. Tomando emprestadas as palavras de Bruno Munari ao descrever os seus livros, poderíamos dizer que nos livros-jogo ‘o protagonista é a própria criança [...] quem abre a porta no livro *Toc toc: Chi è? Apri la porta*, um livro em que há muitos personagens [...], mas onde não há protagonista’. (BOSCH, 2015, p. 88, tradução nossa)<sup>4</sup>

Os *livros-jogo* aparecem em sua classificação como livros-imagem não narrativos, apresentando-se com propostas diversas para o leitor, quais sejam: buscar (sujeitos, objetos, diferenças, caminhos); deduzir

4 “Los libros-juego [sin-palabras] exigen una intervención activa del ‘lector’. Hay quien los llama libros de actividades o libros interactivos. Tomando prestadas las palabras de Bruno MUNARI cuando describe sus libros, podríamos decir que en los libros-juego ‘the protagonist is the child him/herself... who opens the door in the book *Toc toc: Chi è? Apri la porta*, a book in wich there are many characters..., but where there is no protagonist” (BOSCH, 2015. p. 88).

(sujeitos, objetos, sucessões), perceber (formas bidimensionais, tridimensionais, cores, texturas); combinar imagens (verossímeis, surpreendentes, abstratas) e outras atividades (desenhar, pintar, quebra- cabeças, escrever, falar, inventar histórias, somar, recortar e montar). A despeito da especificidade de seu estudo, que está focado nos livros que não se utilizam do texto verbal, suas classificações interessam na medida em que seria possível considerar a presença de textos verbais em algumas dessas categorias e, também porque o livro-jogo abarca a possibilidade da combinação dos textos verbal e visual.

Nosso recorte, no entanto, é ainda mais específico: dentro da categoria de livros-jogo, que se caracterizam pela perspectiva lúdica e material, encontramos uma gama de obras que operam na fragmentação do livro enquanto objeto, ampliando as possibilidades de interação. São obras em que a relação com o tempo e o espaço do texto são expandidos por meio de uma flexibilização da ordem de leitura ocasionado por seu projeto editorial. Chamamos de *livros-cartão* esses livros-objetos que são apresentados com páginas individuais de alta gramatura – semelhantes a cartões postais – ou, em outras palavras, livros em que as páginas já não estão mais unidas por meio de costura, cola ou outro elemento que subordinam as páginas a um único objeto. Os livros-cartão se apresentam por meio de páginas “despaginadas”, ou seja, páginas “soltas” que podem ser distribuídas em um espaço não pré-determinado, lidas em ordens diferentes, parcial ou inteiramente, embaralhadas ou, até mesmo, perdidas.

Colón (2022) denomina como *livros-caixa* essa categoria inserida nos livros- jogos; a autora descreve que o objeto cria expectativa e curiosidade no leitor, que anseia por manipular e abrir aquela caixa e iniciar a leitura. Além disso,

a caixa também é um recipiente que estimula um sentido de acumulação e recolha, ou seja, todos os elementos fragmentados podem se dispersar durante a leitura mas, ao final, o conjunto se une facilmente de novo e os componentes voltam a caixa ocupando um espaço mínimo, gerenciável e portátil para o leitor. (COLÓN, 2022, p. 224, tradução nossa)<sup>5</sup>

A definição de Colón (2022), portanto, tem como foco o suporte de armazenamento do livro. Nossa proposta, por outro lado, tem como cerne as próprias páginas, “despaginadas”, pois entendemos ser essa a maior alteração com o formato tradicional do códex. Além disso, nem todas as obras apresentadas como cartões individuais são agrupadas em caixas, sendo encontradas também em envelopes e/ou outros formatos de embalagens que mantêm unidas as páginas ao final da leitura.

Dessa forma, seguimos com a definição livros-cartão, uma vez que entendemos que a singularidade dessas obras está, justamente, nas páginas apresentadas como cartões individuais – possibilitando, assim, diferentes formas, ordens, tempos e espaços de leitura. A interação com o livro se torna não linear e demanda uma manipulação das páginas para que o jogo lúdico-literário aconteça para além do virar das páginas.

### **CARTÕES QUE CONTAM HISTÓRIAS**

O formato de livros-cartão, por fugir do tradicional códex, não é amplamente explorado por editoras e autores. Apesar da produção

---

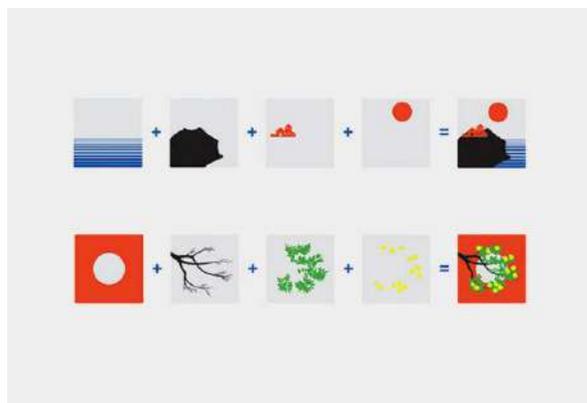
5 Do original: “la caja también es un contenedor que implica un sentido de acumulación y recolección, es decir, todos los elementos fragmentados se pueden dispersar durante la lectura, pero, al finalizar, el conjunto se fusiona fácilmente de nuevo y los componentes regresan a la caja ocupando un espacio mínimo, manejable y portátil para el lector” (COLÓN, 2022, p. 224).

gráfica parecer mais simples, uma vez que são “apenas” cartões individuais – portanto sem necessidade de um acabamento de costura ou cadernos – essas obras possuem a especificidade da exigência de um agrupador: uma caixa, envelope ou outro recurso de armazenar essas páginas “soltas” em um único lugar para o leitor. Além disso, a dificuldade de se criar uma obra assim está na complexidade de uma página fazer sentido em sua singularidade, mas também em combinações múltiplas que o leitor possa criar – devendo ser levado em consideração, portanto, a combinação e a ordem de leitura com todas as outras páginas.

Para ilustrar as possibilidades dos livros-cartão, trataremos nesta reflexão algumas obras que se utilizam desse formato em suas propostas – nas mais diversas abordagens literárias e lúdicas – demonstrando alguns possíveis caminhos da despaginação do códex.

Inicialmente, no entanto, é relevante a apresentação de *Più e Meno* (Fig. 1), publicada em 1970 por Bruno Munari em parceria com Giovanni Belgrano, obra que, apesar de se assemelhar no formato, se difere na proposta. O designer italiano propõe uma experiência a partir de diversas folhas de acetato transparente com imagens impressas. A proposta é que o leitor combine essas imagens, sobrepondo-as e criando, assim, ilustrações completas e potencialmente narrativas. As páginas, não numeradas, são apresentadas ao leitor em uma caixa que faz também a função de armazenamento organizado desses materiais soltos.

Figura 1 – Plus and Minus (2008), de Bruno Munari e Giovanni Belgrano



Fonte: MUNARI, 1970.

Munari, ainda que seja reconhecido por ser, entre tantas outras coisas, criador de livros infantis, descreve esse objeto não como livro, ou livro-jogo, mas exclusivamente como jogo. A escolha da nomenclatura pode ter sido considerada pela ausência de uma proposta poética do objeto, seja lírica, narrativa ou dramática. A proposta com as imagens, como indica o título do jogo, é acrescentar ou retirar camadas para criar ilustrações. No entanto, é certo que com esses cartões é possível contar histórias. O leitor, a partir de composições diversas, é capaz de criar sequências, mundos fictícios, ações ou até mesmo representar sentimentos. As ilustrações, inclusive, podem ser postas de forma sequencial para criar narrativas completas. A abertura para a inferência do leitor nas lacunas permitidas pelos autores aproxima, assim, da narratividade literária, ainda que o aspecto lúdico domine esse objeto. Assim, apesar de potencialmente literária, a obra de Munari é uma experiência lúdica com cartões.

Por outro lado, trataremos também para análise, a obra ¿Qué hace un hombre con una sardina en *la cabeza?* (GURIDI, 2020), um livro

espanhol que desafia os limites da própria criação narrativa. A obra, que se autodefine como livro-jogo, se apresenta como uma caixa contendo 35 cartões diferentes, com imagens e textos individuais em cada – sendo o verso de todas as cartas igual: uma reprodução do título e da personagem com a sardinha na cabeça. Uma única página-cartão se destaca com uma maior quantidade de texto verbal, que diz:

Tudo começou com um encontro casual com o velho capitão Sargazo. Ele andava sozinho pela rua, inclinando-se para bombordo e estibordo, tropeçando em tudo que cruzava seu caminho. Ao passar por mim, agarrou meu braço com força e me mostrou uma carta náutica gasta e meio rasgada, com desenhos e frases sem sentido que preenchiam cada folha. Então, de repente, ele caiu na gargalhada, me deixou o mapa e se despediu gritando contra o vento:

‘E foi assim que acabei com uma sardinha na cabeça!’

Desde então tive tempo de estudar muitas vezes aquela velha carta, e sempre tive curiosidade em saber o significado daquelas frases e desenhos e, claro, a relação que teriam com uma sardinha na cabeça de um homem. Talvez você consiga encontrar sentido nesse relato. Ou talvez não. (GURIDI, 2020, s.n., tradução nossa)<sup>6</sup>

Compreendemos, a partir dessa introdução-convite, o contexto desse material que temos em mãos: são páginas que, de algum modo,

---

6 “Todo comenzó con un encuentro casual con el viejo capitán Sargozo. Iba por la calle solo, escorándose a babor y a estribor, y tropezando con todo lo que se interponía en su camino. Al cruzarse conmigo, me cogió del brazo con fuerza y me enseñó una carta náutica gastada y medio rota con dibujos y frases sin sentido que llenaban cada pliego. Después, sin venir a cuento, rompió a reír, me dejó el mapa y se despidió gritando al viento: ‘¡Y así fue como terminé con una sardina en la cabeza!’”. Desde entonces he tenido tiempo de estudiar muchas veces esa vieja carta, y siempre he sentido curiosidad por conocer el significado de esas frases y dibujos y, claro está, por la relación que tendrían con una sardina en la cabeza de un hombre. A lo mejor vosotros sois capaces de encontrarle sentido a su relato. O quizás no.

juntas, formariam um mapa que responderia à pergunta que intitula o livro, sobre como aquele homem foi parar com uma sardinha na cabeça. Somos apresentados a essa problemática, supostamente, por um leitor anterior a nós, que viveu a história, mas não conseguiu desvendar a tal questão da sardinha. Esse narrador, inclusive, provoca os leitores ao sugerir que talvez eles não consigam encontrar sentido ao relato, tal qual ele próprio – trazendo assim uma ludicidade bastante pessoal no que tange o contato direto do texto do livro com o leitor de forma direta.

A obra não nos propõe uma indicação narrativa única ou linear, seja com palavras ou imagens, do que teria acontecido de fato com a personagem, mas justamente apresenta uma inquietação, a abertura de um espaço para que o leitor faça conexões e proponha caminhos por meio de fragmentos ou cenas de uma história maior.

**Figura 2 – Livro-cartão ¿Qué hace un hombre con una sardina en la cabeza? e suas páginas “despaginadas”**



Fonte: GURIDI, 2020.

Entre as imagens dos cartões são apresentados outros personagens potenciais da narrativa para além do homem e a sardinha de sua cabeça: uma mulher, uma galinha, um caracol,

um gato e um cachorro; além de alguns objetos e lugares como um barco, uma escada, o mar e um píer. Nos cartões contendo texto verbal, encontramos frases que ampliam as possibilidades narrativas, com contextos abrangentes como “de repente, aconteceu algo inesperado” (GURIDI, 2020, s.n.), ou “lhe pareceu maravilhoso aquilo que viu” (GURIDI, 2020, s.n.). Percebemos, portanto, que o conteúdo fragmentado dos cartões são provocações à imaginação, pistas de um mapa sem destino certo.

O leitor é convidado a conhecer as peças soltas de um quebra-cabeça que não tem resposta correta. As páginas estão disponíveis para esse leitor, que se torna co-autor, criar sua própria narrativa e a resposta que melhor satisfaça seus ímpetos para responder como aquele homem terminou com uma sardinha na cabeça.

Seguimos com o livro *A menina dos cabelos d'água*, de Sidnei Nogueira e Luciana Itanifè, lançado em 2023 no Brasil pela Editora Baião, que é também apresentado aos leitores na forma de cartões individuais. As páginas têm alta gramatura – cartão 250 g/m<sup>2</sup> – bem maior do que as geralmente usadas na impressão de livros infantis. São vinte e seis cartões que seguem todos a mesma estrutura: apresentam o texto verbal em um lado e o texto visual de outro. As ilustrações feitas em aquarela são apresentadas com uma moldura branca em torno o que as aproxima de uma unidade que poderia perfeitamente funcionar de maneira autônoma. Os cartões vêm dentro de um envelope caixa que envolve e armazena essas unidades significantes (Fig. 3).

Figura 3 – Livro *A menina dos cabelos d'água*

Fonte: NOGUEIRA; ITANIFÉ, 2023.

O livro conta a história de uma menina negra, Omilayó, que tinha os “cabelos d’água”. A menina, que vivia em uma vila perto da floresta, sofria muito, pois as outras crianças a atormentavam falando sobre seu cabelo que espalhava água pelos lugares e, assim, Omilayó sentia-se sozinha. Até que, em conversas com a tia, ela descobre a beleza e a força de sua ancestralidade ao conhecer a história de sua tataravó, que também tinha os cabelos d’água, dançava e usava os adereços de lemanjá. Com o tempo, Omilayó percebe o poder de seus cabelos. Um livro extremamente delicado que toca em questões sobre afirmação racial e sobre ancestralidade de maneira poética e atravessada pelo viés da infância.

A preocupação com o momento da leitura é algo que parece figurar no horizonte da própria editora que avisa aos leitores no

verso da caixa – que funciona como uma quarta capa: “As páginas deste livro estão soltas e numeradas. Você pode experimentar muitas formas diferentes de ler: em roda, ou sozinho, explorando só o texto ou só as imagens [...] além de todos os outros jeitos que você inventar”. Uma comunicação clara e direta ao leitor, que parece avisá-lo sobre um território diferente que ele irá percorrer e, sobretudo, convidá-lo a testar outras possibilidades de leitura, como é mesmo próprio dos livros-cartão.

O texto verbal se apresenta de maneira sucinta, com duas a três frases por cartão, construindo pouco a pouco uma narrativa. No caso deste livro, embora as páginas-cartão estejam soltas, elas foram pensadas para serem lidas em um único sentido, respeitando a numeração das páginas que aparece somente no lado em que há o texto verbal. O leitor e também a crítica poderão se perguntar qual o sentido da despaginação em um livro que já pretende construir uma narrativa com um sentido prioritário bastante definido. Falaremos mais detidamente sobre os processos de mediação adiante, mas é a própria possibilidade de leitura mediada, que se anuncia como resposta para a opção editorial da impressão em cartões e não de forma encadernada. Isto porque, a leitura mediada faz com que o leitor possa ouvir o texto verbal enquanto aprecia somente uma imagem que ganha ainda mais peso pela forma como é apresentada. É como se a situação de mediação de leitura oferecesse ao leitor a possibilidade de se conectar com o texto por um tempo maior do que aquele que normalmente dedicamos à leitura de imagens.

Por fim, é interessante perceber que a ruptura com o formato massivamente empregado para a impressão de livros infantis e juvenis, qual seja, o formato códex encadernado, é em si mesma uma

provocação para que o leitor explore a obra de diferentes formas. É como se os cartões trouxessem consigo a pergunta: “O que mais que posso fazer com esse livro, além de lê-lo da forma convencional?”. Um livro que é convite para a experimentação, que se coloca aberto a outras leituras e que também funciona com beleza na sutil linearidade que propõe.

As análises desses livros-cartão nos possibilitam observar uma variedade de propostas que não se limitam ao formato, mas partem dele para criar universos próprios de leituras literárias lúdicas. A partir disso é relevante pensarmos o papel do leitor frente a uma obra que exige uma maior autonomia e manipulação, mas também o papel do mediador – uma vez que apresentamos obras destinadas preferencialmente para crianças e jovens que convidam a uma ampliação dos sentidos e, por que não, das relações com o outro.

### **PAPEL DO LEITOR E DA MEDIAÇÃO**

A mediação de leitura é, antes de mais nada, a possibilidade de um encontro. Encontro entre o mediador e o livro que escolhe apresentar, encontro entre o mediador e um grupo de pessoas, ou entre o mediador e apenas uma pessoa. Encontro de tempos e histórias, as que aparecem no livro e as que carregamos dentro de nós. Mediações de leitura são encontros propícios à conversa e conversas pedem tempo. A palavra tempo aqui ganha uma conotação especial, uma vez que para a mediação e o encontro efetivamente acontecerem é preciso dispor deste item tão caro, empregando-o para a escuta e para a leitura.

Em situações de mediação de leitura, a escuta e a troca ocupam espaços importantes no tocante à experiência com a obra literária. No

livro *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*, Cecilia Bajour (2012) cita o já bem conhecido ato de “levantar a cabeça”, descrito por Barthes ao tentar explicar este efeito misterioso de prazer e de sensações provocados pela leitura solitária de um texto literário. A autora propõe uma comparação entre este ato e as relações de escuta que acontecem entre falantes durante uma leitura compartilhada. Ressaltando as potências destes momentos de trocas de saberes ela comenta:

A escuta da interpretação dos outros se entremeia com a nossa. Os fragmentos de sentido que originamos nesse encontro, quando entram em contato com os fragmentos de outros, podem gerar algo novo, algo a que talvez não chegaríamos na leitura solitária. (BAJOUR, 2012, p. 24)

Cada experiência de leitura traz suas particularidades e pode ser acessada de acordo com o interesse do mediador ou do leitor. É certo, porém, que as leituras mediadas e compartilhadas são as que propiciam maiores diálogos e a maneira como o mediador de leitura e os leitores interagem com o objeto livro nestas situações exercem influência direta na percepção e compreensão da narrativa. Assim, em se tratando de um livro-álbum, por exemplo, é fundamental que o mediador esteja preparado para mostrar aos leitores os textos verbal e visual de forma concomitante, permitindo que o leitor possa acessar a narrativa de forma completa, isto é, este texto específico que se forma a partir da leitura das palavras e imagens. Menos urgente, mas também bastante importante, é o caso dos livros com ilustração, em que o mediador também precisa estar atento para garantir que os leitores acessem as ilustrações dos livros, construindo assim suas interpretações da narrativa também a partir da sensibilidade do ilustrador.

Para que essa fruição completa aconteça, o mediador deve ler o livro em voz alta, de forma integral, sem alterar seu conteúdo e sempre atento à forma como disponibiliza a visualização das imagens. Nestas situações, o livro permanece nas mãos do mediador, ainda que fique completamente visível para os outros leitores que podem aproximar-se do livro, apontar elementos que chamem atenção, que causem dúvidas ou outras sensações, interagindo com o corpo (ainda que com algum limite), com a obra em questão. Porém, e quando pensamos em livros-cartão, despaginados, como se daria essa leitura? O que muda quando lemos esses livros sozinhos e quando podemos observá-los nas mãos de outra pessoa?

Durante a leitura solitária, o leitor poderá seguir suas intenções e ritmos e permanecerá com elas, a não ser que durante a leitura algo o desvie de seu caminho. Suas próprias percepções, porém, seguem sendo o eixo central que dita o fluxo de leitura. No caso dos livros tradicionais e encadernados, o impacto da leitura solitária é mais visível no ritmo do virar das páginas e nas oportunidades de retomá-las em seu tempo, acelerando ou realizando pausas, conforme avança na experiência da leitura. Já no caso dos livros-cartão, essa interação durante a leitura solitária é muito mais ativa, já que o leitor pode seguir por inúmeros caminhos, parar quando assim desejar, recomeçar, criar textos verbais escritos, orais, enfim, brincar com liberdade por entre inúmeras possibilidades de leitura.

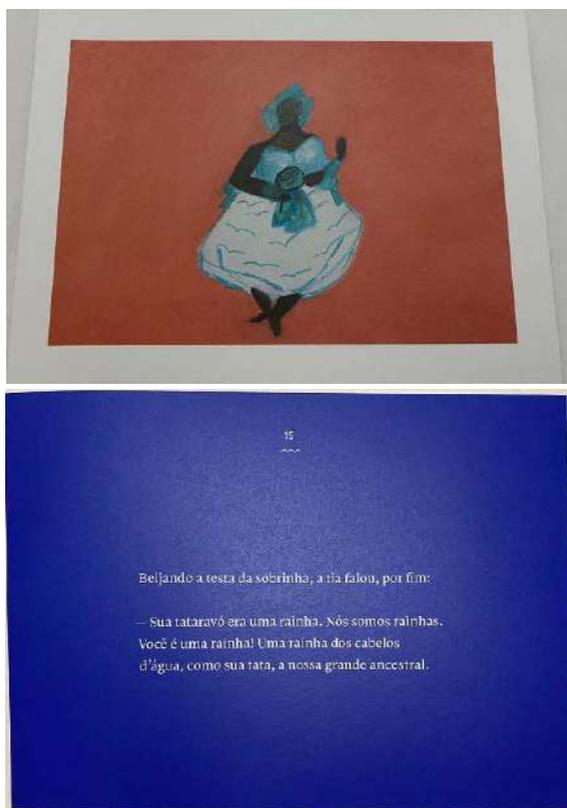
No caso de livros-cartão cuja ilustração se apresenta de um lado do cartão e o texto verbal no verso, como é o caso de *A menina dos cabelos d'água* (2023), o leitor que realiza a leitura solitária terá que, obrigatoriamente, ler o texto visual e o texto verbal em momentos diferentes. Assim, ele pode realizar a leitura seguindo o seguinte

fluxo: i) primeiro acessar a imagem, então virar o cartão, ler o texto verbal e seguir adiante ou ii) voltar-se mais alguns instantes para a imagem depois de ler o texto verbal. Seria interessante notar por onde a maioria dos leitores inicia sua leitura, se pela imagem ou pelo texto, ainda que a força das palavras – sobretudo nas culturas brancas ocidentais – nos indiquem fortes probabilidades de que esse início seja realizado pelo texto verbal.

Como já mencionado, é importante notar que alguns livros-cartão indicam uma sequência de leitura, isto é, embora ofereçam as páginas soltas ao leitor, oferecem também números nas páginas que indicam um caminho de leitura. Há também livros-cartão que podem ser compostos de diferentes formas e que não oferecem paginação alguma. Desta maneira, o leitor poderá seguir a sequência que desejar.

No caso das situações de leituras compartilhadas ou mediadas, a experiência com estes livros de páginas soltas, sejam eles com ou sem indicações de páginas e sequências, pode ser bastante diferente. Nos livros que apresentam o texto verbal em um verso e o texto visual no outro, a escuta do texto e a própria compreensão da história podem ganhar outros significados bem distintos daqueles construídos de forma solitária. No caso do livro *A menina dos cabelos d'água* (2023), o leitor que escuta a mediação poderá se relacionar com a ilustração por pelo menos o tempo de leitura do trecho de texto que está no seu verso e que é segurado pelo mediador (Fig. 4). Os textos não tão curtos fazem com que a experiência com a imagem possa ser dilatada, lenta, algo nem sempre atingido em uma mediação de leitura realizada com livros encadernados.

Figura 4 – Página cartão e seu verso



Fonte: NOGUEIRA; ITANIFÉ, 2023.

Destacamos, portanto, o impacto que a leitura visual das imagens pode trazer para a leitura da obra como um todo e como isso é potencializado pela situação de mediação de leitura em que o leitor, que escuta o texto verbal lido em voz alta, tem a possibilidade de apreciar a imagem por mais tempo. Mais do que apreciar a imagem, o leitor pode interagir com ela ouvindo o texto e realizando assim outras apreciações que talvez não faria se observasse somente a imagem e depois o texto, separadamente.

Além disso, é interessante observar que ao finalizar a leitura dos cartões o mediador pode optar por organizá-los todos no chão, ou em uma mesa, com as ilustrações viradas para cima. Ainda no caso do livro *A menina dos cabelos d'água* (2023), como a paginação está no verso, isto é, no lado do cartão em que aparece o texto verbal, ao dispor os cartões com as ilustrações viradas para cima os leitores adquirem certa liberdade para ordená-los, misturá-los, inventar enfim outras narrativas, neste caso, somente a partir das imagens.

Importante ressaltar uma diferença em relação ao papel do leitor na leitura das palavras e das imagens nos livros-álbum, que também pode ocorrer de forma simultânea em um movimento de ir e vir no qual é difícil saber o que lemos antes e como se processa a junção das duas linguagens. No caso dos livros-álbum, é comum texto e imagem ocuparem uma mesma dupla de página de forma que ambos, lidos em conjunto, construam o sentido da narrativa. No caso do livro *A menina dos cabelos d'água* (2023), tomado como exemplo, temos uma situação em que a leitura visual da imagem ocorre ao mesmo tempo que a escuta do texto, porém sem que o leitor espectador veja o texto, acessando-o somente pela audição. Desta forma, o projeto gráfico e a materialidade do livro teriam influência direta na forma como os leitores se relacionam com a obra.

O livro ¿Qué hace un hombre con una sardina en *la cabeza?* (2020) oferece ao leitor oportunidades diferentes ao apresentar seus cartões sem numeração de páginas e, portanto, sem um caminho prioritário pensado pelos autores e pela editora. Embora, tal como vemos em *A menina dos cabelos d'água* (2023), o livro também seja vendido em uma caixa, suas cartas têm todas o mesmo verso, como em um jogo de baralho, aproximando-se pela materialidade deste tipo bastante popular e conhecido de jogo de cartas.

O fato de todas as cartas apresentarem um mesmo verso é um indicativo importante sobre a forma de exploração deste material. Isto se dá uma vez que a informação, seja ela verbal ou imagética, que interessa de fato ao leitor pode ser acessado apenas por uma pessoa: no caso de uma leitura solitária, o leitor poderia escolher uma carta e lê-la diante dos olhos de maneira silenciosa; já no caso de uma leitura mediada, o mediador poderá realizar uma leitura em voz alta e em seguida ou mesmo concomitantemente possibilitar a visualização da carta pelos participantes envolvidos. Desta forma, a dilatação do tempo de observação das imagens, apontada no caso do livro da editora Baião como um diferencial em relação a sua mediação, não ocorre no livro de Guridi. O leitor solitário ou os leitores de uma situação de mediação, acessarão, neste caso, sempre o mesmo conteúdo.

Além disso, como mencionado anteriormente, a proposta deste livro-jogo é de fato construir histórias diversas, de forma que o convite é explicitado ao leitor logo no cartão inicial. A intenção é clara e a proposta é que o leitor imagine enredos, e não que investigue um caminho já traçado anteriormente – mesmo que embaralhado. Assim, prevalece a experiência da imaginação, da criação e da liberdade e não tanto da investigação e descoberta. Nesse sentido, compreendemos que publicações como essa exigem um leitor ativo e criador, mais do que um leitor jogador – ainda que a dinâmica de leitura nos remeta em alguns momentos a situações de jogo. Como não há algo a ser descoberto, não há um caminho certo e tampouco há como definir vencedores e perdedores, a tarefa que sobressai é algo mais poética do que competitiva.

Outro fator importante a ser analisado é o título do livro. A pergunta “O que faz um homem com uma sardinha na cabeça?” é

em si mesma uma provocação ao leitor, novamente um convite para que ele crie uma resposta a partir dos elementos que encontrará nas cartas. Um convite que é apresentado desde o início, como que avisando ao leitor que ao adentrar este livro, ele poderá estar participando de uma situação de leitura diferente, uma cumplicidade com o livro que faz a ele uma pergunta e, portanto, incentiva uma ação direta de resposta – desenvolvida por meio das pistas entregues no decorrer da obra.

Por fim, em uma situação de leitura mediada, é notável a quantidade de possibilidades que este livro abre ao mediador. As cartas com textos abertos, tais como “de repente, aconteceu algo inesperado” (GURIDI, 2020, s.n.), mencionada acima, oferecem grande possibilidade de conexão com outras cartas, sejam elas de textos verbais ou cartas com ilustrações. Assim, o mediador poderá sugerir que os leitores criem uma história conectando uma carta à outra ou estabelecer uma quantidade maior ou menor de cartas para a narrativa; poderá mesclar as cartas com textos verbais e com textos visuais; poderá criar regras específicas, por exemplo: que as cartas com texto e imagem sejam sempre intercaladas; criar o desafio de compor uma narrativa somente com as imagens ou, ainda, deliberar que as cartas sejam definidas antes e, a partir disso a história seja criada. As possibilidades são inúmeras a partir de cartões que são páginas de uma história cuja única certeza que temos é uma pergunta disparadora.

Como mencionado, a leitura mediada de livros costurados, que apresentam uma sequência narrativa página por página, oferece a possibilidade da troca de percepções e, a partir da escuta de interpretações diferentes das nossas, podem surgir então novas

interações com a obra. No caso dos livros-cartão, as possibilidades da leitura mediada são ainda maiores. Nestas situações, a materialidade do livro e, sobretudo o fato dos cartões apresentarem-se soltos, interfere diretamente na postura leitora e retira do mediador o privilégio de estar com o livro em mãos. Assim, o livro pode se espalhar pela roda de forma que os leitores possam interagir com partes do livro ao mesmo tempo. Este aspecto é importante também, pois possibilita uma situação de leitura compartilhada bastante peculiar, como afirma Colón:

O formato possibilita tanto a leitura compartilhada e simultânea a ponto de um grupo de pessoas que se encontrem em uma situação de conversa e debate poderia lê-lo e comentá-lo ao mesmo tempo, uma vez que cada uma delas poderia ter uma página diferente do livro em suas mãos. (COLÓN, 2022, p. 224, tradução nossa)<sup>7</sup>

## CONCLUSÃO

Após uma jornada pelos suportes que mantiveram a história da humanidade gravada até o formato códex e, em seguida, para a fragmentação desse formato, aproximamo-nos dos livros-cartão, objeto esse que desafia a leitura e mediação de diversas formas por meio da despaginação do livro.

O universo literário já é, por si próprio, inapreensível – no sentido em que não se pode aprisionar seus sentidos ou limites – mas os livros-cartão expandem isso para a característica material do livro. Ao não serem apresentadas em uma forma linear, as páginas dos livros-cartão

---

7 “El formato posibilita la lectura compartida y simultánea en tanto que un grupo de personas, que se encuentran en una situación de conversación y debate, podría leerlo y comentarlo al mismo tiempo, ya que cada una de ellas podría tener una página intercambiable del libro en sus manos” (COLÓN, 2022, p. 224).

estão livres para composições, ordenamentos e disposições diversas. Suas páginas podem estar fisicamente em lugares diferentes, lidas em ordens aleatórias, parcialmente ou como um jogo. Esse caráter lúdico, inclusive, é o que movimenta o leitor para descobrir novas possibilidades de leitura dos textos.

Apresentamos, neste artigo, duas obras literárias em que as páginas são apresentadas “despaginadas”: ¿Qué hace un hombre con una sardina en *la cabeza?* (2020) e *A menina dos cabelos d’água* (2023). Em uma análise comparativa entre as duas, percebemos que o suporte que armazena essas páginas se altera, uma como caixa e outra como envelope, que já alteram a perspectiva do leitor: enquanto a caixa contém uma tampa – mais um elemento “solto” – e nos remete mais tradicionalmente aos jogos de tabuleiro, por exemplo, o envelope se traduz como uma única unidade, um armazenamento que “abraça” seu conteúdo e se aproxima de algo mais poético e menos de puro entretenimento. Além disso, uma obra se apresenta com numeração de páginas e a outra não, criando relações bastante diferentes com os textos: enquanto um, de alguma forma, nos indica que existe uma possível ordem “correta” de leitura, o outro permite a indefinição como proposta narrativa. Uma maior abertura para a criação é oferecida pela obra de Guridi (2020), que tem como premissa a inexistência de uma “narrativa correta”, permitindo que o leitor seja co-autor e as possibilidades sejam praticamente infinitas. Por outro lado, a obra de Sidnei Nogueira e Luciana Itanifé possibilita uma maior interação com a imagem, aspecto que interfere nas percepções e na experiência estética literária.

A partir de reflexões sobre possíveis situações de mediação de leitura, sugerimos que o design gráfico dos livros-cartão também

interfere diretamente na leitura das narrativas, buscando com isso sugerir aproximações entre as abordagens teóricas que se dedicam a pensar as materialidades do livro e àquelas focadas em aspectos da recepção leitora. Observamos alguns elementos da materialidade que interferem diretamente nos caminhos de leitura tais como: i) a existência de numeração nas páginas ou não, ii) a presença de texto verbal em um verso do cartão e de ilustrações em outro – que oferece ao leitor uma relação diferente com as ilustrações; iii) a existência de ilustrações todas iguais em um verso, como em um jogo de baralho; iv) as sutis diferenças do uso de uma caixa ou de um envelope e até a v) possibilidade ocasionada pela fragmentação de todos os leitores poderem segurar partes do livro em mãos.

Quando pensamos na criação literária e na elaboração do objeto artístico, a quebra de expectativas é ponto crucial para a constituição da experiência estética. Pela especificidade de sua materialidade, os livros-cartão oferecem ao leitor já de antemão uma ruptura no formato tradicional do livro, que fará com que ele acesse a obra de um lugar diferenciado. A análise das situações de mediação de leitura nos mostrou ainda outros caminhos que a leitura pode percorrer quando as páginas estão fragmentadas, fazendo com que o leitor se relacione com texto e imagem de formas aprofundadas, seja desvelando seus significados, seja como autor de outras e novas possibilidades narrativas.

## REFERÊNCIAS

- BAJOUR, Cecilia. *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- BECKETT, Sandra L. *Crossover picturebooks. A genre for all ages*. New York: Routledge, 2012.

BOSCH, Emma. *Estudio del álbum sin palabras*. 2015. 611f. Tese (Doutorado em Formación del profesorado: Práctica Educativa y Comunicación). Universitat de Barcelona. Facultat d'Educació. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10803/297430>. Acesso em: 06 abr. 2024.

COLÓN, María Jesús. Leer, preguntar, pensar y dialogar con los libros-juegos de Wonder Ponder: Filosofía visual para todas las edades. In: NAVAS, Diana; RAMOS, Ana Margarida (Orgs.). *Livro-objeto para todas as idades*. São Paulo: Semente editorial, p. 219-236, 2022.

GURIDI, Raúl Nieto. ¿Qué hace un hombre con una sardina en *la cabeza?*. Sevilla: Editorial Tres Tigres Tristes, 2020.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. 9.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

KIEFER, Barbara. What is a picturebook, anyway? In: SIPE, Lawrence R., PANTALEO, Sylvia. *Postmodern Picturebooks*. Play, parody, and self-preferentiality. New York: Routledge, p. 9-21, 2008.

MARTINS, Diana; SILVA, Sara Reis da. A evolução do livro-objeto: técnica e estética. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.]*, n. 24, p. 87-103, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/47306>. Acesso em: 9 dez. 2023.

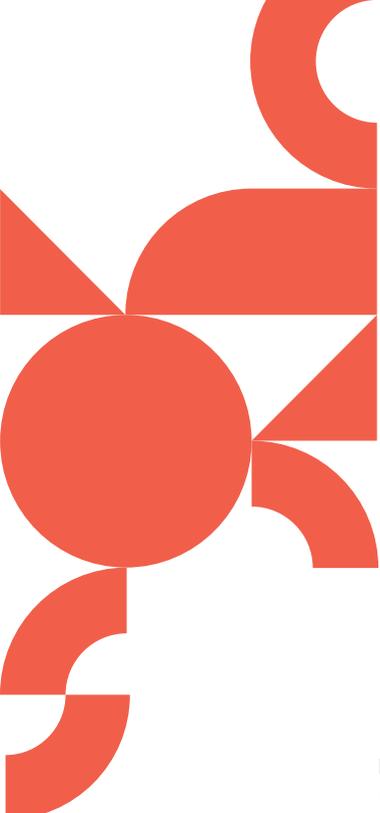
MUNARI, Bruno; BELGRANO, Giovanni. *Plus and Minus*. Mantova: Corraini Edizione, 2008.

NAVAS, Diana; RAMOS, Ana Margarida (Orgs.). *O livro-objeto para todas as idades*. São Paulo: Semente editorial, 2022.

NIKOLAJEVA, Maria. Play and playfullness in Postmodern Picturebooks. In: SIPE, Lawrence; PANTALEO, Sylvia (Orgs.). *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. New York: Routledge, p. 55-74, 2008.

NOGUEIRA, Sidnei; ITANIFÉ, Luciana. *A menina dos cabelos d'água*. São Paulo. Baião, 2023.

SILVA, Sara Reis da. O livro-jogo na literatura para a infância: brincar às/com as histórias. In: CONFIA. *International Conference on Illustration & Animation Barcelos*. Barcelos: IPCA, p. 426-431, 2016.



ARTIGO/DOSSIÊ

# **AVENTURA EM AFIADAS PRESAS: HIBRIDISMO, MULTIMODALIDADE E LITERATURA CROSSOVER EM VAMPYRO: O TERRÍVEL DIÁRIO PERDIDO DO DR. CORNÉLIUS VAN HELSING (2008)**

LUCAS SILVÉRIO MARTINS

SILVANA AUGUSTA BARBOSA CARRIJO

## **Lucas Silvério Martins**

Doutorando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão.

Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão, 2022.

Professor substituto na Universidade Federal de Catalão. Membro pesquisador do EDULE – Educação, Leitura e Escrita (UFCAT).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0665678560869835>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6776-7949>.

E-mail: [lucas\\_martins@ufcat.edu.br](mailto:lucas_martins@ufcat.edu.br).

## **Silvana Augusta Barbosa Carrijo**

Pós-Doutora pela Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), 2014.

Professora associada na Universidade Federal de Catalão. Membro pesquisadora dos Grupos de Pesquisas Leitura e Literatura na Escola (UNESP/Assis); EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ); Ensino e Linguagem (URFN); e EDULE – Educação, Leitura e Escrita (UFCAT).

É membro pesquisadora da RELER (Rede de Estudos Avançados em Leitura), do IILER (Instituto Interdisciplinar de Leitura PUC – RIO – Cátedra Unesco de Leitura).

É membro colaboradora externa do Grupo Liter 21 – Literatura Gallega. Literatura Infantil Y Juvenil. Investigaciones literarias, artísticas, interculturales y educativas (Universidade de Santiago de Compostela-ES).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5194565631446090>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2010-1453>.

E-mail: [silvana.carrijo@ufcat.edu.br](mailto:silvana.carrijo@ufcat.edu.br).

**Resumo:** Sendo a literatura uma importante manifestação da cultura e da arte, o trabalho que ora se apresenta tem por objetivo analisar a obra literária *Vampyro: o terrível diário perdido do Dr. Cornélius Van Helsing* (2008), cuja autoria é atribuída ao próprio Cornélius Van Helsing. Pretendemos, no decorrer das análises que serão apresentadas, refletir sobre a capacidade (ou não) do livro em fomentar a fruição estético-literária dos leitores, analisando, através de suas linguagens verbais e não verbais, se o discurso apresentado se afasta de uma concepção didático-moralizante da literatura. Assim, refletiremos ainda sobre os livros-objeto, a materialidade dessas obras, as multimodalidades que constituem a narrativa, o hibridismo que nela acontece e sua capacidade em ultrapassar barreiras etárias, o que o torna uma obra *crossover*. Dentre os aportes teóricos selecionados destacamos Calvino (2007), para dissertar sobre a literatura clássica; Oliveira (2008) que argumenta a respeito das ilustrações e Navas (2019) que trata da multimodalidade do livro-objeto, entre outros. Finalmente, percebemos a riqueza de linguagens apresentadas na obra, o que sustenta sua literariedade.

**Palavras-chave:** Literatura juvenil. Livro-objeto. Ilustração. Hibridismo. Multimodalidade. Vampiro. Van Helsing.

**Abstract:** As literature stands as a significant expression of culture and art, the current work aims to analyze the literary work *Vampyre: the Terrifying Lost Journal of Dr. Cornelius Van Helsing* (2008), whose authorship is

attributed to Dr. Cornelius Van Helsing himself. Throughout the forthcoming analyses, we intend to reflect upon the book's capacity, or lack thereof, to stimulate aesthetic and literary enjoyment among readers, examining through its verbal and non-verbal languages whether the discourse presented diverges from a didactic-moralizing conception of literature. Consequently, we will also contemplate the object-books, the materiality of these works, the multimodalities constituting the narrative, the hybridism occurring within it, and its ability to transcend age barriers, thus rendering it a crossover work. Among the selected theoretical contributions, we emphasize Calvino (2007) for discourse on classical literature; Oliveira (2008), who argues regarding illustrations, and Navas (2019), who discusses the multimodality of the object-book, among others. Ultimately, we acknowledge the richness of languages presented within the work, thereby sustaining its literariness.

**Keywords:** Youth literature. Object-book. Illustration. Hybridism. Multimodality. Vampire. Van Helsing.

## ADENTRANDO O INTERIOR DA CRIPTA

A literatura configura uma importante área de produção editorial e de conhecimento. A força dos textos literários ecoa através das páginas, revelam histórias e recontam a experiência humana, fazendo das narrativas literárias importante instrumento para (re)conhecer e compreender o mundo como ele é – e, assim, elucidando como ele se formou até a atualidade.

De tal modo, a literatura se immortaliza em páginas que, de tão importantes e influentes, são consideradas clássicas, verdadeiras preciosidades culturais e identitárias transpostas em palavras e, por vezes, imagens. Italo Calvino (2007) compreende que *“os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como*

*inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”* (CALVINO, 2007, p. 10, grifos do autor). Portanto, uma literatura clássica acaba sendo escrita na memória coletiva ou individual de modo que nela faz uma espécie de morada eterna (COELHO, 2012).

Ainda observando o modo como a literatura e os clássicos se entrelaçam, Calvino (2007) disserta que *“toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”* (CALVINO, 2007, p. 11, grifos do autor); *“toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura”* (CALVINO, 2007, p. 11, grifos do autor) e, finalmente, *“um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”* (CALVINO, 2007, p. 11, grifos do autor). Desta forma, compreendemos que um livro que pode ser considerado clássico não está congelado no tempo, contrário a isto, se movimenta e se reinventa com ele.

Um exemplo de história que consegue ilustrar esta quebra dos limites temporais pode ser a célebre obra intitulada *Drácula*, lançada ao público em 1897 e escrita por Bram Stoker. Trata-se de uma obra de expressiva aclamação literária, conhecida por ser uma referência da literatura fantástica, do terror e do gótico. Imortalizou na memória coletiva da literatura personagens como o próprio Drácula, nome principal quando se trata do mito dos vampiros, mas, também, seu arquirrival, Abraham Van Helsing, cujo sobrenome deu origem, na literatura e outras artes<sup>1</sup>, a uma linhagem de caçadores de vampiros.

Este cenário, de surgimento de uma genealogia de Van Helsing, delimita alguns dos pontos de continuação da história estabelecida

---

1 Na literatura, além do livro que será analisado neste artigo, é exemplo a obra *The Many Faces of Van Helsing* (2004), editado por Jeanne Cavelos. No cinema, exemplos disso são os filmes *Van Helsing – o Caçador de Monstros* (2004), dirigido por Stephen Sommers; e, mais recentemente, *Hotel Transilvânia 3 – Férias Monstruosas* ((2018), dirigido por Genndy Tartakovsky.

como clássica, em (re)leituras que sempre reportam ao *Drácula* de 1897. Uma constelação de livros sobre caça vampiros foi lançada desde então, mas muito interessa a este estudo um em específico, intitulado *Vampyro: o terrível diário perdido do Dr. Cornélius Van Helsing*, cuja escrita (inclusive na ficha catalográfica do livro) é atribuída a Cornélius Van Helsing, lançado inicialmente em 2007 pela editora norte-americana Harper Collins Children's Books, mas editado e publicado no Brasil em 2008 pela editora Novo Século. A tradução da obra é assinada por Telma de Lurdes São Bento Ferreira<sup>2</sup> e Vera Lúcia Ramos<sup>3</sup>. Ao analisar mais precisamente os dados de créditos do livro, percebemos que o texto é de responsabilidade de Mary-Jane Knight<sup>4</sup>; o conceito da obra é assinado por Jenny Jacoby<sup>5</sup>; design, tipografia e direção de arte de Philip Chidlow<sup>6</sup> e ilustrações de Gary Blythe<sup>7</sup>, Philip Jacobs<sup>8</sup> e Mike Peterkin<sup>9</sup>.

*Vampyro* (2008) tem em sua construção vários elementos de materialidade que o fazem se encaixar em uma subdivisão literária compreendida como livro-objeto. Nas palavras de Paulo Silveira (2013),

2 Mestre em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela PUC-SP, e especialista em tradução Inglês/Português pela USP. Responsável, entre outros, pelos vários volumes da série *Muito prazer: fale o português do Brasil* (2014), em conjunto com Gláucia Roberta Rocha Fernandes e Vera Lúcia Ramos.

3 Doutora em Estudos da Tradução (USP), foi responsável pela tradução de *A princesinha* (2019) e *O jardim secreto* (2017), de Frances Hodgson Burnett, entre outros.

4 Responsável pela escrita de *Atlântida: a busca pela cidade perdida* (2012), entre outros.

5 Editor e autor de várias obras, tais como *The Encyclopedia of STEM Words: An Illustrated A to Z of 100 Terms for Kids to Know* (2012) e *My Side of the Diamond* (2018).

6 Diretor de arte, Designer e Pensador Criativo de várias obras, entre elas *Indiana Jones and His Life of Adventure*, de Super Q (1989).

7 Ilustrador e artista responsável, entre outros, por *Eu acredito em unicórnio* (2009), em que também é creditado como autor.

8 Design, ilustrador e projetista. Trabalhou em livros como *Beauty and the Beast* (1999), de Geraldine McCaughrean e *A Treasury of Princess Stories* (2009), de Amy Ehrlich.

9 Ilustrador responsável, entre outros, por livros como *Walt Disney's Three Little Pigs Pop-Up: Pop-Up Book* (1993), de Walt Disney Company e *The Last of the Wizards* (2001), de Rona Jaffe.

para a arte, o livro-objeto é uma solução inteiramente plástica ou uma solução gráfica funcionalizada plasticamente. Ou ainda, o travestir de um livro em uma unidade com valores escultóricos. Nele, o apelo da forma, da textura e da cor é eloquente e o principal determinante do processo criativo. (SILVEIRA, 2013, p. 20)

Ainda na compreensão do que é um livro-objeto, Odilon Moraes (2013, p. 164) completa que “costuma-se chamar como tal, os livros com cortes especiais de papel, facas ou formatos diferentes que necessitem muitas vezes de um cuidado quase artesanal em sua produção”. Assim, estes livros apresentam particularidades e primam pela interatividade. *Vampyro* (2008) corresponde a esta definição de livro, pois utiliza de recursos como abas que devem ser puxadas, partes do livro com elementos que devem ser lidos não somente com a visão, mas também com o tato, e até mesmo momentos em que o livro deve ser aquecido para apresentar informações ocultas.

Desta maneira, ele se aproxima de uma brincadeira de caça, como a de vampiros, mas, aqui é uma procura por aquilo que tem interação com o leitor, e essas ferramentas se relacionam com a literatura. Para Eliane Debus, Maria Laura P. Spengler e Fernanda Gonçalves (2020, p. 10) o livro-objeto possui “características multifuncionais [que] lançam um convite à brincadeira e ao manuseio. Isto é, as relações que emergem da exploração do livro são motivadas pelos seus elementos interativos, o que o tornam sedutor”. Assim, a partir desta interação, da brincadeira e do manuseio, novas maneiras de ler são consolidadas e novos protocolos de leitura acionados.

Desta forma, o objetivo geral do estudo é, pois, compreender como estes recursos (interativos, sensoriais e exploratórios) podem (ou não) trabalhar para fomentar a fruição estético literária, afastando a obra

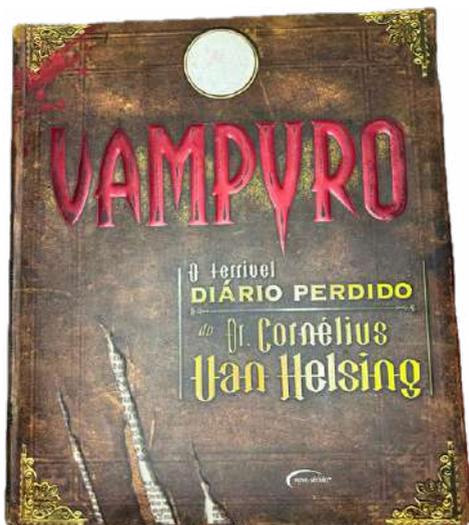
de uma concepção literária minada pelo discurso utilitário, didático e moralizante. De modo específico, queremos compreender como foi realizada a construção de uma narrativa híbrida, que entrelaça texto, imagem e movimento em uníssono, compreendendo sua riqueza tanto no texto verbal quanto o imagético, o cinético e, ainda, o sensorial. Para tanto, analisaremos o livro a partir de uma perspectiva qualitativa e interpretativa, compreendendo sua construção enquanto uma engenharia do papel capaz de promover a força do texto literário. Devido aos limites de um trabalho acadêmico, preferimos um recorte de páginas que melhor possa, em nossa visão enquanto autores e leitores, demonstrar os elementos textuais, imagéticos, cinéticos e sensoriais.

Devido ao caráter da obra em apresentar o movimento como elemento importante em suas páginas, oportunamente, ao lado de ilustrações que receberam, no livro, recursos de movimento, serão apresentados *Quick Response Codes – QR Codes* (em tradução nossa, Códigos de Resposta Rápida) que levarão o leitor a vídeos que capturaram o movimento que acontece na obra, captados pelos autores e hospedados no *YouTube*, em um canal de responsabilidade de um dos autores, sendo os *links* acessíveis somente através deste trabalho, isto é, não estão disponíveis publicamente na plataforma, mas sim resguardados no modo não-listado de publicação. Os vídeos foram gravados em alta qualidade. Assim, então, é o momento de compreendermos aonde este terrível diário nos levará.

### **OLHANDO E TOCANDO O INIMIGO: O QUE ESCONDE A CAPA DO VAMPIRO?**

Com o livro em mãos, percebemos que a capa (Imagem 1), feita em material cartonado<sup>10</sup>, é construída em elementos grandiosos, que chamam atenção, e são, assim, elementos da gênese de nossa análise.

<sup>10</sup> Tipo de livro que é encadernado com papelão.

Imagem 1 – Capa do livro *Vampyro* (2008)<sup>11</sup>

Fonte: HELSING, 2008.

O livro é grande, com dimensões de 30 centímetros de altura e 26,5 centímetros de largura. A capa é composta em tons terrosos, mas chama atenção, primeiro, o nome *Vampyro*, colorido com tinta vermelho escuro em acabamento envernizado. Simbolicamente falando, o vermelho escuro “é noturno [...], secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1029). O escrito é feito, ainda, em relevo, o que faz com que ele fique imponente logo no nome do livro, com uma tipografia que invoca elementos góticos.

A composição da capa indica, então, que este é um diário perdido muito antigo, e por isso, apresenta junto aos tons terrosos elementos como se o papel estivesse envelhecido. Ainda, é possível perceber a composição de alguns rasgos realizados na capa, apresentados com

<sup>11</sup> As imagens apresentadas passaram por um processo básico de edição de imagem para ficarem com fundo transparente e, portanto, serem melhor apresentadas neste estudo.

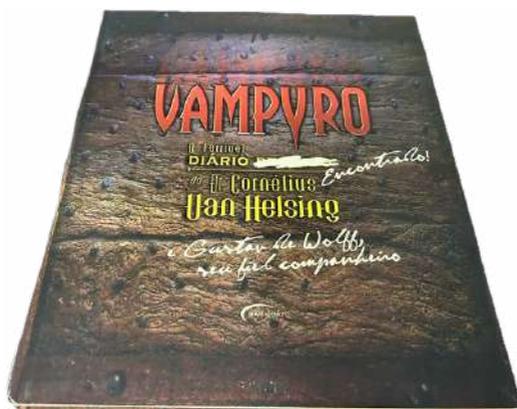
textura e relevo, que são finos, feitos como se por uma garra ou elemento pontiagudo, o que condiz muito bem com uma narrativa que trata de vampiros. Com tantos elementos em textura e relevo é importante observar, já de imediato, o caráter sensorial da capa. Ela requer não só o sentido da visão para ser lida, mas também o tato. O leitor, ao passar a mão pela capa, percebe que os elementos respondem ao toque, como se convidassem pela procura com a ponta dos dedos, e brincam com a imaginação: o que teria acontecido para que o livro tivesse ficado assim?

Ao abrir a obra temos uma pequena sinopse do que houve com o livro até chegar às mãos do leitor, em que a atmosfera literária já é criada: o livro passou pelas mãos de vários curadores até se tornar uma relíquia de família. Conforme é informado, foi cuidado por Gustav de Wolff, que deixou o livro para Marcus, seu filho, o qual antes de morrer concedeu o diário para editores materializarem o livro que está nas mãos do leitor – uma cópia idêntica do original.

A primeira página nos apresenta o mesmo título visto anteriormente, mas agora com uma importante modificação. Se o título da obra originalmente é *Vampyro: o terrível diário perdido do Dr. Cornélius Van Helsing*, agora ele é reapresentado como *Vampyro: o terrível diário encontrado do Dr. Cornélio Van Helsing e Gustav de Wolff, seu fiel companheiro* (HELSING, 2008, p. 01<sup>12</sup>, grifos nossos) (Imagem 2). Os grifos apresentados são escritos em uma tipografia que imita a escrita cursiva humana, promovendo o efeito de que uma pessoa escreveu tais coisas na capa. A palavra *perdido* é apagada em uma rasura, como se riscada, para dar lugar ao *encontrado*, que mais faz sentido ao que é visto.

12 O livro não é paginado, portanto, compreendemos como página 1 a que é apresentada após a contracapa da obra.

Imagem 2 – Contracapa com nome modificado



Fonte: HELSING, 2008, p. 01.

Virando a página o leitor tem contato com uma quantidade de informação visual muito grande: é possível ver anotações, também em fonte tipográfica cursiva, mapas, ilustrações como se fossem bilhetes, fotos e até mesmo uma nota de dinheiro solta na página (que só é percebida quando o leitor passa a mão na folha do livro). Para que possamos compreender como funciona a dinâmica destas páginas, afinal, este padrão de muitas informações visuais oferecidas de uma vez é repetido em todas as páginas da obra, é preciso compreender como o livro funciona e o que desempenha cada uma dessas multimodalidades de leitura acionadas.

Começando pelo texto verbal, compreendemos logo de início que o diário é apresentado com os elementos deste gênero textual (data, escrita pessoal), mas, também, pelo uso de cartas e, portanto, o livro é um romance epistolar<sup>13</sup>, o que respeita o padrão estabelecido por *Drácula* (1897) de Bram Stoker<sup>14</sup>. Logo no início, após o registro da

13 Romance escrito por meio do uso de cartas, diários, anotações. Remete às epístolas, que eram escrituras direcionadas pelos apóstolos bíblicos a um grupo social (MOISÉS, 2013).

14 *Drácula* (1897), de Bram Stoker, foi escrito também em formato de diário.

data de escrita do diário, Cornélius Van Helsing indica que viajou para a Transilvânia com seu fiel servo, Gustav, para ajudar seu irmão que está doente. Percebe-se, então, que o campo verbal está contextualizando o leitor para o local de partida daquela história, o que fica ainda mais evidente ao ser informado que o irmão de Cornélius Van Helsing é o responsável por matar Conde Drácula:

ao final daquela jornada cheia de acontecimentos, eles [o irmão de Cornélius Van Helsing, a esposa e amigos] localizaram e mataram o Conde Drácula. Eles pensaram que tinham vencido o maldoso vampyro<sup>15</sup> para sempre, mas suspeito que ele tenha revivido e seja a causa da misteriosa doença de meu irmão. (HELSING, 2008, p. 02)

Ainda que a obra tenha informado sobre as aventuras anteriores, não é citado o nome do irmão de Cornélius Van Helsing, o lendário Abraham Van Helsing. Apenas compreende-se que ele está doente e que Cornélius está indo ao seu encontro. O texto verbal informa até mesmo as anotações do que Gustav pensa sobre a viagem, em uma tipografia cursiva diferente e menos refinada, o que delimita este personagem como alguém menos polido que o principal, Cornélius: “as pessoas dizem que vampyro nunca pode ser morto. Mas creio que se ele tem forma física, isso pode ser feito. Temos que ser criativos e versáteis. G” (HELSING, 2008, p. 01).

O texto imagético, enquanto isso, oferece uma fortuna de detalhes acessórios ao que o código verbal informa: são apresentadas moedas do local para onde estão indo, um cartaz do hotel onde irão se hospedar, bilhetes com os endereços, as passagens e visto de entrada no país, fotos de Gustav e Cornélius (Imagem 3), enfim, uma sorte de conteúdos que não se detêm a tão simplesmente ilustrar o texto, mas a expandi-lo,

15 Respeitamos aqui, nas citações diretas, a escrita *vampyro*, com Y. Porém, em nossas análises e escritas, utilizaremos vampiro, conforme indica a palavra dicionarizada na Língua Portuguesa.

em uma diagramação chamada “associativa”, que Douglas Menegazzi e Eliane Debus (2020, p. 31) entendem que “apresenta a junção entre textos e imagens na mesma página, geralmente na intersecção destes para a construção da narrativa”, causando assim um efeito de fluidez à obra, propondo um dinamismo entre as linguagens. Ainda é possível compreender, portanto, que neste livro as ilustrações são narrativas, pois, segundo Rui de Oliveira (2008, p. 44) descrevem “histórias através de imagens, o que não significa em hipótese alguma uma tradução visual do texto. A ilustração começa no ponto em que o alcance literário do texto termina e vice-versa”. Neste caso, a ilustração assume um caráter que ainda extrapola os limites do texto verbal, pois apresenta inúmeras coisas que não são previstas por ele. Assim, trata-se de “assumir um caráter de transcendência do texto, o que não significa transgressão” (OLIVEIRA, 2008, p. 31), afinal, cada linguagem tem sua forma de funcionar no texto, cada uma conta sua parcela da história.

Imagem 3 – Visão geral do texto imagético do livro



Fonte: HELSING, 2008, p. 02-03.

As imagens foram inseridas no livro em um acabamento sombreado que as deixa com uma certa ilusão tridimensional<sup>16</sup>, como se elas pudessem ser retiradas do livro. Essa decisão gráfico-editorial<sup>17</sup> é muito bem engendrada, afinal, trata-se de uma obra que realmente possui recursos que podem ser manuseados, mas, ao decidir transformar boa parte de seus elementos em objetos próximos aos tridimensionais, com contornos que imprimem profundidade às imagens, o livro brinca com o leitor e sua percepção visual, requisitando, de modo enfático, a interação tátil. Enquanto o leitor apenas observa as ilustrações, ele não tem ideia de quais elementos são móveis e podem interagir com o tato. Assim, é necessário que o leitor passe a mão para observar as texturas do que está impresso, em busca dos elementos que respondam ao toque e que se movam, ilustrando o que Moraes (2008) compreende como alma do livro, que “vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar” (MORAES, 2008, p. 49). Isto, em *Vampyro* (2008) ocorre quando o leitor passa as mãos pelo dinheiro que está logo abaixo de um mapa da Europa (Imagem 4).

---

16 A *ilusão* tridimensional neste caso acontece, pois, as imagens continuam sendo bidimensionais, mas, pelo uso de sombreado, ganham profundidade de campo, ou seja, parecem estar grudadas na folha, e não simplesmente impressas nela.

17 Odilon Moraes (2008) compreende que “por projeto gráfico de um livro entende-se uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto [...]. O objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro [...] que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos” (MORAES, 2008, p. 49).

Imagem 4 – Nota de dinheiro



Fonte: HELSING, 2008, p. 03.

Ao passar as mãos por uma nota de dinheiro, a resposta do leitor vai ser não somente ver e sentir este objeto se mover, mas, sim, poder pegar o objeto e analisar o papel moeda em suas mãos, retirando completamente o elemento da narrativa e podendo levá-lo – e, em uma hipótese, não devolvendo o dinheiro para as páginas, apoderando-se do recurso. Assim, atenuam-se as barreiras ficcionais, e a quebra da quarta parede ficcional<sup>18</sup> acontece em frente ao leitor: ele pode não somente ver o dinheiro, como tocá-lo, retirá-lo da história, ter o papel com ele e carregar para onde bem entender. Porém, ainda que a quarta parede ficcional se quebre, a ficcionalidade não é rompida, mas sim passa por um processo de atenuação, continuando a existir

18 Este efeito acontece, para Eulalia Agrelo Costas e Isabel Mociño-González (2019), pois “o leitor se integra no discurso, uma vez que se diluem os limites entre o espaço real e o próprio da ficção” (COSTAS; MOCIÑO-GONZÁLEZ; 2019, p. 105), tradução nossa para “o lector intégrase no discurso, á vez que se dilúen os limites entre o espazo real e o propio da ficción” (COSTAS; MOCIÑO-GONZÁLEZ; 2019, p. 105).

como um véu que guarda a relação: o dinheiro pode até existir no mundo real e no ficcional, porém, seu sentido e serventia só existem no universo ficcional, não sendo mais que uma representação de algo no mundo real.

Ainda que o leitor possa, por exemplo, ter a opção de nunca devolver o papel para o livro, ele de nada servirá senão ali, naquele mundo, respondendo ao universo que está inserido na narrativa. Este movimento de aproximação da realidade do leitor e da ficção do discurso é chamado de metalepse, explicado por Rosa Taberner-Sala (2017), como sendo

a estratégia metaficcional que define a proposta discursiva de todas as obras que potenciam a vertente material do livro na criação de sentidos. Produz-se, deste modo, uma sobreposição de planos referenciais que anulam a separação entre a realidade do leitor e a ficção do discurso. O leitor passa a formar parte do discurso, confundindo o seu espaço real com o da ficção (TABERNERO-SALA, 2017, p. 186).

Virando a página temos novamente a mistura dos elementos apresentados, mas agora em uma quantidade um pouco menor, com o título do capítulo sendo “Dos vampyros e seus feitos” (HELSING, 2008, p. 04). O texto verbal continua apresentando elementos do diário de Cornélius com anotações de Gustav, que chegaram em Viena e irão para Budapeste. O hibridismo<sup>19</sup> entre texto verbal e imagético ganha mais força nesta parte da narrativa.

Na página 4, por exemplo, é apresentado um recorte de uma espécie de folheto. Dentro da ilustração do folheto, apresenta-se uma imagem de um lobo atacando um homem e, logo abaixo, o texto

---

19 O hibridismo, neste caso, é a capacidade da obra em unir e misturar suas linguagens.

verbal é acionado. Nesta ocasião, percebemos a apresentação do texto que, até então, era definido principalmente pelas características do romance, em escrita poética, dotada de musicalidade:

E assim ele terrivelmente *retornará*. E das minhas veias o suco de vida *drenará*: Enquanto, lentamente, eu, em agonia, *lamento*. E agito-me em agonizante *tormento*. *Consumido*, eu já *exaurido*: seu carnaval quase *concluído*. Minh 'alma, em agonia, se *rasgará*. Amanhã minha vida *ceifará* (HELSING, 2008, p. 04, grifos nossos).

A rima se faz presente na construção textual conferindo ao texto verbal uma ferramenta estilística que, além de atribuir o tom poético (por sua musicalidade), promove indícios de fruição estético-literária na obra. Apresentar um elemento literário não seria suficiente sem que aquilo que é criado não se costurasse às páginas da literatura, o que foi muito bem engendrado pelos responsáveis, tanto os escritores e revisores da versão original quanto os ilustradores. O verso é adicionado justamente quando, na narrativa, se discute o fato de os vampiros ceifarem a vida pelas veias das pessoas, mostrando o poder deles sobre o outro, a possibilidade de retirar o que de mais precioso alguém tem. Assim, através de uma reflexão, que é, em certa escala, metafórica, é apresentado o verso, a poesia é materializada. A invocação da linguagem poética, tão cara ao texto literário, acontece não somente pelo tema, afinal, poderia ser tratado por outros horizontes, mas pela forma como ocorre, utilizando-se da rima. Assim, para Ligia Cademartori (2009), isso acontece

quando as palavras não cumprem apenas a função de referir-se a algo, mas, em estado de poesia, passam a atrair atenção para si mesmas, elas se organizam em unidades recorrentes, reiterativas, de que o verso é a feição mais conhecida. (CADEMARTORI, 2009, p. 101)

Se o leitor se perguntar o que mais pode vir na narrativa, depois de uma apresentação poética, a resposta vem logo em seguida. Agora, por meio único do texto não-verbal, utilizando-se do momento em que os personagens precisam se localizar em um mapa para saber onde estão indo, é apresentada uma ilustração de uma bússola, contudo, ao acionar a leitura tátil, percebe-se que não é somente um recurso estático, mas dotado de movimento.

Imagem 5 – Bússola



Fonte: HELSING, 2008, p. 04.

A bússola tem a possibilidade de ser aberta pelo leitor e, quando isto é realizado, aciona uma cadeia de ferramentas que, através da força cinética, produz o efeito de funcionamento da agulha da bússola, que se movimenta. Imagem e recurso cinético foram construídos de forma que o acabamento de colorização fosse tão bem concebido que permite que o material em papel imite o metal – inclusive com reflexos de luz que o metal teria. Seja pela agulha que se mexe ou a tampa

que é aberta pelas mãos do leitor, todos os elementos visuais são acionados e conseguem provocar, em quem lê, uma sensação de que, novamente, ele está inserido de forma muito próxima na obra, quase como se ela se materializasse em sua frente. Os efeitos provocados vão desde a surpresa por descobrir um elemento que é interativo até ao fato de conseguir observar o funcionamento da bússola, acionando protocolos de leitura que necessitam da interação do leitor para que as propostas da obra sejam integralmente concretizadas: o leitor compreende, então, que não somente seus olhos têm o poder da leitura, mas também as mãos, e que, através da força por ela exercida, novos elementos são criados e funcionam na sua frente. Assim, o livro-objeto toma forma e é, de fato, um produto único na mão do leitor, indo ao encontro do que Diana Navas (2019) compreende ao tratar dessa categoria de livro: “o livro-objeto [é compreendido] como um produto híbrido, composto pela simultaneidade da narrativa literária, das narrativas imagéticas, sensoriais, além da dimensão tátil” (NAVAS, 2019, p. 150). É a amálgama destes elementos que confere o sentido multimodal do livro.

Do outro lado da página uma espécie de conjunto de abas fornece origem a um livreto, que apresenta uma capa nos padrões envelhecidos da capa da obra analisada, mas impressa em material mais sutil, menos espesso. Dentro dele são apresentadas lendas e sabedorias sobre vampiros. Sua existência é ressaltada por uma nota deixada por Gustav: “agora existe aqui algo interessante ao futuro caçador de vampyros! Um perfeito livrinho de lendas. Fatos? Eu pergunto a você! Como se tais coisas pudessem ser verdadeiras...” (HELSING, 2008, p. 05). O pequeno livreto por si já atrai a atenção do leitor e o faz se sentir ainda mais imerso naquele universo –

requerendo mais uma vez o tato para ser lido. Mas é interessante compreender como o texto verbal também tenta se comunicar com o leitor. A quem se dirige Gustav ao escrever: “eu pergunto a você!” (HELSING, 2008, p. 05)? Seria a quem lê a obra? Assim, de outra perspectiva, novamente a quarta parede narrativa é quebrada – mas não a ficção, ela novamente é um fino véu que separa o mundo ficcional do real. Ainda que o leitor tenha em suas mãos um livrinho e que um personagem tenha se dirigido diretamente a ele, os elementos de sentido só se mantêm firmes enquanto a obra é compreendida naquele universo literário. Quebrar o acordo entre leitor e ficção diluiria o seu conteúdo, anulando assim o pacto de suspensão da incredulidade<sup>20</sup>, que faz com que mitos, como a existência de vampiros, sejam convertidos em verdades aceitas.

Abaixo do livreto um outro elemento surge e é uma ferramenta que demonstra a incrível engenharia necessária para a concepção da obra. Charlotte, esposa de Cornélius Van Helsing, envia um bilhete ao amado. A tipografia usada para a escrita da personagem é também a cursiva, mas ainda mais delicada que a de Cornélius, o que demonstra a preocupação do design sobre como retratar múltiplos personagens até mesmo por suas características de escrita: aqueles que são personagens mais nobres e/ou delicados apresentam uma escrita que responda a esta característica.

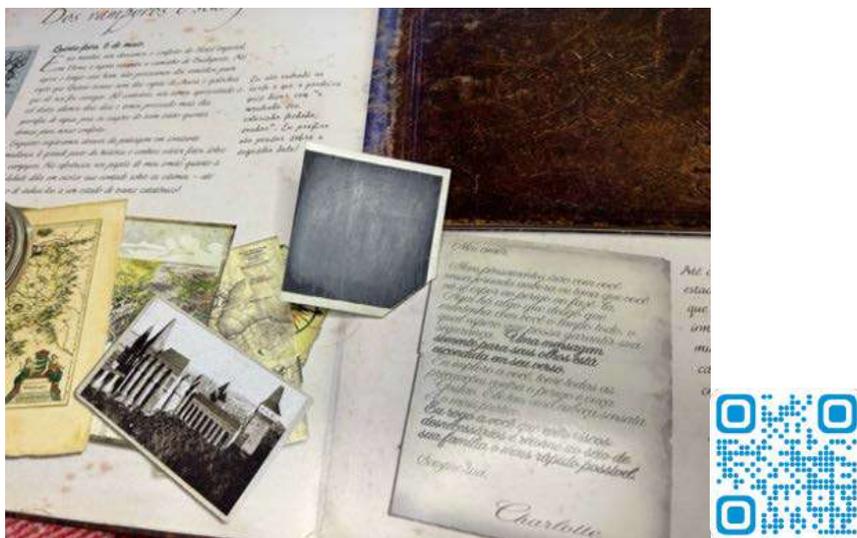
No bilhete, uma frase chama a atenção: “*uma mensagem somente para seus olhos está escondida no verso*” (HELSING, 2008,

---

20 Processo compreendido pelo poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge e exposto por Luís Augusto Fischer: “Dizendo de outro modo e generalizando: Coleridge percebeu que o leitor está no centro da literatura, não na periferia; que dele depende o poema e qualquer forma literária; e que o leitor, vivendo no mundo das coisas reais, precisa dar um passo na direção da imaginação que a literatura apresenta. Sem esse passo, nada feito” (FISCHER, 2011, p. 135).

p. 05, grifos do autor). Representando o verso do bilhete há um pequeno papel colado na folha do livro, onde se lê, na fonte típica de Charlotte: “Mantenha-se em segurança. Lembre-se de mim, meu amor” (HELSING, 2008, p. 05) e, na fonte que corresponde à Gustav, foi escrito: “esfregue o verso negro e veja o que acontece. G” (HELSING, 2008, p. 05). Este convite à manipulação brinca com o leitor e invoca sua curiosidade ao não informar o que pode ser esperado. Primeiro Charlotte informa que existe uma mensagem escondida e, então, Gustav assevera que ao esfregar o verso do papel (Imagem 6), totalmente escuro, algo acontecerá. O leitor, convidado pela própria obra, irá interagir e procurar pelas novas aventuras que são oferecidas, e o resultado é um recurso muito primoroso e muito bem aplicado.

Imagem 6 – O bilhete escuro<sup>21</sup>



Fonte: HELSING, 2008, p. 05.

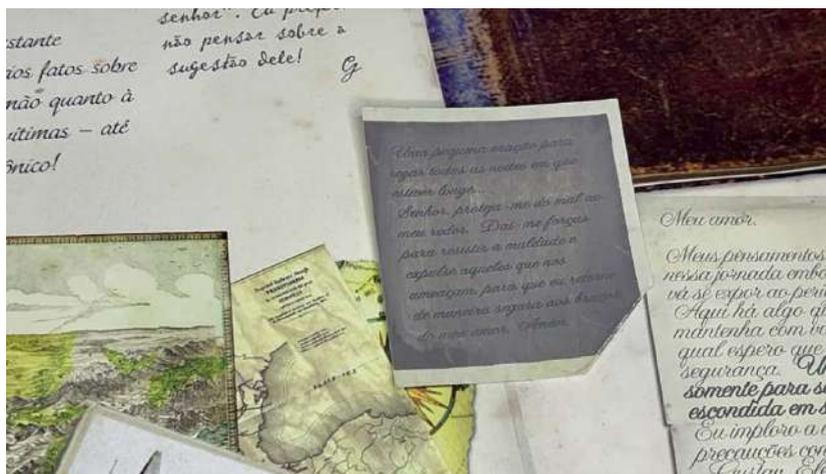
21 O QR Code que acompanha a imagem mostra o processo do surgimento da mensagem no papel.

Ao esfregar o verso negro da folha logo é possível perceber que a tinta escura começa a ficar mais clara e, enquanto essa mudança de cor acontece, conseguimos ver que existe algo escrito no papel, e isso estava sendo ocultado pela cor escura que o cobria (Imagem 7). Com mais um pouco de tempo esfregando, pode-se ler:

Uma pequena oração para rezar em todas as noites que estiver longe...

Senhor, proteja-me do mal ao meu redor, dai-me forças para resistir à maldade e expulse aqueles que nos ameaçam, para que eu retorne de maneira segura aos braços do meu amor. Amém. (HELSING, 2008, p. 05)

Imagem 7 – Mensagem revelada no bilhete



Fonte: HELSING, 2008, p. 05.

Trata-se, portanto, de um papel coberto com tinta termossensível, ou seja, a tinta muda de cor ao ser submetida a um agente térmico. Neste caso, o ato de esfregar a tinta produz calor por atrito, o que aquece a folha e faz com que a tinta mude de cor, exibindo o que estava abaixo dela. Além de ser um elemento que apresenta uma técnica muito apurada, ele também possibilita um efeito primoroso para a obra, afinal 1) requer

a interação do leitor; 2) apresenta um elemento que precisa que a interação seja executada de maneira contínua e proposital; 3) determina que a completa compreensão da construção literária só será efetivada mediante essa interação; 4) faz com que o protocolo de leitura seja mais uma vez alterado, onde a visão e o tato são requisitados, e, ainda, que o tato seja tão essencial quanto a visão; 5) apresenta mais um elemento surpresa na narrativa, com uma execução diferente daquela que era esperada, portanto, não promovendo um acomodamento de recursos e de meios pelos quais a história estava sendo contada. Aqui, de maneira muito bem delimitada e executada, forma e conteúdo (CANDIDO, 2011) trabalham em uníssono, afinal, o conteúdo textual se apresenta por uma forma totalmente distinta, que requer não apenas uma interação, mas a união de força e energia para que seja visto. Após ser lido, quando o papel é deixado de lado, e à medida que esfria, seu conteúdo volta a ser oculto por um quadro negro: a magia se faz e se desfaz na frente do leitor, restando a ele repetir o efeito ou prosseguir com a leitura.

Faz-se importante refletir, ainda, sobre como esta página é um exemplo das multimodalidades de leitura e como elas caminham de parilha. O texto verbal, o imagético, o cinético e, no caso do papel com tinta escura, a energia, funcionam e se correlacionam para que a história tenha sentido e apresente seus elementos. Uma ação orquestrada em que cada parte detém uma função estabelecida: o texto conta a história por suas particularidades, quer sejam aquelas tipográficas ou, ainda, as ferramentas da linguagem textual; a imagem conta sua parcela da narrativa através das representações gráficas que produz, tendo autonomia e não sendo uma mera representação do texto verbal, mas, sim, uma extrapolação dele; a cinética materializa movimentos e estruturas frente ao leitor, requerendo suas capacidades

de visão e tato e, por fim, a energia, criada pelo atrito e convertida em calor, permitindo que imagem e cinética façam existir o verbal. A relação entre esses elementos precisa ser bem consolidada para que o efeito de surpresa e grandiosidade seja obtido.

Na página seguinte, o padrão de misturar texto verbal e não verbal continua, sempre com as imagens em acabamento sombreado para que tenham profundidade. No capítulo intitulado “Mais sobre vampyros e seus aspectos” (HELSING, 2008, p. 06), o texto verbal discute as muitas formas que um vampiro pode assumir, quer seja morcego, rato, uma nevoa ou um lobo. Esta última acaba se tornando mais importante na página graças a uma carta que está colada na folha. Ao abrir, o leitor se deparará com um papel pintado em tons amarelos, como se tivesse envelhecido com o tempo. Em seu centro é possível ver: “pelo de lobo” (HELSING, 2008, p. 06), com uma espécie de tecido muito felpudo grudado, indicando ser este um exemplar de um pelo de um lobo (Imagem 8).

Imagem 8 – Pelo de Lobo



Fonte: HELSING, 2008, p. 06.

O efeito obtido é muito interessante, pois o leitor pode passar as mãos e, com o tato, sentir a textura, apertar, puxar, enfim, promove uma leitura tátil de algo que até então poderia ser somente descrito, mas se encontra agora materializado. A obra torna-se, portanto, sensorial, pois produz sensações no leitor: ao passar a mão é possível sentir a maciez dos fios, a textura do pelo.

A forma como estes elementos despertam a curiosidade do leitor e apelam ao sentido do tato se fazem interessantes, pois alteram o padrão da leitura, que sai de uma perspectiva visual e encontra no toque um novo modo de ler. O uso de tecido para dar a ideia de algo que está na narrativa, oferecendo texturas, é muito bem-vindo, pois estabelece novos limites: um objeto não é apenas descrito ou desenhado, ele é materializado na página, fazendo-se existir em concordância com os elementos de sentido para aquela obra. Além disto, é importante observar o quanto a materialidade é presente nesses livros que atendem por *livro-objeto*. A quebra de padrão da leitura, que precisa de novos protocolos, funciona de modo contínuo, isto é, o tocar, o sentir, o jogo da manipulação das páginas, tudo funciona em conjunto com o texto verbal e o não verbal. O hibridismo é estabelecido, pois as páginas não podem mais ser lidas somente por uma das modalidades apresentadas, mas, sim, através de uma multimodalidade que funciona de modo intrínseco: renunciar a um elemento quebra o sentido dos outros. À vista disso,

o livro objeto revela seu sentido por meio dos seus mecanismos materiais e visualidade, na medida em que o leitor o manipula, por isso a necessidade de puxar, desdobrar, encaixar, desencaixar, dentre outras ações que demarcam uma interação intensa com o objeto. (DEBUS; SPENGLER; GONÇALVES, 2020, p. 10)

No capítulo seguinte, intitulado “Os horrores da cripta” (HELSING, 2008, p. 08), Cornelius e Gustav se aventuram por criptas em busca de evidências do vampiro procurado. Neste interim, chamam atenção dois elementos que são uma mistura de imagem e poder cinético, ambos acontecendo representando os locais que são explorados pelos personagens. O primeiro se consolida em uma imagem que possui uma aba<sup>22</sup> para ser puxada. Novamente o jogo de procura com o leitor acontece quando não há uma inscrição “Puxe”, como por vezes é comum neste tipo de elemento interativo, mas ele está ali, quase oculto, em conjunto com a ilustração. Este é inclusive um padrão deste livro que, por tratar de experiências dotadas de certa surpresa e suspense, mantêm esta característica nos elementos que apresenta: a não ser em artefatos muito específicos (como o papel pintado de preto que deve ser esfregado), não há a presença de verbos no imperativo ditando o que o leitor deve fazer, qual ação ele deve tomar, deixando que as execuções da engenharia de papel sejam uma escolha de quem lê.

Ao puxar a aba da ilustração até o fim (Imagem 9), é possível perceber inicialmente uma figura fantasmagórica, de face branca, flutuando pela ilustração, passando por uma porta. A ferramenta técnica que permite que isso aconteça se chama aba de puxar com polia<sup>23</sup>, que permite que, ao puxar uma aba, um elemento se movimente pela folha, passando de um ponto A para um ponto B, podendo acontecer tanto da direita para a esquerda quanto da esquerda para a direita (CARTER; DIAZ, 1999).

---

22 Um pequeno recorte de papel, normalmente posicionado nas extremidades do livro, que ao ser puxada é gatilho para o início de uma reação de engenharia de papel, movimentando mecanismos e imprimindo movimento a elementos pré-definidos.

23 Conceito apresentado por David Carter e James Diaz (1999), tradução nossa para *Pull-tav with a Pulley*.

Imagem 9 – Primeira imagem da cripta



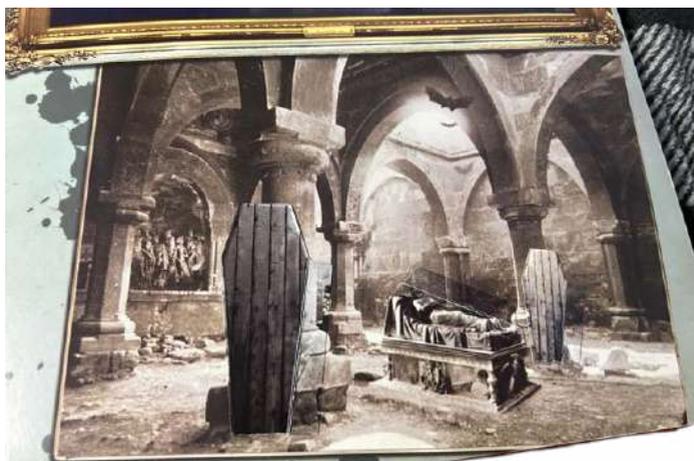
Fonte: HELSING, 2008, p. 09.

Quase no mesmo instante em que este elemento some, aparece na porta seguinte um lobo preto, de olhos vermelhos, observando o leitor. Assim, a interatividade busca nos próprios elementos da história o que apresentar, e o faz com efeito de suspense, mas engendrando uma construção que torna a obra rica em detalhes, que remete a ela mesma e que apresenta a quem lê estes elementos por meio do movimento. Novamente, é a ação consciente do leitor em puxar a aba que faz com que objetos novos apareçam, e, da mesma maneira que o leitor os exhibe, ele também pode ocultar e reexibir, pois a decisão de ir e voltar com a ferramenta é dele. Assim, a obra depende muito da interação do leitor e de sua leitura. Quem lê pode interpretar que o mesmo ser fantasmagórico se transformou em lobo, ou que são duas criaturas diferentes. O livro não encaminha o leitor a uma resposta, deixando a interpretação do que foi visto ser construída por quem lê.

Abaixo, ainda na cripta, a ilustração apresenta uma espécie de sala cheia de caixões (Imagem 10), mas agora com uma apresentação

diferente do padrão que vinha sendo percebido no livro. Enquanto toda a ilustração é rica em detalhes, as tampas dos caixões são construídas retratando uma madeira bem mais escura que as cores usadas no ambiente e, ainda, não são impressas no mesmo nível de detalhe que o resto do cenário, o que faz com que destoem do ambiente da figura: fica nítida a existência delas, elas não se confundem com a ilustração e não provocam o movimento de procura por algo.

Imagem 10 – Segunda imagem da cripta



Fonte: HELSING, 2008, p. 09.

Ao abrir as tampas dos caixões o leitor verá esqueletos. Eles são impressos em total consonância com a riqueza de detalhes anteriormente apresentada, contrastando novamente com as tampas de caixão rusticamente construídas. Dos três caixões que podem ser abertos, dois têm esqueletos, menos o central, que está vazio. Aqui o pacto de suspense retorna, pois não se sabe onde está a pessoa (ou criatura) que estava ali. Poderiam ser os seres que foram vistos na animação acima? Não há como saber, e, novamente, a interpretação fica sob responsabilidade do leitor, não é oferecida uma resposta pronta.

No decorrer da história, Cornélius e seu fiel escudeiro enfrentam as mais diversas aventuras em busca do vampiro que está assombrando a todos ao redor deles. Cabe destacar que a história segue um padrão: texto verbal sendo contado em diário e em formato de cartas, algumas enviadas por amigos de Cornélius ou de sua esposa, o que produz um efeito na história em ser tomada por relatos e comentários, fazendo com que o leitor tenha contato com diferentes perspectivas do que é narrado; o texto não verbal, que conta a história por uma sorte de elementos impressionantes, é materializado desde fotos durante o livro, selos, folhetos, bilhetes, e até mesmo em cartas de *tarot*, que são incluídas nas ilustrações por meio do momento em que Gustav procura uma personagem que realiza leituras do futuro. Faz-se importante destacar que a carta de *tarot* retirada por Gustav é a da morte, o que assusta os personagens, que temem pelo futuro; a linguagem material do livro, que é delimitada por diversos livretos, um exemplar folheável do diário de Gustav, e até mesmo mapas inteiros que se abrem a partir das páginas, escondidos em dobras que retomam às formas das dobraduras de livros *pop-up*. O destaque, entretanto, fica pelo material editorial utilizado: enquanto as páginas do livro são impressas em papel mais firme e, por isso, mais difícil de ser dobrado, as ferramentas materiais (como os mapas, folhetos e diário que podem ser abertos), são feitos em um tipo de papel mais fino (porém, ainda resistente), que permite a dobra de modo que não fiquem grosseiros no livro, mantendo o padrão de quase estarem escondidos nas páginas.

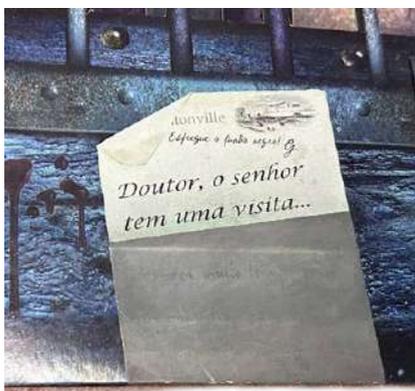
Após muito se aventurar, Cornélius Van Helsing é preso, culpado por um assassinato que não cometeu, após tentar matar um vampiro que tinha assumido a forma de um cidadão da cidade. De forma a

ajudar Cornélius, Gustav consegue que um conde muito influente, chamado Dracor, vá até a cela de Van Helsing para ouvi-lo e poder interceder a seu favor.

Através de um bilhete é informado: “Doutor Van Helsing, eu ouvi sobre seu sofrimento e espero que o senhor esteja disposto a acolher minha ajuda. Irei visitá-lo em sua cela hoje à noite. Destrua este bilhete e não fale sobre isso com ninguém” (HELSING, 2008, p. 25). O bilhete é assinado por Conde Florian von Dracor, que vai até a cela de Cornélius. Aqui é necessário que o leitor consiga estabelecer, frente a todas as ferramentas, uma sequência para que o livro consiga completar o fio da história. Isso acontece, pois, na página, existem mais três elementos que precisam ser acionados: uma aba, um bilhete que está oculto por tinta preta e precisa ser esfregado para aparecer e, por fim, uma pequena carta no canto da página. Não existe um caminho delimitado pela obra para que estes elementos sejam lidos, mas para que o entendimento dos fatos aconteça de modo satisfatório, e para que a análise deles seja mais bem explicada, apresentaremos na seguinte ordem: 1) o bilhete supracitado do Conde Dracor; 2) o bilhete escondido na tinta negra; 3) a aba que deve ser puxada e; 4) a carta no canto inferior.

Seguindo a lógica de leitura que estabelecemos, temos o bilhete que deve ser friccionado para ser lido, na mesma configuração já discutida neste artigo (Imagem 11). O papel tem um título, escrito “Doutor, o senhor tem uma visita...” (HELSING, 2008, p. 25), com uma anotação de Gustav “esfregue o fundo negro!” (HELSING, 2008, p. 25). Este é um dos poucos casos em que há uma indicação em imperativo do que deve ser feito nesta história.

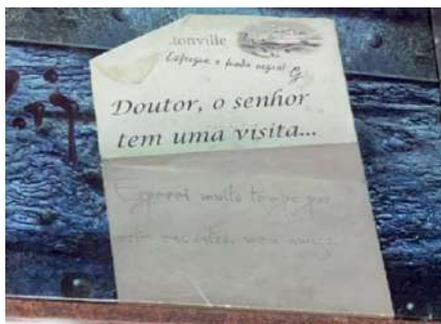
Imagem 11 – Novo bilhete que reage com o calor



Fonte: HELSING, 2008, p. 25.

Ao esfregar o papel, a mensagem “esperei muito tempo por este encontro, meu amigo” (HELSING, 2008, p. 25) é exibida (Imagem 12). Com isto, o leitor percebe que Conde Dracor conhece Cornélius a mais tempo do que se imagina e que, então, a semelhança entre Dracor e Drácula pode não ser uma questão de mera coincidência. Entretanto, é importante ressaltar que o livro não estabelece essa ligação, ficando a cargo do leitor fazer esta conexão, o que irá depender muito da bagagem de leitura que este leitor traz consigo.

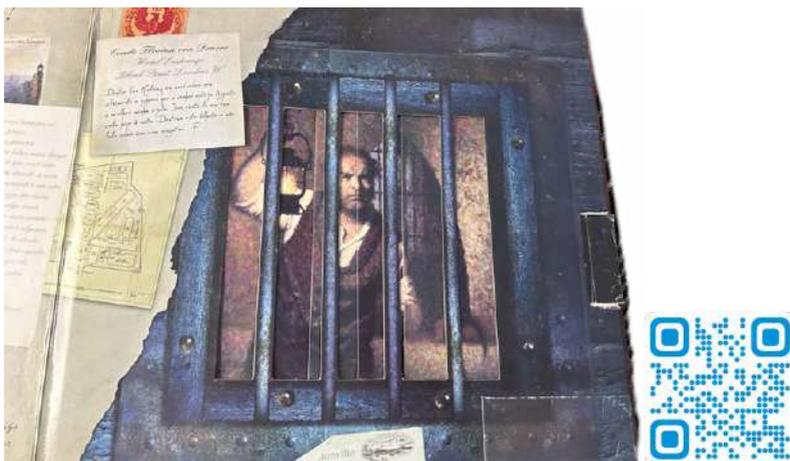
Imagem 12 – Mensagem do novo bilhete revelada



Fonte: HELSING, 2008, p. 25.

No centro da página alguém está atrás de uma grade, com uma lanterna nas mãos (Imagem 13). Novamente, o livro não delimita para o leitor quem está na folha, se é Van Helsing ou o Conde Dracor. Porém, ao observar a lauda completa da obra, percebemos que o ângulo de visão apresentado é o de quem está dentro da cela de prisão, logo, estamos na perspectiva de Cornélius que observa a chegada de Conde Dracor.

Imagem 13 – Conde Dracor<sup>24</sup>



Fonte: HELSING, 2008, p. 25.

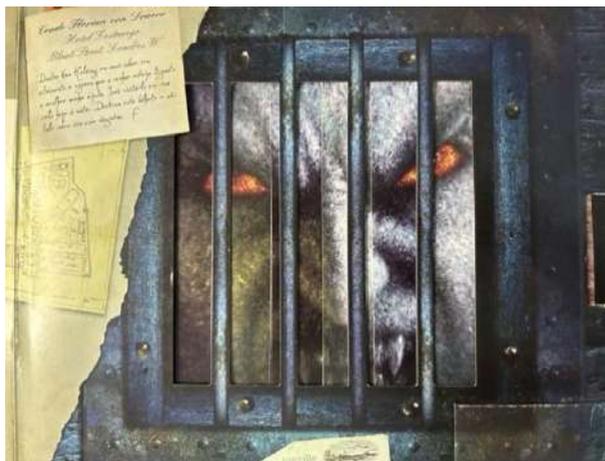
Ao puxar a aba que está localizada na extremidade da página, através de uma ferramenta de sobreposição de cortes de imagens chamada *aba de puxar com uma imagem em mudança* (CARTER; DIAZ, 1999)<sup>25</sup>, em que ao puxar uma aba o conteúdo é sobreposto, originando uma nova imagem, vemos Conde Dracor se transformar em um vampiro, com garras afiadas nos dentes, olhos vermelhos, e muito perto da janela de observação da cena (Imagem 14). O uso

<sup>24</sup> O QR Code que acompanha a imagem mostra o processo de transformação do personagem em vampiro.

<sup>25</sup> Conceito apresentado por Carter e Diaz (1999), tradução nossa para: *Pull-Tab with a Changing Picture*.

deste recurso confere um efeito muito bem realizado na obra, afinal, é como se, de fato, a pessoa ali fosse transformada em um ser maligno.

Imagem 14 – Conde Dracor vira vampiro



Fonte: HELSING, 2008, p. 25.

O controle desta transformação, que está nas mãos do leitor, também é algo muito interessante de ser feito, pois mostra que é a partir da decisão de quem lê que a transformação acontece. Novamente, o desenrolar da trama depende das decisões do leitor, influenciado, neste caso, por um ponto decisivo, que mostra a evidência final de que Dracor e Drácula podem ser a mesma pessoa. Assim, ainda que esta passagem pudesse acontecer por meio de várias imagens estáticas mostrando a sequência da transformação, a opção pelo uso de uma ferramenta móvel deixa o livro ainda mais interativo, requerendo, novamente, novos protocolos de leitura que levem em conta não só a imagem, bem como o movimento (e o tato, por requerer a interação a partir do toque), a tomada de decisão (afinal, o leitor não tem uma inscrição de “puxe”, mas precisa por vontade própria puxar a aba), e a interpretação do que

foi observado (dado que não é informado, pelo texto verbal, quem é aquela criatura).

Por fim, na carta que está no canto da página, Gustav conclui a obra com uma última anotação:

*Notícias extraordinárias!* Meu mestre desapareceu e acredita-se que tenha fugido. De Pentonville! Este evento desconhecido é notícia de primeira capa em todos os jornais. Parece que o carcereiro, encarregado da cela de meu mestre, foi encontrado caído em um monte, sangrando pelo pescoço. Todas as suas chaves sumiram. Acredito que o misterioso Conde Dracor esteja por trás disso... mas onde está meu mestre agora e o que aconteceu com ele? Temo que ele possa ter caído sob a influência de um poder mortal – até, ousado dizer, o poder que ele estava tentando liquidar para sempre – o poder dos vampyros. Irei procurar por mais notícias suas... G (HELSING, 2008, p. 25, grifos do autor).

Portanto, a narrativa se encerra por meio do texto verbal, em uma sugestão do que pode ter acontecido, ficando sob responsabilidade do leitor decidir, por fim, o que de fato houve. As opções são as de achar que Cornélius morreu, ou de que se transformou em vampiro, ou ainda a alternativa de que ele só foi sequestrado por Dracor. O destaque está justamente neste final aberto, sem uma definição exata do que houve, recorrendo novamente às decisões do leitor para que seja possível delimitar o que de fato aconteceu. A narrativa, assim, novamente é interativa, assumindo, até seu final, uma posição em que o leitor é o protagonista que deve conduzir a história, interpretando de seu modo, e não do contrário, com o texto oferecendo todas as interpretações prontas e acabadas a quem lê. Destarte, o nível de participação do leitor na história pode ser considerado multicamadas:

a interação acontece pelo manejo de estruturas físicas do livro, mas, também, pela qualidade interpretativa da ficção, onde o leitor precisa formular sua versão do que foi contado.

Neste ponto da análise, precisamos atentar para o público de recepção do livro. Pela fonte utilizada (que é majoritariamente pequena, exceto pelos títulos); por se tratar de uma obra que usa como norte a mitologia criada em *Drácula* (1897), o que requer uma leitura ou conhecimento mínimo prévio para entender o que será contado; a variedade de elementos não verbais para serem lidos; as decisões interpretativas; a união das multimodalidades de leitura; o apelo pelo suspense e a atmosfera de terror, podemos concluir que o público potencialmente direcionado desta obra é o jovem. Entretanto, isto não impede que o leitor adulto possa se sentir interessado pela história contada, da mesma maneira que leitores mais novos, perto da entrada da adolescência, possam querer ter contato com elementos como um pelo de lobo ou, ainda, um papel que quando aquecido mostra uma mensagem secreta, começando a compreender de onde vem os nomes *Van Helsing* e *Drácula*, e ainda, questões sobre os mitos dos vampiros.

Esta característica da obra, de não se limitar a um tipo único de leitor como seu público-alvo, demonstra sua capacidade de perpassar por diferentes faixas etárias, podendo ser lida por múltiplos leitores, de diferentes idades. Assim, o livro é caracterizado em uma perspectiva *crossover*, atravessando desde um leitor que ainda não é adolescente até o adulto. Indo além, ao observarmos a definição pensada por Grazielle Maria Valim e Diana Navas (2018), podemos compreender a dimensão do *crossover* nesta obra:

Trata-se, assim, de narrativas que põe em xeque não apenas os limites etários, mas, também,

temáticos, genológicos e estruturais. Recorrendo ao hibridismo de gêneros, à metaficção, à polifonia, à ausência de linearidade, à fragmentação e a outras estratégias narrativas típicas da pós-modernidade, as narrativas crossover revelam-se desafiantes e, conseqüentemente, exigem um leitor ativo e crítico, capaz de superar o senso comum e ampliar seu olhar estético. (VALIM; NAVAS, 2018, p. 183)

*Vampyro* (2008) contempla o fenômeno *crossover* não por somente romper os limites etários, mas também promove uma ruptura dos limites estruturais, do hibridismo de gêneros e linguagens, da metaficção, a ausência de linearidade (ressaltada principalmente na análise da transformação de Dracor em vampiro), e que se mostra desafiante, afinal, demanda que o leitor seja ativo tanto para compreender seu conteúdo quanto para interagir com as ferramentas propostas. Não há, desta forma, um único leitor definido para este livro, engessado, estabelecido em um intervalo de idade de X anos, ou que compreenda um modo específico de leitura. Mas, contrário a isto, um público leitor amplo, que se interesse pela obra e que consiga encontrar nela a fruição e a catarse literária.

### **POIS LOGO VEM A LUZ DO DIA: HORA DE TODOS OS VAMPIROS VOLTAREM PARA A CRIPTA**

Tomando como norte tudo que fora apresentado, é possível concluir, portanto, que a obra analisada, a saber, *Vampyro: o terrível diário perdido do Dr. Cornélius Van Helsing* (2008), apresenta características e ferramentas que promovem a fruição estético-literária e que afastam a linguagem da obra, quer seja a verbal ou a não verbal, de um discurso didático-moralizante.

O texto verbal do livro é diversificado, apresentado por meio de múltiplas ferramentas, como diários, livretos, cartas, bilhetes, e

utilizando de construções diversas, como a poética e a metafórica, apresentando um manejo de um rico leque de estratégias literárias para a construção textual.

A respeito da linguagem imagética da obra, ela é rica e multifacetada, materializada em diversos tipos de ilustração, que vão desde a fotos e cartas a outras construções, com boa qualidade de resolução, demonstrando elementos variados que não são uma mera reprodução do texto verbal, mas, sim, sua ampliação, contando a história através de suas características particulares.

Ressalta-se, ainda, a riqueza da linguagem cinética do livro, que através do movimento adiciona novos elementos ao que é narrado, projetando maneiras diferentes e únicas de leitura, que permitem a observação do conteúdo não somente por meio do uso da visão, mas também do tato. Junto a estas características somam-se as capacidades sensoriais da obra, que conseguem modificar e/ou complementar o que é atribuído pelos campos verbal e não verbal. As materialidades do livro também reportam a uma riqueza louvável, apresentando instantes interativos que usam materiais diversos, desde tecidos a tintas sensíveis ao calor. Assim, o projeto gráfico-editorial mantém, mesmo com todos estes elementos, uma lógica da obra, promovendo sua contínua sensação de surpresa frente ao que é apresentado.

As multimodalidades do livro também são dignas de nota, pois reúnem tanto as capacidades verbais, não verbais, de movimento e sensoriais em um só texto, conseguindo construir alicerce para uma história multifacetada, e, portanto, imprimindo hibridismo à obra já que diferentes linguagens se relacionam e apresentam interdependência suficiente para construírem um sentido enquanto um todo, no entanto, mantendo suas particularidades.

Faz-se interessante observar que, ainda que a obra se utilize do argumento de um texto secular, como é *Drácula* (1897), ela conta sua história de modo autônomo, utilizando a obra referencial como norte, conseguindo criar possibilidades, universos e aventuras diferentes daqueles vistos na obra referência. Assim, ainda que desenvolva sua história em conjunto com um texto já consolidado na literatura, considerado clássico, ela consegue imprimir novas visões e possibilidades – quer seja pelas ferramentas de materialidade ou pelas linguagens apresentadas. Assim, o livro ilustra muito bem o que Ana Maria Machado (2009, p. 15) concebe sobre os clássicos: “clássico não é um livro antigo e fora de moda. É um livro eterno que não sai de moda”. Ao apresentar tantos aparatos da sociedade editorial moderna, quer sejam os cortes únicos ou ferramentas criadas a partir do refinamento da tecnologia, o argumento clássico é atualizado e, portanto, não sai de moda, mas, sim, se torna eterno e relevante.

A história é, ainda, exemplo assertivo de uma obra *crossover*, ou seja, que alcança não só diferentes faixas etárias como, ainda, múltiplas linguagens, construções complexas e que requerem um leitor ativo e crítico. Ao mesclar seus mais diferentes elementos, produzir os mais plurais significados, o livro consegue captar leitores de diferentes idades e, assim, possibilita a quebra de barreiras temporais. Por apresentar uma narrativa que não fornece todas as respostas ao leitor, tendo inclusive um final aberto, ela demonstra que as mais diferentes interpretações podem ser incluídas no universo apresentado, a depender de cada leitor.

Por fim, outras tantas leituras podem ser feitas deste livro, com interpretações diferentes das aqui apresentadas, sustentando análises que não foram aqui previstas por não estarem em nosso

horizonte analítico ou, ainda, por não poderem ser contempladas, dados os nossos objetivos. Por isto, a fonte de que usamos não se esgota neste estudo, estando aberta sempre a pesquisas outras que queiram se aventurar pelas criptas assombradas. Reiteramos, sempre, que estas novas aventuras podem ser realizadas por nós ou outros autores que queiram se debruçar sobre o tema, mas, ainda, um alerta é sempre válido, apresentado sem ser oculto por tintas que reagem ao calor: cuidado, pois escondidos no escuro estão vampiros seculares ávidos a sugar o pescoço de quem se animar. Resta-nos desejar excelente aventura!

### REFERÊNCIAS

- CADEMARTORI, Lúcia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes. Série Conversas com o professor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CARTER, David A.; DIAZ, James. *The elements of pop-up: a pop-up book for aspiring paper engineers*. Nova York: Little Simon, 1999.
- CAVELOS, Jeanne. *The many faces of Van Helsing*. Nova Iorque: Penguin Publishing Group, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. Vermelho. In: CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al.]. 34.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 1029, 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COSTAS, Eulalia Agrelo; MOCIÑO-GONZÁLEZ, Isabel. Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas. In: MOCIÑO-GONZALEZ, Isabel. *Livro-obxecto e Xénero: estudos ao redor do libro infantil como artefacto*. Vigo: Universidade de Vigo, p. 63-80, 2019.

DEBUS, Eliane; MENEGAZZI, Douglas. O design do livro de literatura para a infância: uma investigação do livro ilustrado contemporâneo. In: DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda (Orgs.). *Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção*. Curitiba: Mercado Livros, 2020.

DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda. Para apresentar o livro objeto: modos de fazer e ler. In: DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura P.; GONÇALVES, Fernanda (Orgs.). *Livro objeto e suas arti(e)manhas de construção*. Curitiba: Mercado Livros, 2020.

FISCHER, Luís Augusto. *Filosofia mínima: ler, escrever, ensinar, aprender*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2011.

HELSING, Cornélius Van. *Vampyro: o terrível diário perdido do Dr. Cornélius Van Helsing*. Tradução de Telma de Lurdes São Bento Ferreira e Vera Lúcia Ramos. Osasco: Editora Novo Século, 2008.

HOTEL Transilvânia 3 – Férias Monstruosas. Direção de Genndy Tartakovsky. Estados Unidos da América: Sony Pictures Animation, 2018. (97 min.), son., color.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORAES, Odilon. O livro como objeto e a literatura infantil. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, p. 159-165, 2013.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DLC, 2008.

NAVAS, Diana. O livro-objeto na literatura juvenil: a multimodalidade em cena. In: NAVAS, Diana; JUNQUEIRA, Maria Aparecida (Orgs.). *Livro-objeto: pluralidade, potência*. São Paulo: BT Acadêmica, p. 149-175, 2019.

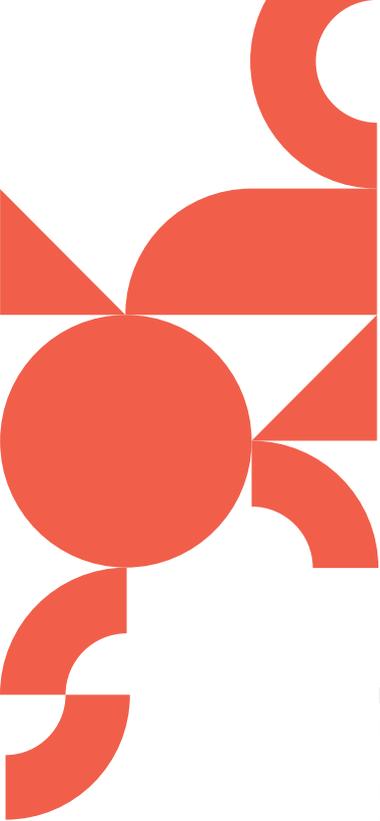
OLIVEIRA, Rui de. *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, p. 19-34, 2013.

TABERNERO-SALA, Rosa. O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. In: RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Aproximações ao livro objeto*: das potencialidades criativas às propostas de leituras. Porto: Tropelias & Companhia, 2017.

VALIM, Grazielle Maria; NAVAS, Diana. A Literatura Juvenil e o Fenômeno Crossover: uma leitura de Limite Branco, de Caio Fernando Abreu. *Línguas & Letras*, [S.L.], n. 47, v. 20, p. 181-194, ago., 2019. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/22925/pdf>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VAN Helsing – O Caçador de Monstros. Direção de Stephen Sommers. Estados Unidos da América: Sommers Company; Stillking Films, 2004. (131 min.), son., color.



ARTIGO/DOSSIÊ

## CRÍTICA INTERMÍDIA A PARTIR DA LITERATURA EXPANDIDA DO FILME AKA ANA, DE ANTOINE D'AGATA: VIDEOPERFORMANCE, LIVRO-OBJETO E HIPERTEXTO

MARUZIA DULTRA

### Maruzia Dultra

Pós-Doutora em Letras, Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (2021).

Pesquisadora do grupo de pesquisa “Imagens do Pensamento: criação, crítica, teoria” (UFBA/CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3284287551242177>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0835-3703>.

E-mail: [maruziadultra@gmail.com](mailto:maruziadultra@gmail.com).

**Resumo**<sup>1</sup>: Este trabalho parte da noção de literatura expandida para analisar o filme Aka Ana (França, 2008), do fotógrafo Antoine D’Agata. A obra em questão é considerada uma escritura expandida, que trespassa os sentidos do espectador pela palavra poético-reflexiva (áudio em japonês e legenda em francês). Tal verbalidade se encontra amalgamada nos elementos visuais e performativos, e transmutada por eles, resultando em uma interseção hibridizante que faz de Aka Ana uma obra intermídia. A fim de abarcar tal complexidade, este trabalho é uma leitura crítica do filme tecida de modo também ampliado, sendo apresentado sob a forma de

---

1 Conforme indicado no resumo do trabalho, seu formato de apresentação é intermidiático, cujo acesso encontra-se disponível no link: <https://www.livrideo.online/AKANA/aka-ana>.

uma crítica intermídia composta pela convergência audiovisual, plástica e verbal, que inclui uma videoperformance, um livro-objeto e um hipertexto, formatos estes híbridos por natureza. Portanto, tem por característica a interpenetração entre materialidades, formatos, tipos de mídias e linguagens. Sua narrativa partilha de conhecimentos e impressões sobre *Aka Ana*; ela não é ficcional – trata ensaisticamente da ficção do filme. Escrito através da bricolagem textual, o hipertexto deste trabalho estende e aprofunda o texto escrito no livro-objeto e lido na videoperformance. A página online inicial possui duas entradas principais de leitura, além de “móviles” com citações que flutuam hipertextualmente através de botões e criam labirintos de navegação, aproximando sua forma do perfil do leitor imersivo próprio das redes digitais. Com esta proposição, visa-se a acompanhar o avanço das tecnologias de produção de texto, tomando por contexto o tema da expansão nos modos de ler, a partir das novas relações com a virtualidade da página-tela e a tangencialidade do papel. Nesse sentido, o desafio deste trabalho é proporcionar ao leitor uma experiência intermediária dentro da esfera científica, uma vez que o hipertexto possibilita interações que fazem de cada percurso uma leitura singular, ampliando as possibilidades de polissemia já próprias da linguagem.

**Palavras-chave:** Antoine d’Agata; literatura expandida; livro-objeto; videoperformance; hipertexto; artes do livro; artes do vídeo; intermedialidade; crítica intermídia.

**Abstract:** This paper starts from the notion of expanded literature to analyze the film *Aka Ana* (France, 2008), by photographer Antoine D’Agata. The work in question is considered an expanded writing, which pierces the viewer’s senses through the poetic-reflexive word (audio in Japanese and subtitles in French). Such verbleness is amalgamated in visual and performative elements, and transmuted by them, resulting in a hybridizing intersection that makes *Aka Ana* an intermedia work. In order to encompass such complexity, this work is

a critical reading of the film woven in an expanded way, being presented in the form of an intermedia critique composed of audiovisual, plastic and verbal convergence, which includes a video performance, an object book and a hypertext, these formats are hybrid in nature. Therefore, its characteristic is the interpenetration between materialities, formats, types of media and languages. His narrative shares knowledge and impressions about Aka Ana; it is not fictional – it deals essayically with the film’s fiction. Written through textual bricolage, the hypertext of this work extends and deepens the text written in the book-object and read in the video performance. The home online page has two main reading entries, in addition to “mobiles” with quotes that float hypertextually through buttons and create navigation mazes, bringing their form closer to the profile of the immersive reader typical of digital networks. With this proposition, the aim is to follow the advancement of text production technologies, taking as a context the theme of expansion in ways of reading, based on new relationships with the virtuality of the page-screen and the tangentiality of paper. In this sense, the challenge of this work is to provide the reader with an intermedial experience within the scientific sphere, since hypertext enables interactions that make each path a unique reading, expanding the possibilities of polysemy already typical of language.

**Keywords:** Antoine d’Agata; expanded literature; book object; videoperformance; hypertext; book arts; video arts; intermediality; intermedia criticism.

O trabalho em tela descreve e analisa o filme *Aka Ana* (França, 2008), do fotógrafo Antoine d’Agata<sup>2</sup>, considerando a obra como uma escritura expandida e discutindo alguns dos temas que a circundam. Este hipertexto foi escrito através da bricolagem textual, sendo seu formato inicial um caderno médio com miolo serrilhado formando vários quadrantes. Estes

---

<sup>2</sup> O texto apresentado é uma transcrição do conteúdo hipertextual disponível no *link* do trabalho, possuindo, portanto, a limitação de ser linear.

serviram de módulos interdependentes para a escrita à mão do texto no papel,<sup>3</sup> que depois foi cortado nas marcas de serrilho e dobrado, em uma montagem feita durante a videoperformance<sup>4</sup> *Isto não é um bicho-papão: resenha crítico-criativa do filme Aka Ana ou simplesmente homenagem à arte relacional em tempos de isolamento social* (2020). As ações sobre o caderno realizadas durante a gravação do vídeo resultaram na obra *Livro-bichobjeto* (2020), um livro-objeto que faz citação plástica direta à obra *Bichos* (1960),<sup>5</sup> de Lygia Clark.

**Figura 1 – *Isto não é um bicho-papão: resenha crítico-criativa do filme Aka Ana ou simplesmente homenagem à arte relacional em tempos de isolamento social* (2020): frame inicial da videoperformance de montagem do livro-objeto das Edições AKANA.**



Fonte: Arquivo de pesquisa.

3 Disponível em: [https://issuu.com/minutecca/docs/isto\\_nao\\_e\\_um\\_bicho-papo](https://issuu.com/minutecca/docs/isto_nao_e_um_bicho-papo). Acesso em: 04 fev. 2024.

4 Disponível em: <https://youtu.be/YW4TRv6QGY4>. Acesso em: 04 fev. 2024.

5 Disponível em: [https://youtu.be/lfitsC4m\\_dY](https://youtu.be/lfitsC4m_dY). Acesso em: 04 fev. 2024.

Figura 2 – *Isto não é um bicho-papão* (2020): livro-objeto das Edições AKANA, pós-videoperformance de montagem.



Fonte: Arquivo de pesquisa.

A possibilidade de dupla entrada para a leitura desse livro-objeto está materializada na existência de duas capas, em lugar de uma capa e uma contracapa como apresenta o formato tradicional do livro, não havendo hierarquia entre elas<sup>6</sup>. Por isso, na versão material, o nome da obra se encontra nas páginas centrais, deslocando para dentro a chave trazida pelo título e os sentidos que este carrega, a fim de instigar no leitor seus próprios sentidos para ler o livro-objeto. Com o objetivo de transcriar essa relação entre escrita e leitura no texto agora em tela, são apresentados dois portais interligados cujos interiores estão habitados por diversos móveis flutuantes. Para acessá-los, clique nas imagens das capas ou [aqui](#) e [aqui](#).

O formato crítico-criativo *faz acontecer* modos de ler singulares, capazes de afetar também através da forma. Forma esta implicada no

6 Nesta versão de transcrição em Word, o conteúdo de cada “capa” está um seguido do outro, devido à limitação linear deste tipo de arquivo, porém não há uma ordem de leitura prevista para eles.

conteúdo temático das “malhas da leitura”, pois todo este trabalho é um “trabalho de citação”, no qual, segundo Antonie Compagnon (2007), toda escrita é uma reescrita, citação de escritas anteriores, mesmo quando não se sabe de qual origem. Por outro lado, apontando de maneira sistemática, dois são os tipos de citação direta a serem encontrados no texto, a seguir: a) colagem por encaixe (são os trechos apropriados em que já não se vê o recorte, nem a cola, não fossem as aspas, o itálico ou o recuo de margem; eles estão inseridos por contiguidade no corpo do texto, em contexto diferente do original, para aproveitar as palavras exatas ou a forma de dizer do outro autor); b) colagem por aplicação (são os trechos dos *hiperlinks* que circundam o texto, compondo blocos hipertextuais que tramam diferentes texturas a depender da rota trilhada por cada leitor, podendo funcionar como continuidade ou quebra desta)<sup>7</sup>.

Além das intertextualidades acima indicadas, o texto apresenta como trabalho de citação a relação entre *Aka Ana* e o livro *Madame Edwarda*, de Georges Bataille (1978). D’Agata estabelece uma relação transmidiática com o livro, já que se baseou nele para roteirizar sua obra audiovisual – não como uma adaptação cinematográfica, mas como um roteiro de sensações a serem vividas em cena. Desse modo, o realizador não simplesmente prolonga a vida do referido livro, mas a *desdobra* em outra vida, como o poema de Herberto Helder (2014): “Escrevi uma imagem que era a cicatriz de outra imagem” (HELDER, 2014, p. 438). Assim o pretende também este trabalho, que *desdobra Aka Ana* em outras criações – multifacetadas, interrelacionadas e autônomas, constituindo uma zona cinzenta entre a reflexão e a poética.

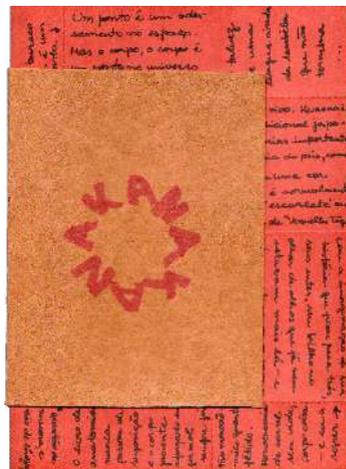
---

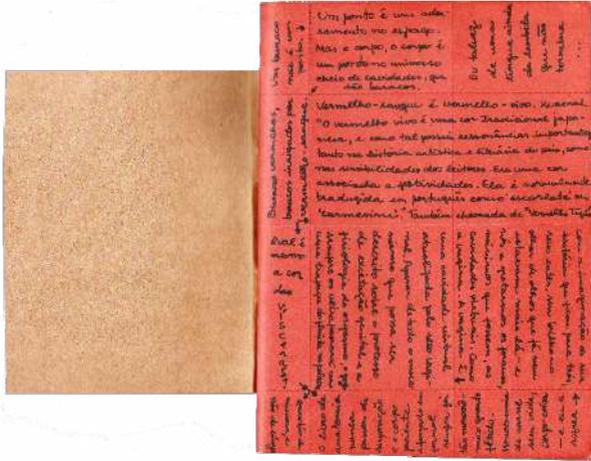
7 Esses trechos aparecem entre colchetes neste arquivo linear de Word.

Ainda sobre a trama de criação, Harold Bloom (2003) propõe a “desleitura” como exercício da autonomia criativa diante do texto lido, uma liberdade de invenção a partir dele, sem necessidade de autorização, nem prestação de conta de qualquer herança poética. Nesse sentido, o autor afirma: “(...) *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos” (BLOOM, 2003, p. 23, grifos do autor), como proposto também por Compagnon (2007). Traçando um paralelo com tal perspectiva, o livro-objeto *Isto não é um bicho-papão* é um modo de “desler” *Aka Ana*, que, por sua vez, é uma desleitura de *Madame Edwarda*.

Sendo o filme em questão considerado uma “escritura expandida” (SANTOS; REZENDE, 2011), é condizente que clame por uma crítica também expandida (FREITAS; PEREIRA, 2015), um modo de lê-lo que amplie a relação escrita/leitura e o que se entende por ela. É nesse sentido que proponho a você, pessoa leitora, um modo de ler expandido, suscetível a saltos, fissuras, enlaces e volteios, Tateando as sinuosidades do percurso, mesmo longe da materialidade do livro-objeto.

Figura 3 – *Isto não é um bicho-papão* (2020): livro-objeto das Edições AKANA, pós-vídeoperformance de montagem.





Fonte: Arquivo de pesquisa.

Um buraco não é um ponto. Um ponto é um adensamento no espaço. Mas o corpo, o corpo é um ponto no universo cheio de cavidades, que são buracos. Buracos vermelhos, buracos irrigados por vermelho-sangue. Vermelho-sangue é vermelho-vivo, também chamado de ‘Vermelho Tóquio’.

O ‘vermelho vivo’ (*kurenai*) é uma cor tradicional japonesa, e como tal, possui ressonâncias importantes, tanto na história artística e literária do país, como nas sensibilidades dos leitores. Era uma cor associada a festividades. Ela é normalmente traduzida em português como ‘escarlate’ ou ‘carmesim’ (...) (associadas ao crime, à prostituição, à sexualidade). (CUNHA, 2015, p. 22)

*Toda boca tem um vermelho cru de carne* (ALVES, 2018, p. 140), (qual é mesmo a cor das vísceras?). O livro de anatomia nunca passou de suposição e o corpo paciente afogado em formol sempre foi tão monocromático quanto fétido. Monocromia de carne sem vida, corpo-coisa – e eu a sofrer com a imaginação de sua história que ficou para

trás, seus entes, seu brilho no olhar de olhos que já nem estavam mais lá – e nós a gretarmos os forames, mínimos que fossem, as cavidades virtuais. Como a vagina. A vagina é uma cavidade virtual atualizada pelo sexo vaginal. Apesar de todo o mecanismo que possa ser descrito sobre o processo de excitação genital e a fisiologia do orgasmo, o gozo sempre os ultrapassará como uma trapaça que o fluido aplica na palavra – questão de mucosa, e não de língua, ou talvez de *uma língua ainda da lambida que não termina...*<sup>8</sup>.

Não sabemos se os corpos em risco do filme *Aka Ana* (França, 2008) gozam, corpos das sete prostitutas japonesas a quem Antoine d'Agata insiste em chamar pelo mesmo nome: "Iku". Foi de Iku que ele nomeou a personagem feminina que se relaciona sexualmente com "A", o homem de seu roteiro fílmico, papel que criou como autor e que ele mesmo desempenhou – "A" de Antoine d'Agata? Corpos selados pela vulnerabilidade da profissão. Porque o amor é uma doença sexualmente transmissível. Porque existem as outras, existe a violência, existe a possível gravidez indesejada, existe a exposição à tela, aos olhos que gretam como aqueles frente ao cadáver no laboratório de anatomia.

Não obstante, a essa dissecação íntima realizada pela câmera que vasculha poro a poro, soma-se a exposição das "Ikus" através de suas cartas enviadas a D'Agata, num engenhoso processo de recortar-colar entre palavras e imagens que compõem *Aka Ana* – é o seu "trabalho de citação", por assim dizer, que ele realiza através da bricolagem audiovisual.

Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma

8 (Sandro Ornellas, 2019), informação verbal.

primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel. (COMPAGNON, 2007, p. 11)

Mas não somente isso: D’Agata dialoga diretamente com o corpo das “Ikus”. Assim as chamo, no plural: no lugar de Saki I., Nao W., Izumi H., Kana K., Rei A., Keiko I. e Sayo H. É como uma espécie de codinome que me ajuda a referi-las na pesquisa, mas não deixando de levar em conta que são várias pessoas, enquanto D’Agata se dirige a todas pelo mesmo pseudônimo, no singular: Iku. Por isso, no filme, suas vozes se sucedem e retomam a frase: “Você me chama de Iku, mas meu nome é...”<sup>9</sup>, a cada vez variando com o nome de cada uma e trazendo consigo suas próprias questões. Portanto é lacunar a relação estabelecida entre D’Agata e as Ikus, cujos nomes legais cancelam a assinatura de suas missivas, o que as fazem também personagens do filme.

Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a ‘agir’ e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou que em geral não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito ‘em seu nome’. (DERRIDA, 1991, p. 357)

É o fotolivro *Aka Ana* (D’AGATA, 2017), posterior ao filme, que revela que o texto sussurrado pelas Ikus vem dessa escrita epistolar, uma correspondência via *e-mail* tecida entre elas e D’Agata depois das gravações, que aconteceram de setembro a dezembro de 2006,

9 Da legenda em francês do áudio original em japonês do filme *Aka Ana*: «Toi, tu m’appelles Iku, mais mon nom est...».

durante o outono (*aki*) no Japão. Lá, essa estação é caracterizada pelo que chamam de *Yuma ga Moeru*, que significa “montanha pegando fogo”, uma referência ao tom vermelho ardente adquirido pela coloração das folhas (NIPO, 2016) que nos faz lembrar do tradicional vermelho-vivo, também do “AKA” (vermelho) “ANA” (buraco) presente na bandeira japonesa.

O título da obra, portanto, remete ao signo patriótico, mas não somente a ele: a cama redonda e vermelha do *set* de filmagem materializa seu círculo central, também presente na genitália feminina tão explicitamente evidenciada no filme através dos inúmeros *closes* e *super closes*. Se traduzida a partir do inglês, “Aka Ana” pode ser uma referência à ‘desdenominação’ trazida verbalmente na narrativa e que acontece também no âmbito visual, já que o ato sexual é mostrado como gestos que saturam a tela e indefinem os corpos. Corpos de Iku, corpo de Iku – ‘também conhecida como’ (é o que significa *aka* ou *a.k.a.*, abreviação da expressão em inglês “*also known as*”).

As performances vocais apresentadas em voz *off* não são fruto da gravação *in loco*, *ao pé do ouvido*, *ao pé da letra*, *ao pé da cama*.<sup>10</sup> São sussurros como vozes mentais que segredam prazer, dor ou mesmo cansaço para um interlocutor subentendido e único (“*tu*”), sem qualquer intervenção musical. Junto ao som direto dos gemidos e murmúrios ofegantes de respiração produzidos nas filmagens, esses sussurros falados em japonês revelam uma faceta documental da obra, em oposição ao filme de ficção, formando uma textura sonora que transborda sensações, mesmo para quem desconhece a língua japonesa.

---

10 Sandro Ornellas em “Prefácio” do livro *Coisas que fiz e ninguém notou mas que mudaram tudo*, de Moisés Alves (2018, s.n.).

A narrativa verbal que conduz o filme é puramente sonora e se aproxima de uma literatura testemunhal permeada de aspectos pessoais apresentados como uma variação entre o ensaio poético e poemas reflexivos. Por isso as cartas das Ikus parecem ter sido escritas “ao sabor do pincel”, gênero literário japonês (*zuihitsu* 隨筆) inaugurado por Sei Shônagon (2013) com *O livro do travesseiro*. Ao sabor do pincel, uma das Ikus diz no filme:

Eu quero te contar a história de algumas garotas. Aquela para quem o sexo é uma arma que ela usa para matar o homem. Aquela para quem o gosto da saliva, o gosto do sêmen e o gosto do vômito que se misturam é o sabor da vida e um alívio. Aquela que tenta viver. Sem sentir as feridas do coração e do corpo. Aquela para quem trabalhar no bordel continua sendo uma coisa incompreensível. Aquela que vive acreditando que o sexo e seu corpo se reduzem a dinheiro. Aquela que foi estuprada pelo homem que ama. Aquela que foi criada como um animal doméstico, por um homem rico. Aquela que se pergunta se ela é suja, uma suja maquinaria de sexo, comprada por homens sujos. Aquela que pensa: ‘Eu o quero!’ e nada mais, quando ela escolhe um homem. Aquela que se tornou dependente de seu café e da masturbação. Aquela que, rejeitando o amor, obedece ao sexo, ao homem e à sua vagina. Aquela que sabe que vai morrer em breve e sente desejo pelo amante. Aquela que pensa estar morta desde que foi estuprada e espera se vingar por meio do sexo. Aquela que recebeu o esperma de cinquenta homens e gozou. Aquela para quem ver a si mesma transar é o único ato que a torna consciente de sua vida. (SAKI, 2006 apud D’AGATA, 2017, s.n., tradução nossa)<sup>11</sup>

11 Do original em francês: «Je veux te raconter l’histoire de quelques filles. Celle pour qui le sexe est une arme dont elle se sert pour tuer l’homme. Celle pour qui le goût de la salive, le goût du sperme et le goût du vomi qui se mélangent sont le goût de la vie, et un soulagement. Celle qui tente de vivre. Sans ressentir les blessures de son cœur et de

Falar – ou calar – em nome de algo que falta significa sentir e colocar uma exigência. Em sua forma outra, exigência é sempre exigência em nome de um ausente. E, inversamente, o nome ausente exige que falemos em seu nome. (...) Mas aquele que opta no final por falar – ou por calar – em nome dessa exigência não precisa de nenhuma outra legitimação para sua palavra ou para seu silêncio. (AGAMBEN, 2018, p. 93-94)

O correio elegante era uma prática codificada no palácio [japonês], e envolvia a troca de bilhetes amorosos antes e depois do ato sexual. O caráter dessa correspondência era uma combinação instável de informações privadas (pois se esperava que o texto fosse guardado em segredo pelos amantes) e público (pois muitas vezes a expectativa do segredo era frustrada, a mensagem interceptada, e a sua qualidade artística discutida por todos da corte, chegando a ser imortalizada nos diários e nos álbuns das damas elegantes). O conteúdo desses bilhetes devia incluir alusões intertextuais a poetas do passado, para demonstrar a superioridade intelectual da autora da missiva; era melhor ainda se a cartinha incluísse um poema inédito de sua autoria ou de uma das damas de seu *entourage*. (CUNHA, 2015, p. 34)

A relação entre cartas e sexo remonta ao Japão tradicional; já no contexto contemporâneo, Jacques Derrida associa a carta à literatura,

---

son corps. Celle pour qui travailler au bordel reste une chose incompréhensible. Celle qui vit de croire que le sexe et son corps se réduisent à l'argent. Celle qui a été violée par l'homme qu'elle aime. Celle qui a été élevée comme un animal domestique, par un homme riche. Celle qui se demande si elle est sale, mécanique sexuelle sale, achetée par des hommes sales. Celle qui pense : « Je le veux ! » et rien d'autre, quand elle choisit un homme. Celle qui est devenue dépendante de son souteneur et de la masturbation. Celle qui, écartant l'amour, obéit au sexe, à l'homme, et à son vagin. Celle qui sait qu'elle va mourir bientôt et ressent du désir pour son amant. Celle qui pense être morte depuis qu'elle a été violée et espère se venger par le sexe. Celle qui a reçu le sperme de cinquante hommes et en a joui. Celle pour qui se regarder baiser est le seul acte qui la rende consciente de sa vie». (SAKI, 2006 apud D'AGATA, 2017, s.n.).

entendendo esta como aquela: “A mistura é a letra [*lettre*, também “carta” em francês], a Epístola, que não é um gênero, mas todos os gêneros, a própria literatura” (DERRIDA, 2007, p. 58). Nesse sentido, ao propormos *Aka Ana* como sendo uma escritura expandida, entendemos que essa literatura expandida se apresenta sob a forma do gênero híbrido “filme-carta” (DUBOIS, 2004).

Se D’Agata respondeu às epístolas das Ikus ou o que respondeu, não sabemos, e não é isso que importa. Importa que a correspondência pôs em movimento afetos e provocou criação, pois as Ikus não apenas escreveram com sensações, elas *escreveram sensações*.<sup>12</sup> Tal qual D’Agata reescreveu essas cartas ao colá-las nas cenas de sexo explícito inspiradas em *Madame Edwarda*, livro de Georges Bataille (1978) “em que o erotismo é representado sem rodeios, abrindo para a consciência de um dilaceramento (...)” (BATAILLE, 1978, p. 11).

Inquieto com um ruído qualquer, voltei a vestir as calças e dirigi-me para os Espelhos: lá voltei a encontrar a luz. No meio de um enxame de raparigas, Madame Edwarda, nua, deitava a língua de fora. Para meu gosto, era deslumbrante. Escolhi-a e ela sentou ao pé de mim. Mal tive tempo de responder ao criado; agarrei em Edwarda, que se abandonou: as nossas duas bocas misturaram-se num beijo doente. A sala estava apinhada de homens e de mulheres, e tal foi o deserto em que o jogo se prolongou. Houve um momento em que sua mão deslizou, eu quebrei-me de repente como um vidro e estremei dentro das calças; senti que também Madame Edwarda, cujas nádegas continha nas minhas mãos, estava ao mesmo tempo dilacerada: e nos seus olhos bem abertos, revirados, o terror; na sua garganta um longo estrangulamento. (BATAILLE, 1978, p. 26)

12 Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?* (2010, p. 196).

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. *O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão. A sexualidade animal também introduz um desequilíbrio, e esse desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nada está aberto nele que se assemelhe a uma questão. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal. (...) No mundo animal, (...) o olfato, a audição, a vista, e mesmo o paladar, percebem signos objetivos (...). Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso. (...) O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele. (...) O erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo limite, é, entretanto, expresso por um objeto. Estamos diante deste paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo objeto, diante de um *objeto erótico*. (BATAILLE, 2017, p. 53-54; 154, grifos do autor)*

Pela própria derivação etimológica (...) [do grego *erotikós*, em referência a Eros, deus do amor na mitologia grega], o erotismo cinematográfico no imaginário coletivo é considerado como algo sublime, contextualizado e sugestivo (...). Tratado com menos preconceito artístico e social, por lidar com a dimensão fantasiosa e obscura do desejo sexual, no cinema dito erótico o sexo aparece (ou não aparece) simulado, dramatizado em uma ficção. Mesmo quando procura o realismo em suas representações, a imagem erótica não é saturada nem explícita, aposta na simulação e instiga o desejo por meio da *imaginação* do sexo. (...) Essa imagem até pode levar à cena o obsceno, o sexo, mas ele não é explicitado

por estar atrelado às barreiras contextuais da trama. Ou seja, não tem efeito pornográfico por não violar nenhuma barreira moral de modo direto, unilateral e explícito. O cinema erótico não foca exatamente na prática sexual e o prazer dela extraído como nos filmes pornográficos, mas fundamenta-se naquilo que é anterior: o desejo. Mesmo não se efetivando de modo explícito, ele é explorado na trama. (GERACE, 2015, p. 41-42, grifo do autor)

Com o desejo sendo consumado no prosclênio das gravações, *Aka Ana* apresenta cenas filmadas com luz infravermelha, permeadas de penumbra, que muitas vezes torna indecifrável aquilo que se vê na tela, cujas bordas, recortadas pelo jogo de sombras, segredam visualmente a relação sexual entre os corpos captada por uma câmera que quase não se move e cujos enquadramentos – do plano geral ao primeiríssimo plano – têm como paisagem o próprio corpo. Essa composição, imbricada à envolvente narrativa verbal, mobiliza uma dimensão expandida da literatura: não a de personagem literário, nem de narrativa cênica. É o poema háptico, a palavra como gesto, seu gesto como poesia, a poesia do sexo, a poesia apesar do sexo, já que *o ato sexual explícito no filme explode a palavra*<sup>13</sup>.

(...) a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (...) Não é só possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso (...), mas também, com os pontos de conexão

13 (Sandro Ornellas, 2019), informação verbal.

e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. (GARRAMUÑO, 2014, p. 33-34; 87)

(...) a imagem do obsceno em um filme condiz mais com o seu momento histórico, ao *Zeitgeist*, do que necessariamente com a sua visualização diegética, (...) o 'efeito obsceno' só tem sentido quando colocado *em cena* (...), já que o obsceno é aquilo que está fora de cena por ferir o pudor e o que deve estar escondido. Assim, quando levado à cena, a imagem do sexo explícito, nesse caso, torna-se obscena; embora nem toda obscenidade seja sexual. (...) O obsceno atinge o *status* de erótico ou pornográfico dependendo de seu efeito moral em cada contexto social, de sua explosão discursiva e, fundamentalmente, da violação de algum segredo, de alguma intimidade. (GERACE, 2015, p. 31-32, grifo do autor)

Todo um conjunto de condições nos leva a formar do homem (da Humanidade) uma imagem igualmente afastada do prazer extremo e da extrema dor: as interdições mais comuns atingem, umas, a vida sexual e, outras, a morte, de tal modo que uma e outra formaram um domínio sagrado, que tem a ver com a religião. (...) Mas enfim: nunca esquecerei o que de violento e de maravilhoso se liga à vontade de abrir os olhos, de ver de frente o que acontece, o que é. E não saberia o que acontece se não soubesse nada do prazer extremo, se nada soubesse da extrema dor! (BATAILLE, 1978, p. 9; 11)

Ao bel-prazer, num sentido literal, D'Agata criou sua obra, que é tão híbrida quanto limítrofe; a rigor, fez seu filme, fazendo amor. Híbridos também são este artigo hipertextual e a videoperformance e o livro-objeto com os quais compõe um percurso crítico multimodal sobre *Aka Ana*. Tanto aqui, quanto em *Livro-bichobjeto*, a pessoa leitora tem em mãos textos para serem lidos, percorrendo-se a superfície da palavra

ao bel-prazer. No livro-objeto, essa superfície é a página, a ser tocada diretamente através da materialidade do papel; neste hipertexto, a superfície da palavra é a tela, cujo toque virtual se dá pelo intermédio do *mouse*. Em ambos, a palavra como corpo erótico de *Aka Ana* vibra, seja com o tátil da plasticidade, seja com o háptico das texturas virtuais, recobrando o tato dos corpos que se tocam no filme. Neste, dois são os tipos de superfície que se entremeiam: a tela do corpo (a pele) e a tela da memória (a imagem). O resultado dessa conjunção é uma hapticidade que tende a “engolfar” o espectador (MARKS, 2001).

Foi nesse elo-Eros que por *Aka Ana* me enredei, cientificamente falando. Pelo grão da imagem, grão a grão, pelo buraco da fechadura, quis conhecê-lo mais e mais. Como se já soubesse o caminho ou o adivinhasse. Como se já esperasse receber suas cartas de filme-carta, como se a mim elas fossem endereçadas. Como se o filme tivesse sido feito para me chegar como extravio, a fim de ganhar vida e continuar a deriva poética e agora científica.

No entanto, *Aka Ana* não é feito de palavras eróticas que se adensam, mas sim de uma cadência “palavral” como se ao pé do ouvido estivesse, da qual emana a “orgasmia” poética que faz desse filme o gozo do “corpoimagem” (DULTRA, 2018). Assim, se a pele da palavra poética goza, a faz inteira tremer – e é indizível o que sente e é também inescrivível, por isso recorre às texturas objetuais de um livro-objeto. “Redescubramos o tacto” (MARTINS, 2011, p. 21), prescreve o poeta em suas *Lérias*. O tato coberto, talvez, por codificações que fazem dos encontros clichês: a prostituta que encontra o cliente, o fotógrafo que encontra a manequim, o cineasta que encontra a atriz, a câmera que encontra o cenário, um sexo que encontra o outro, a carta que encontra o destinatário.

A despeito dessa série de correspondentes, D'Agata descobre o tato, o tato de fato, o tato do falo, rompendo a fronteira voyeurista da lente, tão própria ao fotógrafo: “Não é o olhar que um fotógrafo tem sobre o mundo que me interessa, mas a sua relação, a mais íntima, com ele” (D'AGATA, 2007 apud MIGLIORIN, 2008, p. 127). Assim, o artista se coloca entre os corpos filmados, na radicalidade de estar dentro deles, lhes recobrando um lugar, para além de toda utopia: “(...) no amor o corpo está *aqui*” (FOUCAULT, 2013, p. 16, grifo do autor). É sua própria derme de artista que D'Agata imprime na película cinematográfica, entregando ao espectador matéria para o voyeurismo, como um convite – à pornografia? Ao erotismo? Ao obsceno? Ao sensual? Sobre o período de imersão, D'Agata declarou:

Eu me imiscuí em suas vidas, avançando na obscuridade com a perspectiva confusa de um cinema de excesso. Fotógrafo, eu não posso, impunemente, escapar da realidade, nem me curvar a ela. A única saída possível: renunciar ao discurso e fazer um relato bruto de minhas transgressões, entre a forma e a matéria, a palavra e a carne, o olhar e a experiência. Uma lenta agonia sob o selo da consciência e da ironia. (D'AGATA, 2013, s.n., tradução nossa)<sup>14</sup>

Sensualidade é a propriedade atribuída ao que dá prazer pelos sentidos. Obscenidade, derivada do latim *scena*, é o que está fora da cena; sexualmente falando, o que fere o pudor. Pornográfico pode ser considerado o ato de colecionar material obsceno. Por outro lado, pornografia é também, literalmente, “escrito sobre prostitutas” (do

14 Do original em francês: «Je me suis immiscé dans leur vie, avançant dans l'obscurité avec la perspective confuse d'un cinéma de l'excès. Photographe, je ne peux, impunément, échapper à la réalité, ni m'y plier. La seule issue possible : renoncer au discours et donner un compte rendu brut de mes transgressions, entre la forme et la matière, la parole et la chair, le regard et l'expérience. Une agonie lente sous le sceau de la conscience et de l'ironie» (D'AGATA, 2013).

grego *pornographos*: *pornē*, “prostitutas”; *graphos*, escritos). Do ponto de vista mercadológico, a indústria pornográfica vende o sexo através da imagem dos corpos. A finalidade não é o prazer do consumidor (muito menos a fruição iconográfica), mas sim o capital gerado pelo fluxo de vendas. Daí nos questionarmos o quanto há de pornográfico e o quanto há de documental em *Aka Ana*, já que é um filme feito com a atuação de profissionais do sexo exercendo o seu ofício – no limite, foram 120 noites de trabalho, 120 como no romance de Marquês de Sade (2018), *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*.

Primeira parte: As cento e cinquenta paixões simples, ou de primeira classe, que compõem os trinta dias de novembro preenchidos pela narração da duclos, e que são entremeadas com os acontecimentos escandalosos do castelo, *em forma de diário*, durante esse mês. Primeiro dia: Em 1º de novembro levantaram-se às dez horas da manhã, como estava prescrito nos regulamentos, do qual não se afastariam nem um milímetro, conforme tinham jurado mutuamente. Os quatro fodehores que não tinham dividido o leito dos amigos levaram, quando estes se levantaram, Zéphire ao duque, Adonis a Curval, Narcisse a Durcet e Zélamir ao bispo. Os quatro eram muito tímidos, ainda muito encabulados, mas, encorajados pelo guia, cumpriram muito bem o seu dever, e o duque gozou. Os três outros, mais reservados e menos pródigos em esperma, penetraram tanto quanto ele, mas sem muito empenho. (SADE, 2018, p. 78, grifos nossos)

Emana em todo caso do erotismo algo de trágico. (...) O marquês de Sade exprimiu esse lado da realidade sexual. Quaisquer que sejam os aspectos insustentáveis de sua obra, ele compreendeu que o erotismo – e o horror implicado no fundo do desejo erótico – colocava em questão o homem inteiro. Devemos reconhecer desde o princípio que, falando

do erotismo, levantamos a questão mais pesada. (...) O erotismo abre um abismo (...): é certamente o mais horrível, e é também o mais sagrado. (BATAILLE, 2017, p. 330-331)

(...) nos filmes pornográficos, embora possa haver encenação de prazer, não há ‘ficcionalização’ do ato sexual, todo sexo lá é real – no sentido de que é explícito, não simulado, embora a representação da sensação de prazer possa ser *fake*: imagens de penetração, felação ou ejaculação são hiper-realistas. (...) A pornografia pretende atingir o mito do realismo total, de querer organizar em linguagem o mundo sensorial do sexo, o aspecto cru das coisas. (...) Contudo, podemos salientar que, por mais que o *performer* sexual se envolva no ato explícito, a imagem pornográfica será, em sua representação total, tendenciosa ao universo *(dis)simulado*, pois necessita da fantasia e da ficção para se afirmar. (...) Geralmente, é atribuído a ela um valor pejorativo e negativo, como se abordasse o perigo, o sexo ilegal, a subversão do estabelecido. Diferente do erotismo, mais associado ao *sensorial*, ela é usualmente relacionada aos prazeres do corpo, à deflagração sexual, à exploração explícita do prazer, ao consumo, ao mundo da prostituição e da excitação efêmera. (GERACE, 2015, p. 35-36; 41, grifos do autor)

Numa palavra, [os homens] distinguiram-se dos animais pelo *trabalho*. Paralelamente, impuseram-se restrições conhecidas pelo nome de *interditos*. (...) Já que o trabalho, ao que parece, engendrou logicamente a reação que determina a atitude diante da morte, é legítimo pensar que o interdito que regula e limita a sexualidade também foi um contragolpe ao trabalho (...). (...) por se tornar alheia ao interdito sem o qual não seríamos humanos, a baixa prostituta se degrada à categoria dos animais: (...) uma espécie de rebaixamento, imperfeito sem dúvida, deixa livre curso ao impulso animal. O rebaixamento tampouco

é uma volta à animalidade. (...) Aqueles que vivem em sintonia com o interdito – com o sagrado – que não rejeitam do mundo profano em que vivem atolados, nada têm de animal, ainda que, muitas vezes, os outros lhe neguem a qualidade humana (...). A prostituta de baixo nível (...) não apenas está decaída, mas é-lhe dada a possibilidade de conhecer sua decadência. Ela se sabe humana. (BATAILLE, 2017, p. 54; 159-160, grifos do autor)

Cento e vinte saídas noturnas que foram roteirizadas por D’Agata em seu “diário premeditado”: “Eu primeiramente escrevi um cenário que tentei fazer acontecer e viver em suas palavras e em sua carne” (D’AGATA, 2013, s.n., tradução nossa).<sup>15</sup> É como o artista explica o roteiro do filme, que se distingue da escrita diarística presente em *Madame Edwarda*, realizada por Bataille no sentido usual do diário, como relato de memórias. O livro conta o tórrido e assombrado encontro entre o narrador-personagem e a prostituta que dá nome à obra. Uma vez que esse narrador é um escritor, tal qual Bataille, a narrativa pode assumir traços de uma autoficção. Embora *Aka Ana* seja exemplar para afirmar que “o cinema não é uma desculpa para ilustrar a literatura” (GREENAWAY, 2004, p. 12 apud CUNHA, 2015, p. 25), a visceralidade em tela se sintoniza com a mencionada novela, da qual D’Agata pinça a última frase para epigrafar seu roteiro: “O resto é ironia, longa espera da morte...” (BATAILLE, 1978, p. 41).

(...) um acontecimento vivido é finito, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da

15 Do original em francês: «J’ai d’abord écrit un scénario que je me suis appliqué à faire advenir et à vivre, dans ses mots et dans sa chair» (D’AGATA, 2013, s.n.).

própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (BENJAMIN, 1986, p. 37-38, grifos do autor)

Enquanto Bataille classifica *Madame Edwarda* como um livro erótico, o diretor de *O Império dos Sentidos* (1976), Nagisa Oshima, considera seu filme como pornográfico. A obra, que inspirou o argumento do “diário íntimo” de D’Agata (MIGLIORIN, 2007), é baseada na história verídica da ex-prostituta japonesa Sada Abe, que vive um caso voluptuoso com seu patrão, no Japão de 1936. Quanto à *Aka Ana*, nos inclinamos a pensá-lo a partir das pornografias contemporâneas discutidas por Rodrigo Gerace (2015). Elas são “diferentes formas de pensar e projetar o sexo explícito”, dentre as quais se incluem variantes da *postpornografia*, como a feminista, *queer*, expandida, etc: “[O *postporno*] é a apropriação de um gênero, o da representação explícita do sexo, que tem sido até então monopolizado pela indústria” (GERACE, 2015, p. 266).

Assim, diante das ambiguidades abertas pela imagem pornográfica – “realista, explícita, naturalista, encenada, dissimulada, *fake*” (GERACE, 2015, p. 37) –, propomos, com *Aka Ana*, a modalidade “*metapostporno*”, sendo a metapornografia “(...) uma pornografia feita em cima da pornografia produzida no mundo ou daquilo que produz a pornografia no mundo (...)” (OLIVEIRA JUNIOR; SOUSA, 2018, p. 448). Na obra d’agataniana, trata-se da interação corporal com prostitutas (“profissão pornô”, por assim dizer), sendo que essas relações sexuais se desdobram em imagéticas e verbais, através das filmagens e das cartas. Tais resultados possuem uma dimensão artística que, no sentido da recepção, diz mais respeito a uma obra a

ser fruída que uma mercadoria a ser consumida, como são os filmes pornográficos. Daí o aspecto “pós” (*post*) da pornografia em *Aka Ana*, então considerado obra de arte no âmbito da literatura expandida.

Em vez do dualismo ‘erotismo versus pornografia’, que é uma estratégia da indústria audiovisual para lucrar o máximo possível dividindo o público em ‘convencional’ e ‘subterrâneo’, e, a partir daí, entregar mercadorias que ‘coagulam’ o sexo, propomos uma divisão entre filmes ‘conformados’ e ‘libertários’. É ‘conformado’ todo filme que representa o sexo de acordo com as conhecidas estratégias do ideal ascético (sexo com prazer deve ser punido) e da desumanização das relações (sexo plástico, sem qualquer emoção). É ‘libertário’ todo filme que representa o sexo com embriaguez, que respeita o caráter transcendente do erotismo, que consegue registrar os movimentos dos corpos na busca dos adornos estéticos que permitem uma relação amorosa mais duradoura depois de esgotados os momentos de paixão febril e animal. É libertário o filme que consegue escapar do jugo mercadológico e propor ao espectador uma narrativa que contenha uma visão pessoal, subjetiva e apaixonada do cineasta pela história e pelas suas personagens. (GERBASE, 2006, p. 45)

O movimento de D’Agata na direção das prostitutas no Japão se torna ao mesmo tempo uma maneira de viver os limites de seu desejo e de seu corpo. Esse outro que D’Agata filma não existe separado de sua impossibilidade em capturá-lo, como se ele dissesse: não posso falar do outro, o outro não existe sem a minha presença, não posso pará-lo no tempo para fazer imagem. O que há para ser documentado é uma intimidade, uma tentativa de intimidade. (MIGLIORIN, 2008, p. 129)

Na autoficção de D’Agata, misturam-se não apenas vida e obra, mas também amor e trabalho, pois as Ikus, que não conheciam

D'Agata antes das filmagens, passaram a amá-lo trabalhando com ele. *Há um certo amor no trabalho, um certo trabalho no amor*<sup>16</sup>. É da lógica capitalista se infiltrar nos afetos e colocá-los a serviço de seu poder majoritário – uma micropolítica na qual a ação do desejo está sequestrada e, se existe, onde quer que exista, parece responder (“reagir”) à funcionalidade de girar a roda-viva da vida, pura reatividade (ROLNIK, 2016).

A disponibilidade dos corpos nessa engrenagem é 24/7. Nesse sentido, as Ikus foram pagas? Com remuneração pela transa ou cachê para atuar no filme? Há diferença entre ser prostituta e ser artista? Elas venderam suas cartas? Eram cartas impublicáveis do ponto de vista de quem as escreveu? A exposição maior se deu através da exibição dermomucosa na tela ou da publicização da pele de suas palavras poéticas? Tudo isso não apenas como resposta, mas também como pergunta, compôs o bloco de sensações do qual partimos para pesquisar *Aka Ana*. Uma pesquisa que é também de escrita, não apenas das epistológrafas do filme, mas também a minha enquanto artista-pesquisadora. Então talvez lhes roubar o destinatário e voltar às cartas e vídeo-cartas, traindo seu destino. (Sustentarei?)

“Viver e escrever no cio” (KAPPUS, 2013, p. 33): é o que faço, mesmo quando não quero: a estar sempre ao modo de um cão enlouquecido que fareja com todos os sensores de seu instinto: instinto que é também do sexo, como caça, não a instituição forjada em casa: “Núpcias, e não casais nem conjugalidade” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 16): por isso insurge um devir-animal impregnando os corpos que suam e ressoam: *Amar jamais é estar juntos, mas*

---

16 (Peter Pál Pelbart, 2012), informação verbal.

*de vir juntos:*<sup>17</sup> *Mas como fazer isso, não é demasiado abstrato?*<sup>18</sup>. Me pergunto agora através do professor-filósofo: não, é real, de uma realidade outra: é estar a escrever no cio, tomada pelo desejo todo do corpo a produzir outro corpo: outros corpos que se pedem vivos, também no cio, como se algo no mundo dependesse deles para existir ou se sustentar.

(Sustentarei?)

Talvez a D'Agata não lhe baste endereçar epístolas para alcançar a radicalidade de *Aka Ana*. Porém: TODA CARTA É UM CORPO. E o corpo é um ponto no universo cheio de cavidades, que são buracos. Buracos vermelhos, buracos irrigados por vermelho-sangue. “Mas o corpo é um buraco onde cai o corpo. Esta queda em si mesmo comporta uma ciência derradeira, o saber de uma luminosa profundidade física. (...) – e nada se transforma, nada nos olha face a face: somos o outro, o desaparecido das falas, aquele que se perdeu da conversação das imagens” (HELDER, 2017, p. 165, 167-168). “O que se ergue do fogo é um lugar-corpo” (CÉSAR, 2017, p. 19). “Aquilo que se escreve é o próprio corpo pregado como uma estrela à púrpura das madeiras, aos lençóis ofuscantes cheios de sangue, de água magnetizada” (HELDER, 2017, p. 112). – E de novo:

Visualizo um ponto ao acaso  
 um simples ponto  
 pode conter toda a doutrina da eternidade  
 sem necessidade de profetas da luz ou da escuridão  
 como se cada um de nós fosse apenas um ponto  
 mais ou menos luminoso  
 consciente da sua própria incandescência a criar  
 uma distância

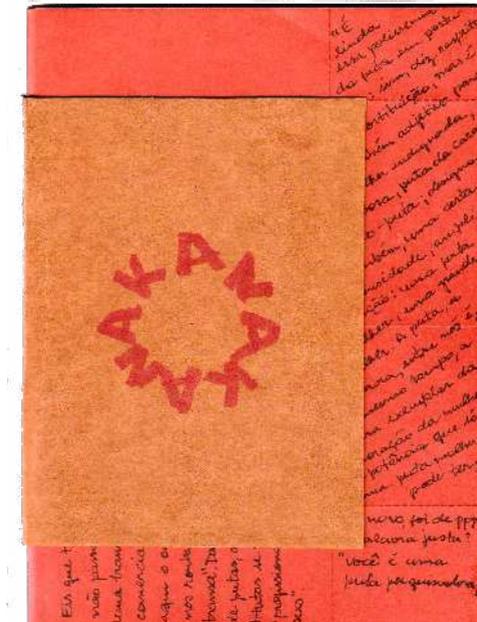
17 Comitê Invisível em *Motim e destituição: agora* (2017, p. 168).

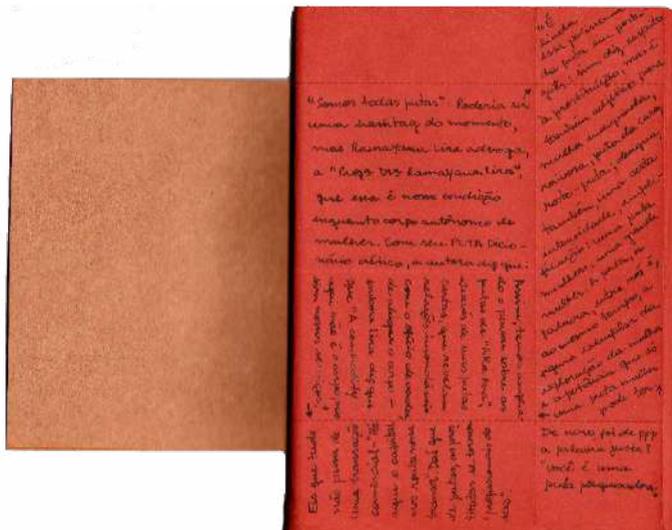
18 (Peter Pál Pelbart, 2012), informação verbal.

entre o nosso ponto e o ponto dos outros  
 a inventar um espaço só nosso onde às vezes  
 deixamos entrar os outros  
 a tornar-se visível na invisibilidade da multidão  
 a desenhar uma geografia da vida para aceitar a morte.  
 (CÉSAR, 2016, p. 11)

*Uma geografia da vida para aceitar a morte. Porém: Eu não quero fazer poema, quero fazer amor.*

Figura 4 – *Isto não é um bicho-papão (2020)*: outra capa do livro-objeto, pré-montagem





Fonte: Arquivo de pesquisa.

“Somos todas putas” (LIRA, 2017, s.n.): esta poderia ser uma *hashtag* do momento, mas Ramayana Lira (2017) – desde seu lugar de professora e doutora – advoga que é nossa condição enquanto corpo autônomo de mulher. Com seu *Dicionário crítico*, a autora demarca que

é linda essa polissemia da puta em português: sim, diz respeito à prostituição, mas é também adjetivo para a mulher indignada, raivosa, puta da cara, rosto-puta; designa, também, uma certa intensidade, amplificação: uma puta mulher, uma grande mulher. A puta, a palavra, entre nós é, ao mesmo tempo, a figura exemplar da exploração da mulher e a potência toda que só uma puta mulher pode ter. (LIRA, 2017, s.n.)

(De novo, foi do professor-filósofo a *palavra justa*? “Você é uma puta pesquisadora”).

Assim, temos ampliado o pensar sobre as prostitutas de *Aka Ana*, através de suas cartas, que revelam relações insondáveis com o ofício

de vender, de alugar o próprio corpo – embora Lira afirme que “a *commodity* aqui não é o corpo, mas sim nossos serviços” (LIRA, 2017, s.n.). Eis que tudo não passa de uma transação comercial – “até aqui o capital nos rouba nossa transa” (LIRA, 2017, s.n.). Daí que de “putas”, as prostitutas se tornam “profissionais do sexo”, cuja legalização da profissão oscila entre o empreendedorismo sexual, a mercantilização do corpo da mulher e o moralismo. Disputas sociais, políticas e, sobretudo, econômicas, pois “sexo é também trabalho. E o trabalho é que fode com a gente” (LIRA, 2017, s.n.).

Como se negasse ou resistisse à relação capitalística que o cineasta e o fotógrafo têm para com sua obra imagética a ser vendida, D’Agata se infiltra, com o próprio corpo, nas noites de Shinjuku, região de Tóquio que, de um lado ostenta riqueza, de outro, abriga um submundo repleto de bares de *strip-tease*, casas de massagem, prostíbulo e motéis claustrofóbicos – dentre eles, a locação das filmagens: “Hotel Oishi, quarto 19, cama redonda e vermelha” (D’AGATA, 2017, s.n.).

É a partir da imagnetização do ato sexual, não de um ponto de vista especulativo, mas sim “autoral”, executado em carne viva, que D’Agata propõe vender a imagem de seu corpo em ação. Não apenas seu olhar é trabalho em *Aka Ana* (como é comum para um fotógrafo), mas também sua pele, seus fluidos, seus neurotransmissores, seus músculos. Toda a engenhosidade corporal que trabalha para a penetração sexual naquelas que eram, antes, prestadoras de serviços sexuais, mas agora vendem a imagem de seus corpos em performance e se põem no risco de atravessar com D’Agata o desconhecido de um filme feito a partir de um “diário íntimo”.

Imagens que não são prostituídas aos cânones de beleza feminina, nem cinematográfica, pois tanto peles quanto película são

escarificadas. Superfícies marcadas pela tensão entre a vida vivida e o invivível da vida. Uma interseção de espaços e tempos marginais que envolvem excitação sexual e drogadição, e cujo único figurino em todo o filme é a epiderme – corpos vestidos apenas com cicatrizes, suor e uma tatuagem imaginária em que se lê: “carta-me”.

Apesar do cruzamento de mundos que dá a ver e ouvir, *Aka Ana* não é uma leitura ocidental da cultura do Japão, seja esta tradicional ou contemporânea. Como chamou D’Agata, são “experimentações íntimas” realizadas com japonesas por conta de sua residência artística em fotografia ter sido desenvolvida na Villa Kujoyama/Cultures France (2006), programa cultural francês sediado em Quioto, no Japão. A escolha por mulheres não-artistas para o filme foi por D’Agata querer relações vividas, e não encenadas, como o fariam atrizes.

Mas, afinal, é um homem europeu enredando mulheres orientais ou um fotógrafo inconsequente afim de uma transa a mais? *Aka Ana* possui o poder da imagem sexual ou a potência da imagem corporal (DIDI-HUBERMAN, 2017)?. Se ainda não sabemos o que pode o corpo (SPINOZA, 2013), como saberemos o que pode sua imagem? “Por que as trabalhadoras do sexo não podem permanecer na indústria do sexo e demandar um melhor negócio?” (LIRA, 2017, s.n.).

E ainda com Lira: “Nunca tive que vender minha hora/buceta, hora/cu, minha hora/boca para sobreviver” (LIRA, 2017, s.n.). Apenas minha hora/criação e para uma sobrevivência de outra ordem, porém nunca houve quem a comprasse. As agências financiadoras de pesquisa querem hora/produção, produção-de-qualquer-coisa-útil, mas tudo o que produzo é criando e por isso se encontra na esfera de inutilidades. Produzir sem o compromisso de “obrar” é criar. É alívio. É a leveza necessária para uma pesquisa que se quer

invenção, mas não somente a dos superlativos que já vêm com patente ou por esta esperam.

Invenção de invencionices miúdas, das quais derivam mais que teses – se desdobram tesões: de vida, de escrita, de pensamento, de artesanaria. Que fazem da pesquisa este *instante incontável*<sup>19</sup>. Então tornada ficção científica? (De uma ficção urgente como a da escrita, da escrita de cartas, da escrita de cartas nunca respondidas, da escrita de cartas nunca respondidas porque não foram lidas, cartas nunca enviadas).

Se o que faço em pesquisa é ficção, é tão ficcional quanto o sexo em *Aka Ana*: é com pele, é com muco, é nas dobras, é dentro, é com cheiro, com gosto, com risco. É a sombra da imagem e o murmúrio da palavra que habito. Porém, se “sexo é também trabalho”, essa criação ficcional talvez não escape à lógica a que tenta resistir, sendo, portanto, também trabalho. Portanto sou quase uma p... que pesquisa! Tomada por todos os lados, qual Lira, que tenta não se vender, nem se alugar, mas não consegue. Então entrar no jogo da publicização quase como numa jogatina, com libertinagem, desafiando os parâmetros de avaliação, fazendo abalar os critérios padronizados, bem passados, cheirosos e engomados do bom comportamento periódico.

Sim, se prostituir às publicações, mas para gerar nelas filhos monstruosos. Nesse sentido: *Não publicarei para a publicidade, não penso em encarar a sério a arte e a vida*<sup>20</sup>. É o poeta-professor quem tem mil vezes razão. Perseguindo, pois, a criação do monstro está em constante recusa do filho legítimo oferecido pela etiqueta científico-acadêmica (e até mesmo artística em seus beletrismos e suas belas-artes).

19 Clarice Lispector em *Água viva* (1973, p. 10).

20 Sandro Ornellas em “Uma carta” (2019), adulteração poética a partir da carta de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues (1985, p. 45).

Filhos pelas costas é ele [Nietzsche] quem faz. Ele dá um gosto perverso (que nem Marx nem Freud jamais deram a ninguém, ao contrário): o gosto para cada um de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afetos, intensidades, experiências, experimentações. Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o percorrem. O nome como apreensão instantânea de uma tal multiplicidade intensiva é o oposto da despersonalização operada pela história da filosofia, uma despersonalização de amor e não de submissão. Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento. (DELEUZE, 2010, p. 15)

A esse modo intensivo de escritura, cabe mais fruir o texto, a obra no sentido de uma atualização da leitura, e não do desvendamento de cunho representacional e detetivesco. Este é um modo intensivo de leitura, e não um modo intencional, investigativo, vigilante. “(...) algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica” (DELEUZE, 2010, p. 17). Uma leitura cujo lastro não é a consciência, mas sim o pensamento em devir, sem busca pela coerência ou solução para as contradições da obra.

Essa maneira de ler em intensidade, em relação com o fora, fluxo contra fluxo, máquina com máquinas, experimentações, acontecimentos em cada um nada têm a ver com um livro, fragmentação do livro, maquinação dele com outras coisas, qualquer coisa, etc., é uma maneira amorosa. (DELEUZE, 2010, p. 18)

É nesse sentido que vale dar os monstregos que cria a quem interessar, por gosto, por afinidade, por amor, mil são também os motivos, só não o lucro. Assim como amar não é “investir” numa relação, fazer livro, vídeo e poesia também não. Dar pelo prazer de dar, pelo gozo do outro, pelo corpo se fazendo presente nas mãos alheias. E se *todo livro é uma carta*<sup>21</sup> e toda carta é um corpo, não há nisso uma presença? Talvez devesse chamar de “poética do presente”, pois *o tato não tem antecipação, ele apenas é*.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados.

O presente é substituído pela presença.

A duração e o instante coexistem.

Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância ‘em si’.

O que conta é o que se passa entre os gestos,

o que liga um gesto a outro

e, ainda, um corpo a outro.

(SANT’ANNA, 2001, p. 105)

Por isso: Eu não quero fazer poema, quero fazer amor.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Em nome de quê?. In: AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, p. 89-97, 2018.

AKA Ana. Direção: Antoine d’Agata. Produção: Grégoire Debailly. França: Lazennec & Associés, 2008. (60 min.), son., color.

ALVES, Moisés. Toda boca tem um vermelho cru de carne. In: ALVES, Moisés. *Coisas que fiz e ninguém notou mas que mudaram tudo*. Rio de Janeiro: Circuito, p. 140-141, 2018.

BATAILLE, Georges. *Madame Edwarda*. Lisboa: Edições António Ramos, 1978.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

21 (Sandro Ornellas, 2019), informação verbal.

- BEIGUELMAN, Giselle. LivrÍdeos: vídeo e literatura nos anos 80 e 90. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 129-138, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: obras escolhidas*. 2.ed., v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, p. 36-49, 1986.
- BLOOM, Harold. Introdução: uma reflexão sobre a desleitura. In: BLOOM, Harold. *Um mapa de desleitura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, p. 23-26, 2003.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.
- CÉSAR, Adília. *Lugar-corpo*. 1.ed., S.l. Eufeme: Biblioteca Nacional Portuguesa, 2017.
- CÉSAR, Adília. *O que se ergue do fogo*. 1.ed., S.l.: Lua de Marfim, 2016.
- CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Revista Aletria: Estudos de Literatura*. n. 2, v. 14, p. 1-32, jul./dez., 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição: agora*. São Paulo: n-1 edições: 2017.
- COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CUNHA, Andrei. Texto e têxtil em O livro de travesseiro. In: *Crítica & Criação*. São Paulo, n. 15, p. 20-40, dez., 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/102315>. Acesso em 20 fev. 2020.
- D'AGATA, Antoine. *Aka Ana* (DVD). Paris: Blaq Out, 2013.
- D'AGATA, Antoine. *Aka Ana*. Tóquio: Akaaka, 2017.
- DELEUZE, Gilles. Carta a um crítico severo. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, p. 11-22, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. In: *Revista Pós*. Belo Horizonte, n. 3, v. 2, p. 164-173, mai., 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48556/39143>. Acesso em: 15 fev. 2020.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, p. 9-15, 2013.

DERRIDA, Jacques. Assinatura, acontecimento, contexto. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, p. 349-373, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La noche de la filosofía: la imagen potente. In: *Canal Encuentro*. Youtube. 17 nov. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/6uvGhCgupaQ>. Acesso em: 14 jun. 2018.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DULTRA, Maruzia de Almeida. *Vídeo-cartas (não) filosóficas: percurso de aparição de um corpoimagem*. 2018. 586f. Tese (Doutorado em Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREITAS, Suzy Elaine; PEREIRA, Mirna. Crítica expandida: uma análise da crítica cinematográfica hipertextual na web. In: *Revista C-Legenda*. Niterói, n. 32, p. 44-57, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36974/21549>. Acesso em: 19 set. 2019.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. São Paulo: Rocco, 2014.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/Editora Perspectiva, 2015.

GERBASE, Carlos. Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 31, v. 13, p. 39-46, dez., 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3391/2656>. Acesso em: 30 dez. 2020.

HELDER, Herberto. Dedicatória. In: HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa, Porto Editorial, p. 437-438, 2014.

HELDER, Herberto. A carta do silêncio. In: HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, p. 163-168, 2017.

HELDER, Herberto. Vox. In: HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, p. 112-114, 2017.

- KAPPUS, Franz Xaver. Introdução. In: RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. 4.ed. São Paulo: Globo, p. 17-19, 2013.
- LIRA, Ramayana. *Dicionário crítico*: puta. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 3.ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.
- MARTINS, Miguel. Do tacto. In: MARTINS, Miguel. *Lérias*. Lisboa: Averno, p. 21, 2011.
- MARTINS FILHO, Plínio (Org.). *A arte invisível, ou, A arte do livro*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Aka Ana, de Antoine D'agata. In: MIGLIORIN, Cezar. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. 2008. 279f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, p. 123-130, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Imagens sussurradas. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/akaana.htm>. Acesso em: 03 dez. 2020.
- MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos deste conceito. In: DINIZ, Thais; VIEIRA, André (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, p. 75-95, 2012.
- MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck: o futuro das narrativas no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.
- O BELÍSSIMO Outono no Japão. In: *Mundo Nipo*. 23 set. 2023. Disponível em: <https://mundo-nipo.com/cultura-japonesa/datas-festivas/22/09/2016/feriado-de-equinocio-marca-o-inicio-do-belo-outono-no-japao/>. Acesso em: 04 fev. 2024.
- O IMPÉRIO dos sentidos. Direção: Nagisa Oshima. Produção: Anatole Dauman. Japão/França: Argos Films, 1976. (102 min.), son., color.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de; SOUSA, Emerson de. Performatividades das novas pornografias: análise dos filmes do cineasta Antonio da Silva. In: *Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura*. Salvador, n. 2, v. 16, p.

430-450, mai./ago., 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/20753/16821>. Acesso em: 30 dez. 2020.

ORNELLAS, Sandro. Prefácio. In: ALVES, Moisés. *Coisas que fiz e ninguém notou mas que mudaram tudo*. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

PAIVA, Ana Paula M. de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp: 2010.

PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições SESC-SP/Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PESSOA, Fernando. Carta a Armando Côrtes-Rodrigues. 19 Jan. 1915. In: *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*. 3.ed. Lisboa: Livros Horizonte, p. 43-48, 1985. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3510>. Acesso em: 04 fev. 2024.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (Parte I: O Livro artístico). In: *Revista Arte em São Paulo*. n. 6, abr., 1982. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_artel.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf). Acesso em: 18 ago. 2018.

ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

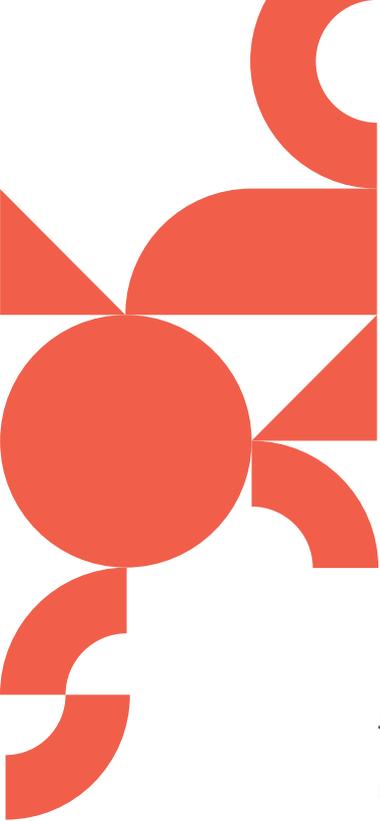
SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito/Faperj, 2011.

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2.ed. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.



ARTIGO/DOSSIÊ

# A METAMORFOSE EM JOGO ELETRÔNICO: UMA ANÁLISE DA OBRA CANÔNICA DE KAFKA ADAPTADA PARA O MUNDO DOS GAMES

JOÃO PEREIRA DA SILVA FILHO  
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA

## **João Pereira da Silva Filho**

Mestrando em Estudos de Linguagem e Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMG).

Especialista em Língua Inglesa pela Faculdade Signorelli, 2015.

Professor do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso – *campus* Cuiabá.

Membro do grupo de pesquisa SEMIC – Semióticas Contemporâneas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5294065506778213>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-8553-3549>.

E-mail: [joao.filho@ifmt.edu.br](mailto:joao.filho@ifmt.edu.br).

## **Vinícius Carvalho Pereira.**

Doutor em Ciência da Literatura e Poética, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012.

Professor da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMG) – *campus* Cuiabá.

Líder do grupo de pesquisa SEMIC – Semióticas Contemporâneas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5304593788129950>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1844-8084>.

E-mail: [viniciuscarpe@gmail.com](mailto:viniciuscarpe@gmail.com).

**Resumo:** A obra-prima de Kafka, *A Metamorfose*, parte integrante do cânone literário europeu, vem sendo apreciada e tomada como objeto de estudo ao longo dos anos. No entanto, no atual contexto de mixagem de mídias, em que obras do cânone são revisitadas sob diferentes perspectivas, temos adaptações dessa obra para um diferente meio: o jogo eletrônico. Com suporte teórico de estudiosos como Néstor Canclini, Florencia Garramuño e Linda Hutcheon, descrevemos, neste artigo, as características do jogo *The Metamorphosis*, lançado em 2020 pela Izmir Games Collective, e os desafios dessa adaptação intermídia, explorando as perdas e ganhos do processo adaptativo presentes nesse objeto de estudo. Observamos como a narrativa digital permite ao jogador vivenciar a alienação e a angústia do protagonista Gregor Samsa, agora, de maneira mais imersiva e interativa, com recursos e limitações típicas dos videogames.

**Palavras-chave:** A Metamorfose. Adaptação. Jogo eletrônico. Literatura em campo expandido. Estudos intermídia.

**Abstract:** Kafka's masterpiece, *The Metamorphosis*, an important part of the European literary canon, has been appreciated and taken as an object of study over the years. However, in the current context of media mixing, where canonical works are revisited from different perspectives, we have this work adapted into a different format: an electronic game. In this study, we use the theoretical basis from scholars such as Néstor Canclini, Florencia Garramuño and Linda Hutcheon, and we describe the characteristics of the game *The Metamorphosis*, released in 2020 by Izmir Games Collective, and the challenges of this intermedia adaptation, exploring losses and gains in the adaptation process of this object of study. We observe how the digital narrative allows the player to experience Gregor Samsa's alienation and anguish in a more immersive and interactive way, by means of the typical resources and limitations of videogames.

**Keywords:** The Metamorphosis. Adaptation. Electronic game. Literature in the expanded field. Intermedia studies.

## INTRODUÇÃO

A indústria de jogos eletrônicos tem se tornado um dos ramos mais lucrativos e influentes no mundo dos negócios e da cultura, proporcionando entretenimento para pessoas de todas as gerações. Segundo a Newzoo (VIANNA, 2022) empresa especializada no levantamento de dados relacionados a jogos eletrônicos, a indústria dos games ultrapassou os rendimentos dos mercados de música e cinema somados no ano de 2021, chegando a movimentar o montante de 176 bilhões de dólares. Podemos listar diversos fatores que levaram ao cenário que temos hoje. Por exemplo, os avanços tecnológicos como gráficos de alta definição, realidade aumentada e realidade virtual impulsionaram significativamente a popularidade dos jogos eletrônicos. O surgimento de novas plataformas de acesso aos jogos, como os smartphones, também impactou o mercado de games. Consoles de mesa e computadores gamers, em geral, são produtos de custo elevado e, por essa razão, a popularização dos celulares modernos e a ampliação do acesso à internet massificaram o público de jogos casuais. Aplicativos como *Candy Crush*, *Clash Royale* e *Minecraft* possuem, em outubro de 2023, mais de 1 bilhão de downloads somente na plataforma Android.

Em sua obra, *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*, Néstor Canclini equipara o videogame com os vídeos e afirma que ambos são produtos culturais voltados para o público massivo. Afirma ainda que, quando os videogames “substituem os filmes, não apenas no tempo livre do público, mas no espaço dos cinemas que fecham por falta de espectadores, a operação de deslocamento cultural é evidente” (CANCLINI, 1990, p. 285 tradução nossa). E acrescenta:

Do cinema contemporâneo [os videogames] tomam as vertentes mais violentas: cenas bélicas, corridas de carro e moto, lutas de karatê e boxe. Familiarizam diretamente com a sensualidade e a eficácia da tecnologia; dão uma tela-espelho, em que se encena o próprio poder, a fascinação de lutar com as grandes forças do mundo aproveitando as últimas técnicas e sem o risco das confrontações diretas. Desmaterializam, descorporificam o perigo, dando-nos unicamente o prazer de ganhar dos outros ou a possibilidade, ao sermos derrotados, de que tudo fique na perda de moedas numa máquina. (CANCLINI, 1990, p. 285, tradução nossa)

Na mesma obra, além de abordar a cultura massiva, o autor também trata de culturas eruditas e populares, em seu modelo analítico das hibridizações que se dão entre esses polos. Para tal discussão, Canclini passeia por diversos produtos culturais, desde os mais comumente associados às belas artes, às manifestações folclóricas/populares até àqueles mais intimamente ligados aos interesses do mercado, mostrando como essas manifestações estão sempre em trânsito, sendo negociadas entre diferentes grupos e instituições. Um ponto interessante a se destacar é que, devido ao fato de a cultura massiva buscar atingir um público o mais amplo possível, não é incomum a incorporação de elementos da cultura erudita e da cultura popular em busca de uma maior propagação nas mais diversas camadas sociais para fins comerciais. Sobre isso, Canclini exemplifica:

Hoje há uma visão mais complexa da relação entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. Mais livros e edições maiores são publicados do que em qualquer outro momento. Há obras eruditas e ao mesmo tempo massivas, como *O Nome da Rosa*, tema de debates hermenêuticos em simpósios e também

best-seller, havia vendido no final de 1986, antes do lançamento do filme rodado sobre aquele romance, cinco milhões de cópias em vinte e cinco idiomas. (CANCLINI, 1990, p. 17, tradução nossa)

Nessa perspectiva, podemos afirmar que os jogos eletrônicos, por muitas vezes, navegam nessa zona fronteira entre a cultura erudita e a cultura massiva. Embora sejam massivamente produzidos e comercializados pela indústria, os videogames são complexos e desafiam simplesmente serem classificados como um produto massivo. Frequentemente incorporam elementos narrativos elaborados, enredos complexos e mecânicos muito sofisticados, fatores que podem ser, em alguma medida, equiparados à produção cultural erudita, sobretudo quando retomam célebres narrativas literárias.

Fazer uso do cânone como fonte para criação de jogos também é uma forma de exemplificar essa hibridização cultural, como é o caso do jogo *The Metamorphosis*, lançado em 2020 pela Izmir Games Collective. Temos um jogo eletrônico, objeto de cultura massiva, que dialoga com o erudito da cultura literária canônica de Franz Kafka ao fazer uso do romance homônimo do autor como base de sua adaptação para um jogo no estilo de *visual novel*, gênero que será explicado mais adiante. Em relação ao texto-fonte utilizado na feitura do jogo, a versão escolhida pela produtora foi a tradução para a língua inglesa feita por David Wylie, lançada em 2011 pela editora britânica Benediction Classics.

Retornemos agora às razões que contribuíram para a expansão dos jogos de videogame no mundo do entretenimento. O questionamento do estereótipo de “jogador típico” e a expansão do mercado de jogadores somam-se aos fatores positivos para o crescimento da popularidade de jogos eletrônicos. Durante muito

tempo, esses produtos eram predominantemente associados a crianças, adolescentes e jovens adultos do sexo masculino, no entanto, agora vemos pessoas de todas as idades, classe social e sexo que são jogadores ativos em alguma plataforma de jogos digitais. De acordo com a edição 2022 da *Pesquisa Game Brasil* (PGB) (CANELA, 2022), o público feminino representa 60,4% dos jogadores de jogos eletrônicos mobile no país. E o maior número de pessoas adeptas aos jogos está na classe média, com 62,7% dos pesquisados. Outro dado importante é o acesso à internet no Brasil. O país ocupa o 5º lugar dentre os países mais conectados do globo. São 165 milhões de usuários ativos. Ficamos atrás somente da China, Índia, Estados Unidos da América e Indonésia (BARBOSA, 2022).

O tecnocapitalismo, representado nesse contexto por toda a cadeia de produção e distribuição de jogos eletrônicos, se reinventou com novos modelos de negócios e formas de monetização dos games. Além da venda tradicional de jogos, a indústria inseriu no mercado jogos gratuitos com microtransações, assinaturas mensais para acesso a ambientes virtuais dos jogos e a venda de conteúdo adicional (Downloadable Contents – DLCs) para jogos já lançados. Essas estratégias têm gerado receitas significativas e permitido que os jogos se mantenham atualizados e relevantes por um longo período. Um último fator contribuinte para a ascensão dos jogos que podemos somar aos já mencionados é a convergência de mídias (JENKINS, 2015) que envolve o mundo dos games. Os jogos eletrônicos têm se estendido para além das plataformas de jogos tradicionais. Vemos a influência dos jogos na cultura popular, com adaptações para o cinema e televisão, além de séries animadas e quadrinhos baseados em jogos populares. Essa convergência de

mídias tem aumentado ainda mais a visibilidade e a atratividade dos jogos eletrônicos, angariando novos públicos e gerando mais interesse pela indústria.

Roteiros complexos, diálogos envolventes e narrativas ricas revelam que a literatura também está cada vez mais interconectada no meio de criação dos videogames. Escritores e roteiristas frequentemente trabalham em tramas e personagens memoráveis que, por sua vez, influenciam a indústria do cinema e das séries de TV. Na obra *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, a estudiosa Florencia Garramuño teoriza que muitas obras são, também, formas de se questionar a especificidade de um meio ao utilizar vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam música, filme, literatura, arte, cinema, fotografia e poesia (GARRAMUÑO, 2014). Ao considerarmos os apontamentos de Garramuño, podemos argumentar que os videogames se classificam como uma forma inespecífica de expressão artística. Os jogos eletrônicos fazem uso de uma combinação de várias mídias para criar uma experiência imersiva e interativa. Design visual, design gráfico, sonorização de eventos diegéticos e extradiegéticos, trilha sonora, diálogos e narrativa são algumas das mídias que podemos encontrar nos jogos eletrônicos.

Garramuño, com base nos estudos originados na área das artes plásticas de Rosalind Krauss, amplia os limites convencionais da literatura ao falar em literatura em campo expandido (COTA, 2018). O conceito incorpora uma variedade de formas e contextos em que os estudos literários se fazem presentes. Isso inclui, por exemplo, hipertextos, poesia visual, instalações literárias, performances literárias e, também, o objeto de estudo deste artigo, que são os jogos eletrônicos. Nas palavras da autora:

[...] a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de explosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

Katherine Hayles corrobora a teoria de que os videogames ampliam as possibilidades literárias ao afirmar que “as ficções interativas expandem o repertório do literário por uma variedade de técnicas, incluindo exibição visual, gráficos, animações e modificações inteligentes dos dispositivos literários tradicionais” (HAYLES, 2009, p. 25). A literatura em campo expandido está em constante evolução e, cada vez mais, borra e mistura as fronteiras em que suas expressões artísticas acontecem. É um campo que se alimenta das experimentações e que converge arte, tecnologia e literatura.

### **ANÁLISE DO PRIMEIRO CAPÍTULO DO JOGO**

Descreveremos a seguir algumas características do jogo *The Metamorphosis*, produzido pela Izmir Games Collective e lançado em outubro de 2020. A Izmir Games é uma empresa turca que, curiosamente, possui somente esse único título indie<sup>1</sup> em seu portfólio, de acordo com consulta realizada no site *Steam Database* (2023). Aspectos como gênero, jogabilidade, câmera e outros recursos serão visitados nesta seção, atentando para as especificidades que a adaptação literária, para o game, traz à narrativa de Kafka.

---

1 Jogos indie ou independentes “são aqueles produzidos fora da estrutura da indústria dominante de videogames, embora possam eventualmente encontrar formas mais tradicionais de publicação” (PEARCE, 2014, p. 273, tradução nossa).

O acesso aos jogos eletrônicos é feito por meio de diferentes plataformas e dispositivos, oferecendo aos jogadores diversas opções para desfrutar de suas experiências. O jogo *The Metamorphosis* está disponível para compra nas plataformas Steam, para o sistema Windows, e também na Play Store, para celulares, tablets ou qualquer outro dispositivo equipado com sistema Android. No Steam, temos a informação de que os requisitos recomendados de hardware para funcionamento do jogo são: sistema operacional Windows 10, processador Dual Core Pentium ou Athlon, 4 gigabytes de memória RAM, placa de vídeo com 512 megabytes de VRAM e 400 megabytes de espaço de memória disponível. No sistema Android, não há informações quanto aos requisitos recomendados para funcionamento do jogo.

No Steam, o jogo é classificado como romance visual e ficção interativa. É importante salientar que as classificações nessa plataforma são feitas pelos usuários em geral. No entanto, não é possível ver a quantidade de jogadores que acessaram a obra por esse sistema, o que talvez desse maior dimensão da recepção entre eles. Há, até outubro de 2023, 22 avaliações registradas para o jogo na plataforma, sendo 21 positivas e 1 negativa. No Android, o jogo é classificado pela própria desenvolvedora como uma adaptação de romance visual em e-book. Apesar de não ter nenhuma avaliação na plataforma, o jogo possui mais de mil downloads. Curiosamente, ambas as classificações em termos de gênero situam o produto comercializado pela Izmir Games Collective a meio do caminho entre o jogo (“ficção interativa”) e a literatura (“romance visual”, “e-book” e “ficção interativa”).

De acordo com a definição disponível na enciclopédia *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, ficção interativa “pode se referir a

qualquer história que permita a participação do leitor para alterar a apresentação ou o resultado da narrativa, [...] um gênero altamente focado em quebra-cabeças e exploração” (SHORT, 2014, p. 289, tradução nossa). Por outro lado, o gênero romance visual não possui uma designação tão delineada, pois “as definições vão de ‘romances visuais são livros didáticos interativos’, que se contrasta substancialmente com ‘Jogos de Aventura [...] que usam personagens atraentes, narrativa envolvente, quebra-cabeças e outros recursos para manter o interesse do usuário enquanto submerge os jogadores em histórias complexas’” (CARMINGUE *et al.*, 2021, p. 285;2, tradução nossa).

Os jogos de videogame abrangem uma ampla variedade de gêneros e estilos. Alguns dos tipos mais comuns são os de ação, aventura, RPG, estratégia, luta e corrida. O jogo da Izmir Games tem características de *point and click* (“apontar e clicar”), estilo conhecido por sua abordagem tranquila e foco na exploração de ambientes interativos; e também características de *visual novel*, estilo que enfatiza a narrativa e combina elementos de *storytelling*, arte visual, textos e/ou legendas na tela e sonorização para criar uma experiência imersiva e emocionante. Nas telas que vão se sucedendo, o jogador é convidado a ler trechos de tradução em língua inglesa do texto-fonte, de Kafka, e apreciar os cenários estáticos e a trilha sonora criados para ilustrar as cenas da obra. Por outro lado, diferente dos jogos de romance visual tradicionais, essa adaptação não apresenta escolhas ao longo do enredo que afetem o desenvolvimento ou o final do jogo.

O gameplay<sup>2</sup> segue os eventos do clássico kafkiano. No entanto, por conta das diferenças de mídia entre o texto-fonte e o jogo eletrônico,

2 “O conceito de gameplay é amplamente usado nos estudos, desenvolvimento e cultura de jogos para descrever [...] como se joga um jogo: como o jogador interage com as regras e experiencia a totalidade dos desafios e escolhas que o jogo oferece” (JESPER, 2014, p. 216, tradução nossa).

o jogo apresenta elementos narrativos que não estão presentes no livro (características físicas das personagens, detalhes visuais dos ambientes em que a história se passa, entre outros, inescapáveis em uma mídia audiovisual como o jogo). Nesse sentido, as alterações são esperadas, pois, “assim como não há uma tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2011, p. 39). Por exemplo, observam-se nas capturas de tela a seguir características físicas das personagens, decoração e cores de ambientes que não são descritos no texto-fonte (Figura 1).

Figura 1 – Captura de tela com dois personagens e ambiente de fundo



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

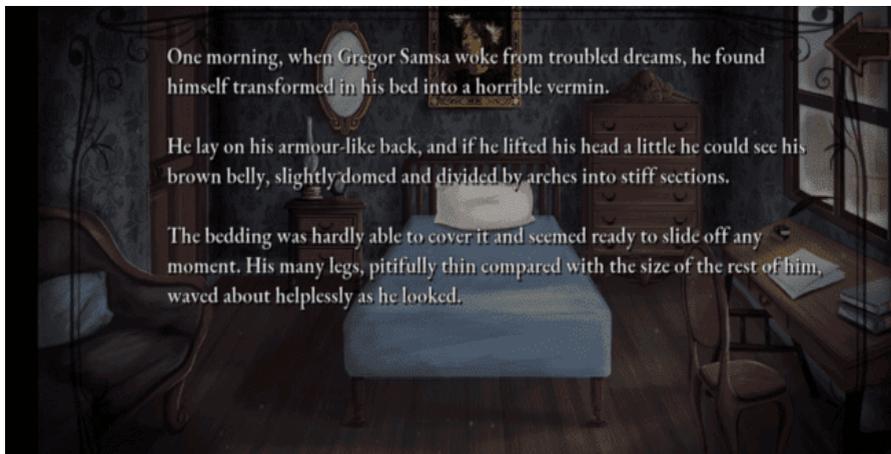
O jogo da Izmir Games apresenta uma jogabilidade simples. Ao clicar na tela, a história avança revelando trechos do texto-fonte. A agência do jogador é limitada a explorar cena após cena ao clicar em qualquer ponto da tela. O ambiente do jogo apresenta uma câmera 2D estática, trazendo gravuras que representam o texto-fonte, proporcionando uma experiência visual bem particular em vista dos jogos atuais, que são centrados em altas taxas de quadros,

ação constante e que, em geral, requerem alto nível de agência dos jogadores. Enquanto o jogador avança na narrativa, a trilha sonora ambiente acrescenta uma atmosfera melancólica ao cenário. Para acentuar a imersão, o feedback ao toque (ou clique) na tela é dado pela escrita dos trechos do livro, acompanhados por sons de máquinas de escrever, remetendo o jogador para o campo literário. O cenário muda gradativamente, revelando fragmentos da história original e incentivando a exploração no intuito de desvendar os segredos do enredo.

As características de um jogo eletrônico acabam por definir o seu público-alvo. A obra digital da Izmir Games Collective, por seu ritmo remansado, leitura das legendas compassadas de acordo com os cliques do jogador e sem nenhum sistema de punição, oferece uma experiência digital de leitura ilustrada da obra de Kafka voltada para um público mais casual e apreciador de romances visuais lineares. A duração estimada de gameplay, de acordo com o site *How Long to Beat* (2020), é de um pouco mais de 4 horas.

Nesta parte do artigo, selecionamos alguns quadros apresentados ao longo do primeiro capítulo do objeto de análise para fins de comparação com o texto-fonte. Os quadros da adaptação foram retirados por meio de screenshots durante uma gameplay no sistema Android.

Figura 2 – Captura de tela com longo texto verbal



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Figura 3 – Captura de tela introduzindo fala de personagem por designação nominal da personagem



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Um outro feedback aos cliques do mouse que o jogo apresenta, além do som de máquina de escrever que já mencionamos, são as frases do texto-fonte. A cada clique do jogador, o jogo revela, em

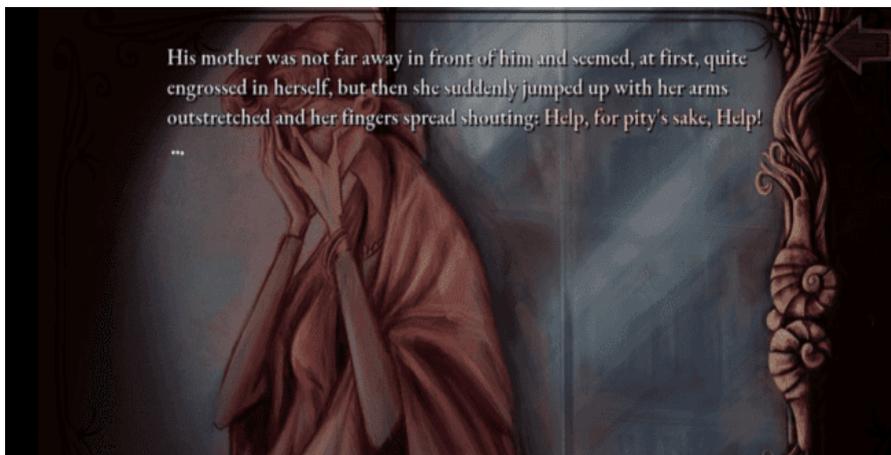
média, duas ou três frases do livro. Não há tempo limite para a leitura do texto na tela. O jogo aparenta estar focado em não apressar o jogador a avançar as telas desenfreadamente. Nesse sentido, o ritmo de leitura da obra digital se assemelha ao ritmo de leitura de uma obra impressa. Inclusive, assim como na obra em livro, é possível parar a leitura e salvar o seu avanço a qualquer momento, em qualquer lexia<sup>3</sup> da adaptação. Essa é uma característica diferente da maioria dos jogos eletrônicos atuais, pois não há aqui um sistema de checkpoint<sup>4</sup> para salvamento, nem nada similar a isso durante a gameplay.

Ao longo do primeiro capítulo, o texto é apresentado de duas formas. A primeira (Figura 2) é com trechos sendo escritos de cima a baixo, sobrepostos à imagem estática que ilustra a passagem. Já a segunda forma de apresentação leva os jogadores para mais próximo das personagens ao apresentar a narração e/ou a fala dos personagens em formato de legendas (Figura 3), ocupando somente a parte inferior da cena. É importante ressaltar que o texto-fonte está praticamente todo transcrito para a obra digital. Pouquíssimos elementos foram retirados, como, por exemplo, partes do texto que retomam uma fala ou pensamento dos personagens: “ele disse”, “pensou Gregor” e similares, que perdem sua função diegética quando a narrativa passa do *modo contar* (literatura) ao *modo mostrar* (ilustração) ou *modo interagir* (jogo), conforme taxonomia proposta por Linda Hutcheon (2011).

3 O termo *lexia* é comumente usado nas áreas de cultura digital e literatura digital para se referir a “blocos” de conteúdos interconectados por links ou operações algorítmicas.

4 O termo *checkpoint* em jogos eletrônicos pode se referir a um ponto específico dentro do jogo no qual o progresso do jogador é salvo automática ou manualmente. Esses pontos de verificação, que geralmente são elementos visuais (por vezes também sonoros) dentro das fases, são criados para permitir que os jogadores retornem ao jogo a partir desse ponto caso falhem em algum desafio, morram dentro do jogo ou precisem interromper sua sessão.

Figura 4 – Captura de tela introduzindo fala da mãe de Gregor por diferenciação cromática



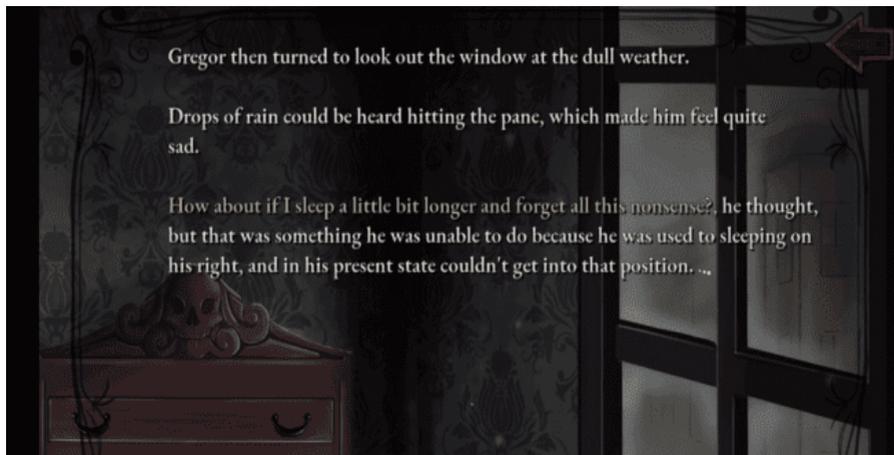
Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Figura 5 – Captura de tela introduzindo fala do chefe de Gregor por diferenciação cromática



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Figura 6 – Captura de tela introduzindo os pensamentos e fala de Gregor por diferenciação cromática



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Para substituir os recursos a verbos de elocução, típicos de narrativas romanescas tradicionais, a Izmir Games usou um código de cores para diferenciar as falas dos personagens quando o texto é apresentado sobre a imagem estática que está na tela. A voz de senhora Samsa (Figura 4), por exemplo, é representada na cor rosa, e a do chefe do escritório, é escrita na cor verde (Figura 5). Os pensamentos e a voz de Gregor, quando estão na tela estática, são apresentados em amarelo (Figura 6). Ao longo do capítulo um, somente essas três personagens possuem falas assim diagramadas. No entanto, quando os trechos da obra são apresentados em forma de legendas sob as imagens, a escrita é sempre na cor branca e o nome dos personagens que estão falando é exibido logo acima da legenda (Figura 3), em modelo semelhante ao do texto dramático. Nenhuma informação adicional, porém, é exibida na tela quando o texto é do narrador.

Conforme mencionado anteriormente, a escrita da narração e das falas é seguida do som de máquina de escrever. No entanto, vale ressaltar que o jogo tem diferentes sons de máquinas de escrever para diferentes personagens, o que complementa os recursos audiovisuais da adaptação para a organização polifônica da narrativa. Por exemplo, o som de digitação do texto do narrador é em volume médio e bem compassado, mas muda para um volume mais alto quando o pai do Gregor está falando. Esse efeito dá a impressão de que as teclas da máquina estão sendo pressionadas com mais força do que o normal, sugerindo também aspectos psicológicos ou atitudinais das personagens. Do mesmo modo, o som da escrita da mãe e da irmã de Gregor é mais apressado, porém, em volume normal.

Por outro lado, apesar de os *pensamentos* de Gregor serem acompanhados de um som similar ao usado para o narrador da história, as suas *falas* não são representadas pelo som de digitação. Em vez disso, o som escolhido para a inscrição das falas de Gregor tem um efeito metálico e desafinado. Essa escolha deixa muito claro que a voz “insetoide” de Gregor não pode ser compreendida pelos demais personagens, de acordo com a dificuldade de comunicação que o protagonista do romance percebe ter ao tentar produzir uma voz humana. Ainda assim, tanto no texto-fonte quanto na adaptação, Gregor tenta se exprimir verbalmente e justificar sua ausência no trabalho, dizendo-se pronto para assumir sua função mesmo estando transmutado em inseto. Essa é uma passagem importante para demonstrar a alienação pelo trabalho que o personagem principal apresenta no plano do conteúdo da narrativa, sendo esse um tema muito explorado na fortuna crítica do romance.

A sonorização diegética também foi um recurso amplamente utilizado na obra adaptada. O som da chuva na parte externa da

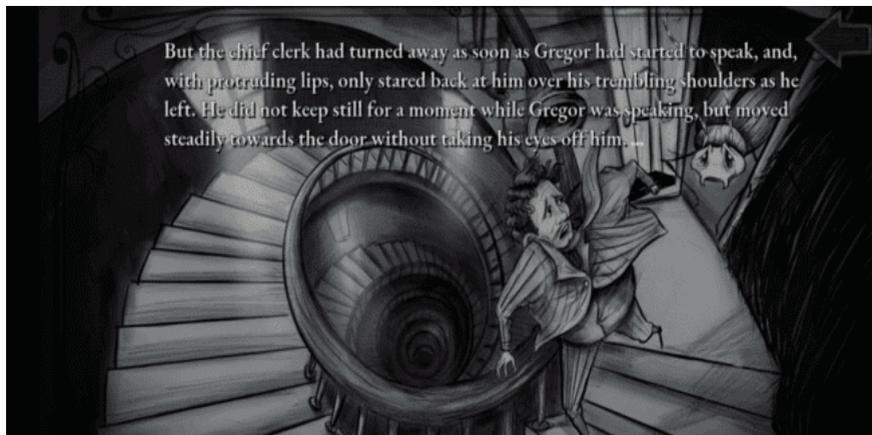
casa é constante ao longo do gameplay. Outros efeitos sonoros internos à narrativa usados ao longo do capítulo um, aprofundando a imersão no jogo, foram: o som do despertador (Figura 7), o barulho que Gregor faz ao tentar se movimentar em sua forma de inseto, passos no corredor e na escada (Figura 8) de acesso ao quarto de Gregor, batidas na porta, o som da campainha ao ser tocada pelo chefe do escritório, o barulho do giro da maçaneta da porta ao ser aberta e muitos outros. Destaque-se, porém, que alguns desses sons são mencionados explicitamente no texto fonte, como o som do despertador (“[...] *the alarm clock, ticking on the chest of drawers*” – em tradução livre, “o alarme, fazendo tique-taque sobre o gaveteiro”), ao passo que outros não são enunciados pelo narrador, mas sim consequências dedutíveis dos eventos narrados (“[...] *but moved steadily towards the door*” – em tradução livre, “mas se dirigiu até a porta em passos firmes”).

Figura 7 – Captura de tela de cena com som diegético também descrito no texto verbal



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Figura 8 – Captura de tela de cena com som diegético não descrito no texto verbal



Fonte: *The Metamorphosis*, 2020.

Em relação aos recintos presentes no livro, é possível perceber um círculo vicioso nas experiências de Gregor Samsa construído imageticamente pelos ambientes onde se passam as cenas da obra. Inicialmente, o quarto pequeno, desorganizado e a vista melancólica da janela refletem a vida reclusa e alienada do protagonista. O tempo chuvoso visível constantemente através da janela nos remete à monotonia e à falta de mudanças em sua rotina, intensificando sua sensação de aprisionamento. Em segundo lugar, suas viagens de trem, dia sim, dia não, criam um ciclo de preocupação constante com as conexões, ressaltando a ansiedade e o estresse que permeiam sua existência. A repetição dessas viagens o prende em uma rotina exaustiva e intensifica seu estado de apatia.

Há também uma sensação de desconforto evidente quando a personagem se preocupa com a qualidade das camas que terá para descansar nos diversos hotéis em que se hospeda durante sua intensa rotina de viagens. Por fim, suas refeições fora do horário em restaurantes aleatórios evidenciam seu isolamento e a falta de controle sobre sua

própria vida. A alimentação irregular o priva de rotinas saudáveis, tornando-o mais vulnerável e enfatizando a espiral negativa em que se encontra. Os ambientes presentes na obra *A Metamorfose* contribuem, desse modo, para aprisionar o protagonista em um círculo vicioso de ansiedade e alienação, criando uma teia de repetição e isolamento que o afetam psicologicamente.

Em relação ao jogo, em quatro momentos do capítulo 1, ao introduzir certos ambientes ao jogador, a adaptação escapa das imagens estáticas e apresenta quadros animados para ilustrar determinadas situações do enredo. Em três delas são retratados os sentimentos e recordações de Gregor. No momento em que ele diz, “[...] que profissão extenuante eu escolhi. Viajar dia sim e dia não. [...] e ainda por cima há a maldição de viajar, a preocupação em fazer conexões de trem, [...]” (KAFKA, 2011, s.n., tradução nossa)<sup>5</sup>, é feito um corte da cena estática para uma cena em movimento com Gregor, cabisbaixo e pensativo, dentro de um vagão de trem (Figura 9).

Figura 9 – Captura de tela de cena com Gregor em vagão de trem



Fonte: *The Metamorphosis*, 2020.

5 “[...] what a strenuous career it is that I’ve chosen! Travelling day in and day out. [...] and on top of that there’s the curse of travelling, worries about making train connections [...]” (KAFKA, 2011, s.n.).

Em seguida, na mesma tela do jogo, o protagonista continua a sentença anterior dizendo “[...] refeições ruins e irregulares, [...]”<sup>6</sup>, e novamente o jogo alterna para uma cena animada, em que Gregor está olhando fixamente para a comida fumegante a sua frente, aparentemente em profunda reflexão e miséria (Figura 10). A fala segue e Gregor completa: “[...] contato com diferentes pessoas a todo o tempo, de modo que você nunca consiga conhecer alguém ou fazer amizade com elas”<sup>7</sup>. Então, o jogo apresenta uma sequência de rostos desconhecidos (Figura 11) que passeiam na memória do protagonista, ilustrando o descontentamento e o cansaço de Gregor em relação a sua rotina de trabalho.

**Figura 10 – Captura de tela 10 de cena com Gregor se alimentando**



Fonte: *The Metamorphosis*, 2020.

6 “[...] bad and irregular food, [...]” (KAFKA, 2011, s.n.).

7 “[...] contact with different people all the time so that you can never get to know anyone or become friendly with them” (KAFKA, 2011, s.n.).

Figura 11 – Captura de tela de cena com sequência de rostos lembrados por Gregor



Fonte: The Metamorphosis, 2020.

Em uma última cena animada do capítulo um, em seu quarto, no momento em que Gregor tenta se movimentar para descer da cama, o jogo mostra uma cena de ângulo alto (Figura 12), com enquadramento de cima para baixo, exibindo, pela primeira vez, o corpo animalesco de Gregor movimentando as patas freneticamente. Apesar da ideia de que Gregor Samsa tenha se transformado em uma barata habite o imaginário popular, na realidade, o termo em alemão escrito por Kafka em 1915, *Ungeziefer*, não tem uma tradução direta para a língua inglesa (e nem para a língua portuguesa). Desse modo, diferentes denominações para o animal foram dadas nas diversas traduções feitas para a obra (ABI-SÂMARA, 2021). O texto-fonte utilizado como referência na produção do jogo traz o termo alemão traduzido como “vermin” para a língua inglesa (em português, verme).

No entanto, como podemos observar na Figura 12, a Izmir Games fez uma escolha estética muito similar a uma barata para refigurar o personagem Gregor quando transformado em animal – evento que

está no centro do enredo da narrativa kafkiana. Sobre a refiguração de personagens literários em jogos eletrônicos, o pesquisador Carlos Reis destaca tratar-se de um dos desafios centrais aos estudos de adaptação, dado que o processo envolve reconstruir um “elemento narrativo estático” como “categoria dinâmica, instável e mesmo evanescente”: “a personagem como conceito em movimento” (REIS, 2017, p. 131). Porém, a opção dos adaptadores do romance ao jogo *The Metamorphosis* não parece seguir no mesmo caminho que o descrito pelo pesquisador, visto que, em lugar de operar com ambiguidades iconográficas para representar visualmente Gregor transformado em animal, a componente visual do jogo recorre a convenções de outros produtos gráficos ou audiovisuais que também dão a ver o personagem como uma barata. Observa-se, assim, o que Carlos Reis (2017, p. 133) entende como um vetor comum às adaptações de personagens literários para jogos eletrônicos: “a nossa memória narrativa reflete-se na construção dos videogames narrativos e das personagens”.

Figura 12 – Captura de tela de cena com representação iconográfica de Gregor como uma barata



Fonte: *The Metamorphosis*, 2020.

Os recursos audiovisuais interativos e não interativos anteriormente descritos nos servem para entender o jogo *The Metamorphosis* como um bom exemplo de literatura em campo expandido. Eles dão uma nova camada ao *storytelling* ao expandir o enredo que temos no livro e ao refigurar espaços diegéticos, eventos narrativos e personagens. Através da imagem, podemos constatar, por exemplo, as escolhas artísticas feitas pela produtora do jogo em relação às características físicas de Gregor, tanto em sua forma humana quanto em sua forma animal, bem como as características físicas dos demais personagens, expressões faciais, a escolha de uma determinada paleta de cores, efeitos de iluminação e outros detalhes dos ambientes que, por muitas vezes, não são descritos no texto-fonte.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, esta análise comparativa entre o livro *A Metamorfose* e a adaptação em jogo eletrônico produzida pela Izmir Games revela a preservação quase integral do texto-fonte na versão digital. No entanto, a adaptação vai além ao explorar recursos audiovisuais interativos e não interativos que enriquecem o enredo e ampliam as fronteiras do campo da literatura.

A sonorização da obra, com seus efeitos bem aplicados, proporciona uma experiência sensorial mais imersiva para os jogadores em comparação com a obra impressa. Além disso, a criação de um ambiente através de trilhas e efeitos sonoros diegéticos e não diegéticos ajuda a reconstruir a atmosfera opressiva, melancólica e perturbadora presente na obra original. As imagens animadas utilizadas em momentos específicos da adaptação também desempenham um papel fundamental na transposição do enredo. Ao dar forma

aos personagens, cenários e aos pensamentos e preocupações de Gregor, essas animações agregam um elemento visual mais dinâmico ao jogo eletrônico. Elas permitem ao jogador visualizar cenas que, de outra forma, seriam apenas descritas no livro, o que por um lado acrescenta uma dimensão visual à narrativa, mas por outro reduz as ambiguidades que a representação verbal permite, por sua própria dinâmica semiótica.

Essa combinação de elementos audiovisuais no jogo eletrônico de *A Metamorfose* transcende as fronteiras tradicionais da literatura, proporcionando uma experiência de literatura em campo expandido, conforme teorizado por Garramuño. Ao agregar elementos auditivos e visuais à experiência de leitura, a adaptação digital oferece aos leitores uma maneira diferente de se envolver com a obra. Isso pode atrair novos públicos e, quem sabe, servir como um impulso inicial para despertar interesse pela literatura clássica ou, simplesmente, pela leitura. Certamente, as experiências de jogadores que tomam *The Metamorphosis* como um original e daqueles que o reconhecem como adaptação são diferentes, conforme descrito por Hutcheon (2011) ao discutir a recepção de adaptações por diferentes públicos. Este é um tema que pode ser aprofundado em pesquisas futuras sobre o jogo da Izmir Games ou outras adaptações do romance de Kafka para videojogos, dado o crescimento de produtos culturais eletrônicos que têm refigurado personagens e narrativas literárias dos séculos XIX e XX.

Em relação ao acesso ao jogo, um fator que facilita a aproximação do jogador com a obra é o gameplay simples e intuitivo, que demanda baixa agência do jogador, que apenas precisa clicar na tela para, a seu tempo, avançar entre as cenas com excertos verbais e complementos audiovisuais. Tal característica contribui com a navegação pela obra

digital e prioriza a leitura do texto-fonte ao não pressionar o jogador a avançar na narrativa sem antes ter lido ou relido os trechos do texto apresentados na tela. Outro fator positivo para sua acessibilidade é a possibilidade de funcionamento do jogo em hardwares de baixo custo, ou mesmo seu preço relativamente baixo nas plataformas em que o jogo deve ser adquirido antes de baixado.

Por fim, acreditamos que a adaptação digital de *A Metamorfose* como jogo eletrônico demonstra como a interação entre literatura e tecnologia pode levar a experiências enriquecedoras. Ao retomar o texto fonte de distintos modos, incorporar elementos audiovisuais e explorar o campo expandido da literatura, essa adaptação nos convida a repensar as possibilidades da leitura e a apreciar a riqueza das obras literárias sob novas perspectivas.

## REFERÊNCIAS

ABI-SÂMARA, Raquel. O (in)evitável “monstruoso bicho repugnante” (ungeheueres ungeziefer) na retradução de *Die Verwandlung* de Kafka. In: *Cadernos de tradução*. Florianópolis, n. 3, v. 41, p. 221-241, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ct/a/GvPLz8Dg6j6FR5yrdqvVL6L/#>. Acesso em: 05 out. 2023.

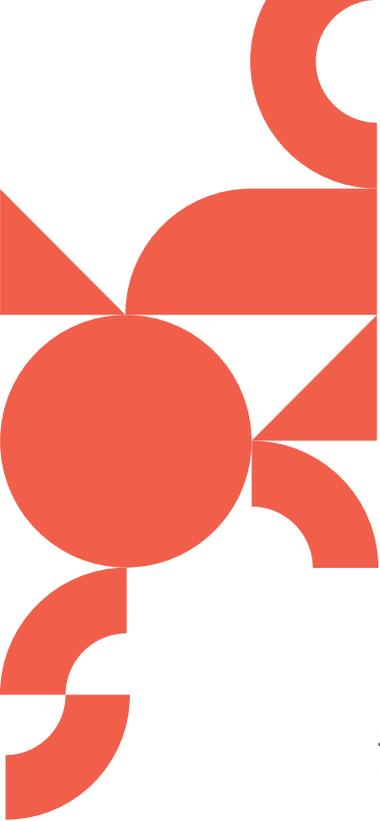
BARBOSA, Andressa. Brasil já é o 5º país com mais usuários de internet no mundo. In: *Forbes Tech*. São Paulo, 30 out. 2022. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2022/10/brasil-ja-e-o-5o-pais-com-mais-usuarios-de-internet-no-mundo/>. Acesso em: 14 jun. 2023.

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

CANELA, Clara. PGB 2022: negros e mulheres são maioria entre gamers brasileiros. In: *IGN Brasil*. São Paulo, 18 abr. 2022. Disponível em: <https://br.ign.com/brasil/97784/news/pgb-2022-negros-e-mulheres-sao-maioria-entre-gamers-brasileiros>. Acesso em: 14 jun. 2023.

CARMINGUE, Janelynn; CARSTENS DOTIR, Elin; MELCER, Edward F. What is a Visual Novel? In: *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*.

- v. 5 , pp. 1-18. Santa Cruz, set. 2021. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3474712>. Acesso em: 23 set. 2023.
- COTA, Débora. Campo expandido em abordagens do literário. In: *Anais do XXXIII ENANPOLL*. Cuiabá, jun. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/96698/55699>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2009.
- HOW LONG TO BEAT. *How Long to Beat the Metamorphosis*. 2020. Disponível em: <https://howlongtobeat.com/game/96693>. Acesso em: 07 out. 2023.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed UFSC, 2011.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2015.
- JESPER, Juul. Gameplay. In: RYAN, Marie-Laure; EMERSON, Lori; ROBERTSON, Benjamin J. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- KAFKA, Franz. *The metamorphosis*. Tradução de David Wyllie. Uxbridge: Benediction Classics, 2011.
- PEARCE, Celia. Independent Art and Games. In: RYAN, Marie-Laure; EMERSON, Lori; ROBERTSON, Benjamin J. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 2, v. 52, p. 129-136, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/29161>. Acesso em: 07 out. 2023.
- SHORT, Emily. Interactive Fiction. In: RYAN, Marie-Laure; EMERSON, Lori; ROBERTSON, Benjamin J. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- STEAM. *Steam Database*. 2023. Disponível em: <https://steamdb.info/>. Acesso em: 07 out. 2023.
- VIANNA, Bernardo. Mercado de jogos eletrônicos tomou impulso na pandemia e continua em alta. In: *Inspere*. São Paulo, 08 fev. 2022. Disponível em: <https://www.insper.edu.br/noticias/mercado-de-jogos-eletronicos-tomou-impulso-na-pandemia-e-continua-em-alta/>. Acesso em: 13 jun. 2023.



ARTIGO/DOSSIÊ

## **“WALKING SIMULATORS”, LITERATURA ELETRÔNICA E OUTRAS FORMAS DE CONTAR HISTÓRIAS: O CASO DO JOGO EVERYBODY’S GONE TO THE RAPTURE**

JADE BUENO ARBO

### **Jade Bueno Arbo**

Doutoranda em Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas.

Mestra em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas, 2020.

Pesquisador do grupo de pesquisa “O mundo que (des) conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5478496017695674>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5726-6545>.

E-mail: [jade.arbo@ufpel.edu.br](mailto:jade.arbo@ufpel.edu.br).

**Resumo:** *Everybody’s Gone to the Rapture* (em tradução livre, “Todos partiram para o arrebatamento”), é um jogo eletrônico lançado em 2015 pela desenvolvedora de jogos The Chinese Room. Como um exemplo de jogo denominado, por vezes pejorativamente, de “*walking simulator*”, *Rapture* tensiona as divisões entre o aspecto de “jogo” e de “narrativo” na literatura eletrônica. Neste artigo, examinaremos *Everybody’s Gone to the Rapture* pelas lentes da ainda emergente Literatura eletrônica de forma a argumentar que o gênero popularizado como

“walking simulator” tanto enfatiza a potencialidade narrativa e literária dos jogos eletrônicos, como desafia formas narrativas centradas em um herói e na violência como forma de ação e progresso narrativo. Para isso, será apresentada uma breve descrição da origem e características desse gênero; em seguida, olharemos para a discussão sobre literatura eletrônica, aplicando-a à materialidade do texto de *Rapture* e estabelecendo um possível enquadramento para a análise de jogos eletrônicos de forma mais ampla. Por fim, será feita uma breve análise de *Rapture* como uma narrativa em formato de “bolsa” a partir do diálogo entre Donna Haraway e Ursula K. Le Guin acerca da emergência de novas formas de contar histórias.

**Palavras-chave:** *Walking simulators*. Literatura eletrônica. Literatura ergódica. Jogos eletrônicos. Literariedade.

**Abstract:** *Everybody's Gone to the Rapture*, a video game released in 2015 by the game developer The Chinese Room, challenges the divisions between the ‘game’ and ‘narrative’ aspects of Electronic Literature. An example of the genre sometimes derogatorily referred to as a ‘walking simulator’, *Rapture* questions the conventional boundaries between gameplay and storytelling. In this article, we examine *Everybody's Gone to the Rapture* within the context of the emerging field of Electronic Literature, arguing that the genre popularly known as ‘walking simulator’ not only underscores the narrative and literary potential of video games but also challenges narrative forms centered around a hero and violence as a means of action and narrative progression. To accomplish this, we provide a brief description of the origin and characteristics of this genre. We then dive into the discourse on Electronic Literature, applying it to the materiality of *Rapture's* narrative and establishing a possible framework for the broader analysis of video games. Finally, we conduct a brief analysis of *Rapture* as a narrative in the form of a ‘pocket,’ drawing on the conversation between Donna Haraway and Ursula K. Le Guin about the emergence of new storytelling forms.

**Keywords:** *Walking simulators*. Electronic Literature. Ergodic Literature. electronic games. Literary merit.

## INTRODUÇÃO

*Everybody's Gone to the Rapture* (em tradução livre, “Todos partiram para o arrebatamento”) é um jogo eletrônico lançado em 2015 pela desenvolvedora de jogos The Chinese Room. O jogador inicia com um observador sem nome em um vilarejo ficcional chamado Yaughton, localizado em Shropshire, Inglaterra, nos anos 1980. Ao começar a percorrer o vilarejo, o jogador se percebe sozinho, e essa é a realidade do início ao final da narrativa: não vemos nenhum dos personagens que, ao final do jogo, sentimos conhecer tão intimamente. Ouvimos suas vozes através da interação com telefones e rádios, e vemos vultos encenando momentos do passado na medida em que entramos em uma área ou outra do jogo, como memórias difusas de um passado que não vivemos.

Esse estilo de design de jogo em que o jogador navega por um espaço em uma perspectiva de primeira pessoa, interagindo com os objetos à sua volta, é chamado – por vezes pejorativamente – de “walking simulator”, ou “simulador de caminhada”. Ambas as partes dessa denominação atuam como uma forma de valorar negativamente esse formato: a ênfase na caminhada e na banalidade de tal ato diminui a importância da experiência do mundo e da trama apresentadas, como elencado por Zimmermann e Huberts em “o termo incorpora uma hierarquia de mecânicas de jogo que posiciona atos supostamente significativos como matar personagens, como estar acima de atos aparentemente sem significado, como caminhar”<sup>1</sup> (ZIMMERMAN & HUBERTS, 2019, p. 30). Da mesma forma, como os pesquisadores apontam, chamar um jogo de “simulador” é uma

---

1 Os estudos acadêmicos acerca de jogos eletrônicos ainda são embrionários no Brasil. Este artigo se utiliza de uma bibliografia em língua inglesa, e todas as citações, à exceção da obra de Hayles (2009), são de tradução minha.

forma de contestar o status desse tipo de jogo como sendo, de fato, um jogo: tal nomeação coloca o objeto como um “não jogo”, como uma mera “reprodução de uma caminhada”.

Essa dificuldade de compreender a caminhada dos “*walking simulators*” como um formato válido de jogo, por sua interação limitada, pela ausência de “missões” e objetivos claros, a ausência de uma necessidade de acumulação de recursos e progressão de níveis, demonstra uma tensão existente entre o aspecto de “jogo” e o aspecto “narrativo” dessas produções. Isso também revela uma hierarquia entre o que se consideram histórias passíveis de serem contadas – com tramas e objetivos claros – e aquelas que parecem pouco interessantes para jogadores acostumados com uma interação tradicional com os videogames, que muito contrasta com um “flanar”<sup>2</sup> aparentemente sem propósito.

A partir da observação dessa tensão, que leva certas produções a serem lidas como demasiado narrativas para serem consideradas como jogos, ao mesmo tempo em que sua materialidade as impede de adquirirem o mesmo status conferido pelo objeto livro, realizaremos um exame do jogo *Everybody’s Gone to the Rapture* pelas lentes da literatura eletrônica. Essa ainda emergente manifestação do literário desafia as formas tradicionais de narrar, tanto de um ponto de vista da forma quanto de um ponto de vista do seu conteúdo. Através da análise do caso de *Everybody’s Gone to the Rapture*, espero demonstrar que o gênero popularizado como “*walking simulator*” tanto enfatiza a potencialidade narrativa e literária dos jogos eletrônicos, como

---

2 Bonnie Ruberg (2019), ao examinar um outro jogo do mesmo gênero, *Gone Home* (The Fullbright Company, 2013), chama a atenção à conexão feita por pesquisadores como Melissa Kagen (2017) e Gaspard Pelurson (2018) à figura queer do *flâneur*, encorajado a percorrer a cidade sem rumo definido, experienciando os espaços de formas alternativas.

desafia formas narrativas centradas em um herói e na violência como forma de ação e progresso narrativo.

Para realizar essa discussão, farei uma breve descrição do nascimento do gênero “*walking simulator*” como um tensionador de uma forma de narrar a partir dos estudos de Zimmermann e Huberts (2019). Em seguida, apresentarei a descrição de N. Katherine Hayles (2009) de Literatura eletrônica como um possível enquadramento para a análise de jogos eletrônicos de forma mais ampla, e de *Rapture* de forma mais específica. Por fim, através do caminho possibilitado por Hayles, farei uma breve análise de *Rapture* como uma narrativa em formato de “bolsa” a partir do ensaio *The carrier bag theory of fiction* (2019), de Ursula K. Le Guin.

### JOGADOR, LEITOR OU ANDARILHO? O DESAFIO DA CLASSIFICAÇÃO

É significativo que o termo “*walking simulator*” tenha sido popularizado justamente pelo primeiro lançamento da The Chinese Room em 2012, chamado *Dear Esther*. O jogo foi fruto de um projeto de pesquisa a partir do qual Dan Pinchbeck, co-fundador da desenvolvedora, recebeu um financiamento para o desenvolvimento de “*mods*”<sup>3</sup> que explorassem, dentro dos jogos modificados, suas capacidades de produzir *storytelling*.

O objetivo provocativo desse projeto de pesquisa era questionar até que ponto o gênero de jogos de “atirador em primeira pessoa” (FPS) poderia ser manipulado, distorcido e modificado – contornando as mecânicas do jogo, o ato de eliminação, para mudar, ‘a política subjacente do jogo’. (ZIMMERMAN; HUBERTS, 2019, p. 31)

3 De acordo com a definição da Techopedia.com (2022), “*mods*” ou “modificações” referem-se ao processo de “editar ou modificar a estrutura, sintaxe ou código de um jogo” (s.n.). É uma prática bastante difundida entre jogadores.

Com esse objetivo, foram criados *mods* para os jogos de FPS *Doom 3* (ID SOFTWARE, 2004) e *Half-Life 2* (VALVE CORPORATION, 2004). *Dear Esther* nasce desse processo de subversão, de eliminação da habilidade de matar outros personagens no jogo e, assim, o que restou ao jogador foi a exploração e a interação com o cenário de forma a ativar fragmentos narrativos ao jogador. Com o lançamento de *Dear Esther* como um jogo independente quatro anos depois do seu surgimento em formato de mod em 2008, o termo “*walking simulator*” foi cunhado por jogadores e seu uso se tornou difundido.

Na plataforma de jogos Steam, as avaliações tanto de *Dear Esther* quanto de *Rapture* trazem um descontentamento com relação à baixa utilização de recursos comuns a jogos de ação. Entre os usuários que não recomendam o jogo, constam reclamações sobre não ser possível andar mais rápido pelo vilarejo; a ausência de quebra-cabeças e outras formas de interagir com o mundo que não sejam abrir e fechar portas, acionar rádios, telefones e gravações, e caminhar. Usuários também reclamam da semelhança no formato da jogabilidade entre *Rapture* e *Dear Esther*, e isso parece chamar sua atenção de forma mais marcante do que a diferença nas histórias sendo contadas. Vemos que existe uma expectativa por parte dos jogadores de que serão capazes de executar certas ações específicas quando jogam jogos: subir de nível, ganhar experiência como recompensa por certas ações (como completar missões e matar monstros e outros personagens), escolher habilidades e modificar o fim da história. Em uma avaliação no Google Reviews, uma jogadora diz: “É de se perguntar por que eles escolheram fazer disso um jogo e não um filme?”<sup>4</sup>.

---

4 No original: “You have to wonder why they chose to make this a game and not a movie”.

Os “*walking simulators*” existem, portanto, em um limiar entre o jogo, o filme e a literatura, com sua ênfase em uma narrativa multimídia – pois conta com conteúdo escrito, gráfico, audiovisual, código, dentre outros – que, no entanto, parece rechaçar recursos esperados pelos jogadores, subvertendo expectativas em um meio onde a familiaridade e a repetição são recompensados – vide franquias de sucesso como *Call of Duty* (Activision) e *Grand Theft Auto* (Rockstar Games). Situar esse gênero de jogos eletrônicos a partir de uma concepção abrangente de literatura eletrônica talvez nos permita aproximarmo-nos de tais narrativas em seus próprios termos e começar a compreender a potencialidade subjetiva e intersubjetiva dessa forma de contar histórias.

A crítica literária N. Katherine Hayles, em seu livro *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário* (2009), busca lançar luz às formas de literatura que se formam a partir da introdução do computador como um partícipe da experiência literária, as quais “testam os limites e desafiam-nos a pensar nossos pressupostos do que a literatura pode fazer e ser” (HAYLES, 2009, p. 22). A autora distingue a literatura eletrônica do texto impresso, portanto, a partir do fato de que o texto literário eletrônico não pode ser acessado sem o intermédio de um código executável, e sem as condições materiais (o hardware) para a execução desse código. Entre o texto e o leitor – agora usuário – existem dois mediadores importantes. Gêneros de literatura eletrônica são formados a partir das especificidades de seus códigos-bases, indo desde a ficção por hipertexto escritas através do software Storyspace, até histórias híbridas que se utilizam de textos, sons, vídeos, e outras operações de código para a construção da experiência de leitura.

Na esteira da ficção mediada por código e por computadores, surgem as chamadas Ficções interativas (FI), que trazem elementos de jogos mais acentuados, e é nessa aproximação que as divisas entre literatura, literatura eletrônica e jogos eletrônicos se tornam menos definidas. Como coloca Hayles:

Muitos jogos têm componentes de narrativa, ao passo que muitas obras de literatura têm elementos de jogos. [...] Contudo, há uma diferença geral no foco entre as duas formas. Parafraseando a elegante formulação de Markku Eskelinen, podemos dizer que nos jogos o usuário interpreta a fim de configurar, ao passo que nas obras cujo interesse principal é narrativo, o usuário configura a fim de interpretar. (HAYLES, 2009, p. 25)

Tal definição de ficção interativa nos permite verificar que os traços contemplativos que encontramos nos chamados *walking simulators* – as quais são vistas com maus olhos pelas comunidades de jogadores mais acostumadas com jogos de ação – longe de se constituírem em defeitos, falta de atenção, falta de planejamento e recursos, são uma característica, e não um defeito (“a feature, not a bug”, para usarmos a expressão em inglês). As *features* que encontramos nesse gênero de jogos são, na verdade, as responsáveis por efetuar a sua mudança de foco a ponto de trazê-lo, a partir da distinção colocada por Hayles (2009), do reino dos jogos para o reino do literário. Para a autora, como vimos, a interpretação do jogador do texto sendo lido acontece para tornar possível a interação com o código, enquanto na literatura eletrônica o código existe para possibilitar a interpretação. É nessa segunda categoria que *Rapture* parece se encaixar, e estaria, portanto, mais próximo de uma obra de literatura eletrônica, embora seja vendido em plataformas de jogos eletrônicos e não em livrarias.

Ao tensionarmos as definições de “jogo” e “literatura” e desafiarmos suas fronteiras, se faz necessário termos em mente os processos envolvidos no desenvolvimento de qualquer tipologia. Quando Julie Thompson Klein (2017) trata da questão da tipologia de um modo geral, a teórica chama atenção para o fato de que a tipologia, aplicada às mais diferentes áreas, é tanto um processo de “classificação de fenômenos baseados em similaridades e diferenças” (KLEIN, 2017, p. 22) quanto um trabalho que chama de “*boundary work*”, ou seja, um estabelecimento de limites e fronteiras, e, dessa forma,

tipologias não são nem neutras, nem estáticas. Elas refletem escolhas políticas de representação em virtude do que é incluído ou excluído, quais atividades são agrupadas dentro de uma categoria específica e o quão estreito ou amplo é campo de visão, desde pequenos projetos acadêmicos à sociedade como um todo. Entendidas em conjunto, essas escolhas constituem uma forma de *boundary work* em uma rede semântica que indexa propósitos, contextos, graus de integração e interação, estruturas organizacionais e enquadramentos epistemológicos. (KLEIN, 2017, p. 22)

De fato, quando se trata da delimitação de fronteiras entre a literatura e gêneros de entretenimento considerados “menores”, como jogos eletrônicos, são articuladas questões hierárquicas que envolvem diferentes entendimentos sobre o que constitui a literatura, o literário, e os objetos que serão considerados dignos de análise.

Mais do que elevar um jogo ao estatuto de um romance, tendo o objeto-livro em sua materialidade como nosso molde, a vantagem de uma análise que torna as fronteiras entre “jogo” e “livro” mais permeáveis é justamente sermos capazes de expandir nosso horizonte

imaginativo quanto às formas que o ato de narrar pode tomar, auxiliado por diferentes tipos e formatos de textos. Tal impulso necessita resistir uma reificação da literatura como existindo apenas entre uma capa e uma contracapa, mas permeando e se manifestando em diferentes superfícies, atingindo diferentes públicos.

Sendo assim, ao invés de uma cisão entre as obras consideradas jogos – nas quais o usuário interpreta a fim de configurar – e aquelas consideradas ficção interativa – nas quais o usuário configura a fim de interpretar – considero produtiva a análise da forma como os jogos que podem ser considerados ficções interativas, como os *walking simulators*, possibilitam que nos aproximemos também da potência narrativa daqueles jogos que parecem não atender a esse critério de foco no processo interpretativo, como os jogos de ação e os atiradores em primeira pessoa. De fato, o próprio desenvolvedor de *Rapture* escreve, em seu artigo *Story and Recall in First-Person Shooters* (PINCHBECK, 2008), sobre a maneira como o aspecto narrativo dos FPSs (jogos de atirador em primeira pessoa) influencia aspectos cognitivos importantes para o comportamento dos jogadores, demonstrando que “jogos com histórias visíveis e detalhadas auxiliam jogadores a lembrar e ordenar suas experiências” (PINCHBECK, 2008, p. 1), concluindo que a influência direta da narrativa no jogador faz dela a ferramenta mais poderosa à disposição dos designers de jogos, “ao invés de simplesmente um sistema de recompensas ou um fio condutor” (PINCHBECK, 2008, p. 1). A expansão do que consideramos literário abre caminhos para enxergarmos estruturas narrativas potentes nas mais diferentes manifestações culturais. Para os propósitos deste trabalho, a partir da consideração de que os *walking simulators* podem ser entendidos

como ficção interativa, e, portanto, como obras literárias eletrônicas, se faz necessário investigar de que forma melhor analisar tais obras.

### **NEM LIVRO, NEM JOGO: FORMAS DE OLHAR PARA A LITERATURA ELETRÔNICA**

Sobre as especificidades da análise da literatura eletrônica, Hayles (2009) enfatiza a necessidade de reconhecer que existem distinções constitutivas entre a literatura impressa e a literatura eletrônica. Ela argumenta que não podemos simplesmente estender as técnicas e métodos utilizados na análise de textos impressos para a literatura eletrônica, já que esta forma de expressão artística possui características únicas e intrínsecas que a diferenciam significativamente de seu equivalente em papel. Ao fazer essa observação, Hayles (2009) nos alerta para a necessidade de desenvolver abordagens analíticas específicas que estejam alinhadas com a natureza interativa, multimodal e dinâmica da literatura eletrônica. Na literatura eletrônica, a experiência do leitor não é apenas textual, mas também visual, sonora e interativa. Os elementos gráficos, sonoros e cinéticos se entrelaçam para criar uma narrativa que vai além das palavras escritas. Além disso, a literatura eletrônica muitas vezes incorpora hipertextos, hiperlinks, animações, vídeos e outros recursos digitais que permitem ao leitor explorar o texto de maneiras não lineares e não sequenciais. Esse aspecto não linear da literatura eletrônica desafia as convenções tradicionais de narrativa e exige uma abordagem analítica que seja sensível a essas estruturas não lineares. Além disso, Hayles (2009) destaca a importância de considerar a relação entre o conteúdo textual e a plataforma tecnológica na qual a obra é apresentada. Cada plataforma digital pode oferecer diferentes possibilidades de

interação e experiência para o leitor, o que influencia diretamente a interpretação da obra. Portanto, a análise da literatura eletrônica deve levar em conta não apenas o conteúdo textual em si, mas também o contexto tecnológico em que ele é apresentado.

Com isso em mente, a teórica aponta caminhos interessantes para uma análise da literatura eletrônica que seja sensível às suas especificidades ao trazer a definição de Espen J. Arseth de “literatura ergódica”, apresentado em seu livro *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997). O termo “ergódico” tem suas raízes na palavra grega “ergon”, que significa “trabalho”, e “hodos”, que significa “caminho”. A literatura ergódica é aquela, portanto, que leva o leitor ao trabalho da caminhada. Isso quer dizer, para Arseth (1997), que o leitor, quando em contato com uma obra de literatura ergódica deve realizar um esforço significativo para organizar e interpretar a narrativa. Em outras palavras, a literatura ergódica demanda uma participação ativa e não linear por parte do leitor para extrair sentido do texto.

Tal processo, portanto, não é passivo: o leitor precisa realizar trabalho mental ou físico para percorrer o texto ou para decifrar seu significado. Isso contrasta com a maioria das formas de literatura tradicional, onde a narrativa é apresentada de maneira linear e o leitor não precisa fazer um esforço significativo para seguir a história, para além de virar as páginas e se manter atento às palavras nelas impressas. Assim, o conceito de literatura ergódica surge para adicionar uma camada à compreensão das maneiras pelas quais uma literatura eletrônica desafia as convenções tradicionais da leitura, exigindo que os leitores assumam um papel mais ativo e participativo na construção do significado do texto.

Hayles (2009) também faz uso dos estudos de Markku Eskelinen, que chamam a atenção para o fato de que a narratologia tradicional é incapaz de lidar com a textualidade ergódica. Ao analisar a forma como histórias são contadas, personagens são desenvolvidos, eventos são organizados no tempo e no espaço, a narratologia tradicional geralmente se baseia em modelos lineares e estruturas fixas de narrativas que parecem mais adequadas à análise mais tradicional da literatura contida no objeto-livro. No entanto, a textualidade ergódica exige que sejamos capazes de compreender os múltiplos caminhos que podem ser percorridos por uma narrativa ergódica, e a forma como as escolhas do leitor afetam o desenvolvimento da história. Assim, Markku Eskelinen propõe uma expansão da narratologia como tal para que seja capaz de abarcar outras literaturas (HAYLES, 2009).

Por fim, na busca por formas de pensar a literatura eletrônica, Hayles (2009) faz menção ao trabalho de Lev Manovich, abrindo caminhos para olharmos para a materialidade da literatura possibilitada por códigos a partir de sua atenção, dentre outros aspectos, à transcodificação. Manovich, de acordo com Hayles, elenca princípios que diferem o que chama de Nova Mídia de outras mídias eletrônicas, como a TV a cabo, por exemplo. Quatro deles se referem “à base binária para computadores digitais (representação numérica), programação orientada no objeto (variabilidade e modularidade) e arquiteturas interconectadas com sensores e ativadores (automação)” (HAYLES, 2009, p. 46), sendo o quinto princípio o da transcodificação. Para a autora, esse é o princípio de maior potência apresentado por Manovich, pois é utilizado para explicar a “importação de ideias, artefatos e pressupostos da ‘camada cultural’ para a camada ‘computacional’” (HAYLES, 2009, p. 46).

Hayles (2009) explica:

A ideia de transcodificação [...] faz a observação crucial de que a computação se tornou um poderoso meio pelo qual pressupostos pré-conscientes circulam de veículos de transmissão cultural tradicionais, como retórica política, religiosa e outros rituais, gestos e posturas, narrações literárias, relatos históricos e outros canais de ideologia, para as operações materiais dos dispositivos computacionais. (p. 46)

Na Nova Mídia de Manovich, as camadas computacionais e culturais não existem de forma isolada e estão em constante interação, informando e transformando o meio da narração de histórias – o código e a máquina – bem como os tipos de histórias sendo contadas. Nos deparamos, portanto, com a materialidade inescapável dessa literatura, que deve ser considerada no momento de análise.

Como vimos, ao contrário da literatura impressa, o texto eletrônico só pode ser acessado através de um código a ser executado. Esse código, sem o qual a literatura eletrônica não existe, deve ser considerado parte integrante da obra sendo analisada. Hayles aponta que esses códigos executáveis podem ser entendidos como “instrumentos textuais” (HAYLES, 2009, p. 48), aproximando a literatura eletrônica de uma visão de instrumentos musicais em uma sinfonia, na medida em que o “autor” – e, no caso dos jogos como literatura eletrônica, esse autor é raramente monádico, dado que existem diversas pessoas e fatores envolvidos no desenvolvimento de um jogo – criam um universo de possibilidades a ser manipulado por determinado usuário, uma série de instrumentos a serem “tocados” pelo usuário na criação dessa “melodia interativa”.

## **EVERYBODY'S GONE TO THE RAPTURE: FORMAS DE CONSTRUIR O ARREBATAMENTO**

É significativo que o jogo que origina este artigo, *Everybody's Gone to the Rapture*, realize o seu processo de transposição a partir tanto de uma camada visual – da construção metódica e detalhada do cenário do vilarejo de Shropshire, no Reino Unido, por onde flana o jogador/ usuário/ leitor – quanto de uma camada auditiva em que design de som e composição musical atuam lado a lado e em interdependência com as camadas de variabilidade, modularidade e automação apresentadas por Manovich, sem a qual a narrativa estaria incompleta.

Ao iniciar o jogo – executar o código em sua máquina – o jogador se vê perdido no fictício vilarejo inglês dos anos 80 chamado Yaughton, como um alienígena em uma terra estranha. Sem qualquer informação, e sem avistar qualquer outra pessoa, o jogador é levado a interagir com objetos – portas, telefones, rádios, luzes, cartas, etc. – e se aproximar de pôsteres e letreiros para lê-los, bem como seguir orbes de luz espalhadas pela cidade e que se transformam em vultos difusos de cenas que precederam o desaparecimento dos habitantes do vilarejo, como ecos de um passado que se recusa a deixar aquele lugar.

O jogo possui cinco áreas distintas que enfocam cinco personagens, com atenção especial aos pesquisadores Katherine Collins e Stephen Appleton – este último natural de Yaughton –, que trabalham no observatório planetário da cidade. Através da exploração das pistas deixadas no decorrer do jogo, e que devem ser descobertas e ativadas pelo jogador, descobrimos que Katherine e Stephen encontraram, em suas observações noturnas, um padrão de luz que consideram ser uma forma desconhecida de vida.

Ao investigarem mais a fundo esse padrão, eles descobrem que a luz misteriosa está infectando pássaros, vacas, e outras formas de vida, para então começarem a infectar os humanos. A partir da identificação desse padrão, os caminhos de Stephen e Katherine se bifurcam: enquanto Katherine se isola no observatório tentando se comunicar com o padrão, Stephen tenta salvar a vida dos habitantes do vilarejo – seus parentes, familiares e amigos de infância. Dentre as tentativas de quarentenar os habitantes de Yaughton para impedir a proliferação da contaminação por essa forma de vida desconhecida, esse alienígena se adapta, e passa a se espalhar através das linhas telefônicas, ondas de rádio e pela televisão. Essa força alienígena, tal qual a tecnologia e a morte – dependente de uma e causadora de outra – se mostra inescapável.

A exploração e o desvelamento dessa história que o jogador, um herói de mãos atadas, não pode evitar, não acontece em silêncio, mas sim embalada, enquadrada e motivada pelo trabalho conjunto da compositora e, à época, diretora da *The Chinese Room*, Jessica Curry, e do designer de som Adam Hay. As cinco áreas do jogo possuem, cada uma, suas composições temáticas, que nos aproximam das angústias dos personagens nos quais focamos. Matthew Hodge descreve a trilha composta por Curry da seguinte forma:

Curry abandonou os tropos musicais explosivos que pulsam por jogos típicos de ação e aventura que se passam em mundos pós-apocalípticos. Ao invés disso, ela compôs uma trilha sonora emotiva que é madura, paciente, melancólica, e que fornece segmentos musicais tanto avassaladores quanto duradouros, alternando entre aumentar e aliviar a tensão. (HODGE, 2021, p. 407)

No entanto, o trabalho de Curry não foi o mesmo de um compositor de trilhas sonoras de filmes, por exemplo. Seu processo de composição envolveu, como explica a própria compositora em entrevista a Andy Price (2022), a criação de quatro tipos de música. 1) Músicas únicas, compostas para acompanharem cenas específicas em momentos específicos do jogo, e que são executadas linearmente como em um filme – embora o jogador entre em contato com cada uma delas de acordo com as áreas do jogo que decide explorar primeiro. 2) Músicas de viagem, que é ouvida aleatoriamente durante a exploração do jogo e que pode ser dividida e cortada de diferentes formas para serem tocadas em qualquer ordem, e também podem ter suas faixas instrumentais divididas. 3) Música de arco, que faz referência aos arcos de cada um dos cinco personagens – sobre os quais se referem cada uma das cinco áreas. E 4) música procedural, descrita por Curry como: “música que evolui em tempo real e que faz com que nenhum jogo seja jogado da mesma forma. Isso significa que não importa quantas pessoas joguem o jogo, cada um terá uma experiência única e não replicável da música” (PRICE, 2022, s.n.).

Ao falar do processo de Hay como designer de som, Matthew Hodge observa que ele

realizou várias técnicas de edição de áudio para fornecer uma experiência auditiva que criou uma interação e colaboração bem-acabada com cada jogador. O trabalho de Hay centrou-se na *'ambiance procedural'*, uma expressão que se refere ao processo de conteúdo de áudio sendo gerado por eventos aleatórios. Ele implementou um processo de síntese granular que consistiu em picotar amostras de áudio em pedaços menores como *'grãos'* para serem acionados e manipulados independentemente. Além disso, ele instruiu a inteligência artificial do jogo para

variar estruturalmente aspectos essenciais de trechos de áudio e seções de música da trilha sonora de Curry. (HODGE, 2021, p. 407)

A partir da composição de Curry, portanto, Hay criou diversos mecanismos para bagunçar, misturar e recompor a experiência auditiva do jogo de forma responsiva às ações do jogador, “assegurando uma conexão auditiva coesa entre design de som atmosférico e uma trilha sonora composta” (p. 408). Essa experiência única do jogador serve não apenas para explorar e expandir os limites formais do meio, mas também serve à história sendo contada de forma direta, colaborando para a construção narrativa e temática da obra.

A combinação de composição e design de som resultam em uma camada auditiva construída com cuidado que torna duradoura a história que mistura uma invasão alienígena com os pequenos detalhes da vida dos moradores de Yaughton, suas pequenas alegrias e tristezas, seus problemas de comunicação e seus desencontros, bem como conecta tematicamente, através dessa composição única feita pelo jogador em interação com o espaço, a vida dos humanos à vida da humanidade. Como coloca Curry,

os personagens [...] têm muitas falhas, mas eles estão fazendo o melhor que podem. [...] Eu realmente queria que isso estivesse presente na música – que somos todos capazes de decepcionar uns aos outros, de fazer coisas que machucam – somos todos humanos e falíveis. Mas a maioria de nós está tentando dolorosamente fazer o melhor todos os dias da nossa vida. [...] Uma das razões pelas quais eu usei um coral é que ele é uma metáfora central e poderosa para a mensagem do jogo. A voz humana representa tanto o que o jogo está tentando dizer – nós estamos aqui por um período tão curto de tempo, mas são as conexões

que formamos enquanto estamos aqui que importam. O coral é uma realização perfeita disso para mim, estamos todos na escuridão, mas nós cantamos para criar a luz. (PRICE, 2022, s.n.)

Temos aqui que uma obra como *Everybody's Gone to the Rapture* é realizada através de um esforço conjunto tanto de aspectos materialmente diversos (programação, design gráfico, roteirização, composição, edição de som etc.) quanto de profissionais múltiplos responsáveis por cada etapa. A noção difusa de autoria que tal contexto exige, no entanto, não apaga a experiência interpretativa que o leitor/ usuário/jogador têm com tal texto ergódico, que nos exige o esforço significativo de virtualmente caminhar e interagir com o cenário que nos é apresentado, de forma que “configuramos a fim de interpretar”. A literariedade é obtida pela experiência global fornecida ao jogador, e que é possibilitada pelas especificidades do meio pelo qual a narrativa é contada. Não seria possível contar a história de *Rapture* em um filme ou em um livro impresso, como sugerem os jogadores que se aproximaram desse jogo com expectativas geradas por formatos mais tradicionais e mais difundidos de jogos eletrônicos.

Em entrevista para o Thomas McMullan em 2014, Dan Pinchbeck fala da importância de permitir com que a escrita e a literariedade dos jogos eletrônicos respire, cresça, evolua e desafie jogadores. Tanto desafiando as avaliações negativas de jogadores que criticam formatos com as características dos *walking simulators*, quanto reafirmando a capacidade literária dos jogos. Pinchbeck diz:

Precisamos acabar com o estrangulamento que exige que todo o jogador tenha que compreender tudo; isso faz com que a escrita de jogos esteja estagnada e tornando muito difícil ser mais literário na nossa escrita e design. [...] Muitos jogadores casuais estariam

dispostos a sofrer em jogos difíceis como *Dark Souls*. Nós somos muito receptivos da ideia de que as mecânicas do jogo possam ser difíceis demais para alguns jogadores, mas esperamos que as histórias dos jogos sejam sempre compreensíveis e interessantes para todos os jogadores, e isso nos atrasa, e é estranho porque nós esperamos que uma área do design de jogos tenha a liberdade de se direcionar e cultivar um público de jogadores específico, enquanto à outra não é permitido crescer. (MCMULLAN, 2014, s.n.)

Dessa forma, reconhecer a literariedade dos *walking simulators* através do entendimento desse gênero de jogos como forma de literatura ergódica nos permite aproximarmo-nos de sua maneira específica de narrar, expandindo nossas ferramentas críticas para darmos conta de interpretar esse texto – constituído de tantos outros elementos para além da palavra. Além disso, reafirmar a literariedade das narrativas em jogos, sejam eles *walking simulators* ou não, colabora para o importante trabalho de registro e interpretação dessas histórias que, como a luz alienígena de *Rapture*, se espalham pelos aparelhos que nos cercam, infectando-nos e movimentando a cultura e a sociedade de formas que a academia ainda tem dificuldade – e, por vezes, resistência – em acessar.

Hayles (2009) aponta que, assim como o surgimento do Romance foi essencial para criar e dar voz ao sujeito liberal humanista dos séculos XVII e XVIII, a literatura eletrônica contemporânea é tanto reflexão como representação de um novo tipo de subjetividade que é caracterizada pelo que ela se refere como uma “cognição distribuída, uma ação em rede que inclui atores humanos e não humanos e limites flexíveis dispersos por espaços reais e virtuais” (HAYLES, 2009, p. 48). Dessa forma, seja pelo nome de literatura eletrônica ou literatura

ergódica, o que vemos nos *walking simulators* é uma resposta a um chamado por novas formas de contar, novas jornadas que não são centradas no saber matar, na progressão estratégica e violenta através de um terreno a ser devastado por um herói.

A importância cultural de contar histórias outras e contar histórias de forma diferente é enfatizada pela filósofa Donna Haraway em diálogo com Ursula K. Le Guin. Para Haraway, contar histórias é uma forma de pensar, e de fazer do pensar um *pensar-com*, que rompe com o “excepcionalismo humano e o individualismo limitado” que já se tornaram “impensáveis” no sentido de “impossíveis de se pensar com” (HARAWAY, 2016, p. 30). Contar histórias que fujam ao excepcionalismo humano é prover novos pensamentos com os quais se pensar, novas ferramentas com as quais contar novas histórias que tornarão possíveis novas realidades na medida em que possibilitam novos pensares.

Para pensar o papel do contar histórias na produção de novos pensares, Haraway lança mão do ensaio intitulado *The carrier bag theory of fiction* (2019) de Ursula K. Le Guin. Para Haraway, Le Guin

compreende a necessidade de mudar a história, de aprender, de alguma forma, a narrar – a pensar – fora do conto dos Humanos na História, quando o conhecimento de como matar uns aos outros – e juntamente uns com os outros, incontáveis multitudes da Terra viva – não é escasso. Pensar nós precisamos; precisamos pensar. Isso significa, simplesmente, que nós precisamos mudar a história; a história precisa mudar. (HARAWAY, 2016, p. 40)

Para pensar como histórias podem mudar a *história*, Le Guin concebe narrativas como bolsas ou garrafas: como coisas que contêm outras coisas. Ela nos diz:

[...] o formato natural, apropriado, de um romance pode ser o de um saco, uma bolsa. Um livro carrega palavras. Palavras carregam coisas. Elas trazem significados. Um romance é um pacote de remédios, carregando coisas em uma relação particular e poderosa umas com as outras e conosco. (LE GUIN, 2019, p. 34)

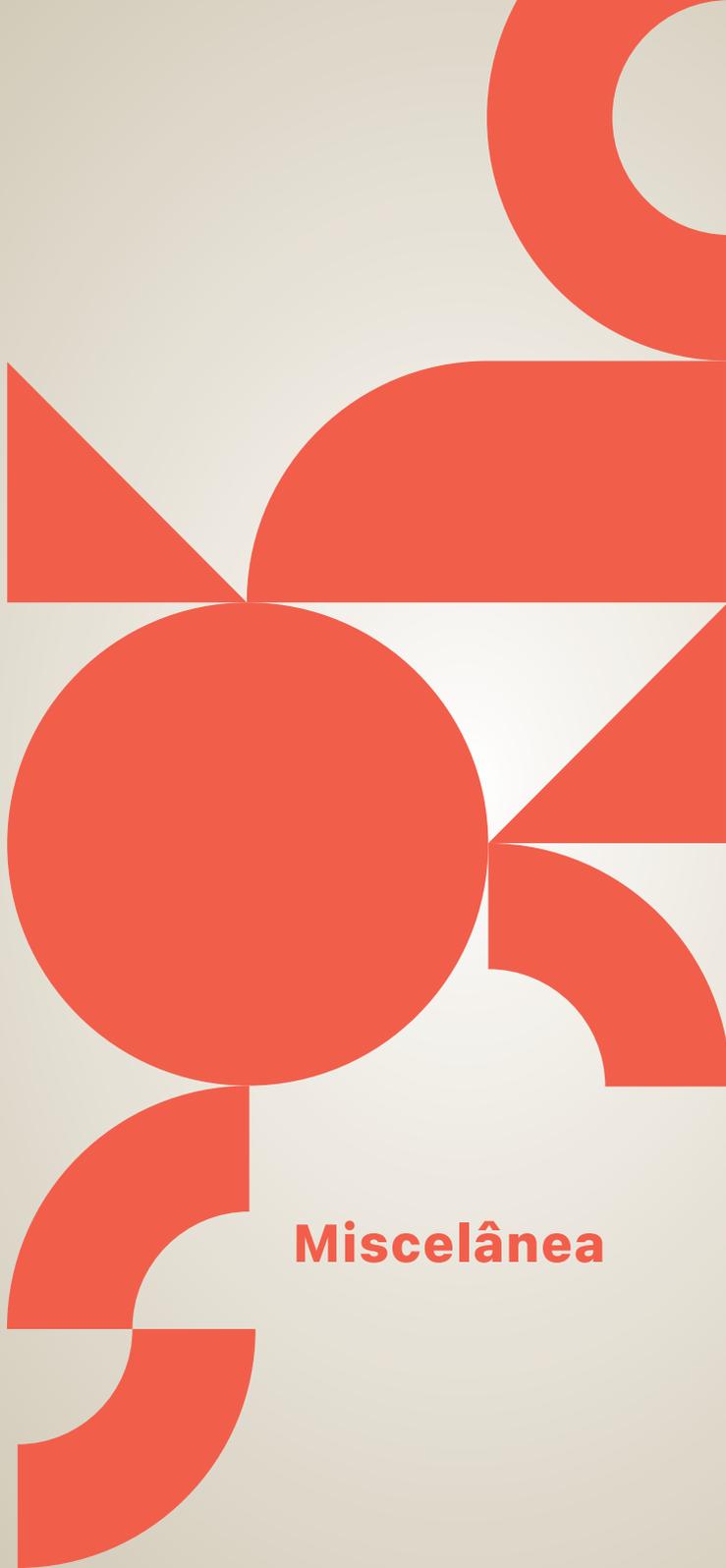
Nesse sentido, a literatura é uma ferramenta para carregar ideias, carregar formas e significados, possibilitando que outras formas e outros significados sejam criados a partir deles, disseminando outros conhecimentos sobre a realidade que não apenas o muito disseminado conhecimento, como observou Haraway (2016), de matar uns aos outros. Assim, quando o conhecimento sobre como matar uns aos outros é facilmente acessível, histórias que subvertem a expectativa de violência como forma de progressão, como vemos nos *walking simulators*, nos aproximam de um saber de outro tipo, e nos forçam a olhar para nós mesmos e para o mundo a nossa volta com outros olhos. O flunar dos *walking simulators* nos obrigam à pausa, e à valorização das interconexões entre o Eu e o Outro nessa rede de relações que, como o coral de Jessica Curry, se unem para criar a luz. Histórias como a de *Everybody's Gone to the Rapture* reeducam a nossa atenção e a nossa imaginação, e através de esforços que envolvem tanto forma quanto conteúdo, tal qual o mais rico e produtivo tipo de literatura, gera um efeito duradouro no leitor/jogador. Vimos, no decorrer deste trabalho, inúmeras diferenças e rompimentos entre a literatura impressa e o que argumento aqui para que seja concebido como literatura eletrônica, os *walking simulators*. No entanto, existe uma continuidade importante entre essas formas distintas de narrar: o narrar em si. Como no paralelo feito por Hayles (2009) entre o Romance e a literatura eletrônica, novos tempos demandam e geram novos

formatos para esse narrar, gerando possibilidades e configurações imprevisíveis para a literariedade. Espero ter demonstrado, através desta análise, o valor cultural e a relevância acadêmica dos jogos eletrônicos em geral e dos *walking simulators* em particular para que, a partir desse reconhecimento, possamos nos aprofundar nessas narrativas, dissecá-las, examiná-las, e colhê-las, como sementes em uma bolsa.

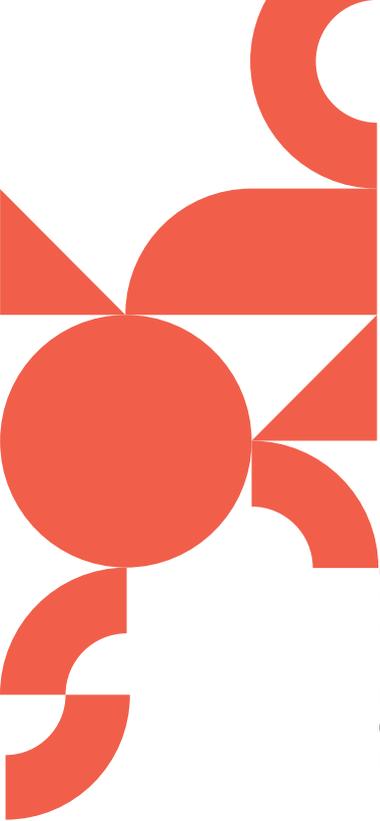
### REFERÊNCIAS

- HARAWAY, Donna J. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- HAYLES, Katherine N. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.
- HODGE, Matthew. *Scoring the Story: Dissecting Interactive Game Music and Sound*. Design in Everybody's Gone to the Rapture. In: *Musico Guia*. Conference Proceedings CIVAE, 2021.
- KLEIN, Julie Thompson. Typologies of Interdisciplinarity: The Boundary Work of Definition. In: FRODEMAN, Robert; KLEIN, Julie Thompson; PACHECO, Roberto C. S. (Orgs.). *The Oxford handbook of interdisciplinarity*. 2.ed. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2017.
- LE GUIN, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. London: Ignota, 2019.
- MCMULLAN, Thomas. *Where literature and gaming collide: How games are mining literary sources of inspiration*. Eurogamer, 2014. Disponível em: <https://www.eurogamer.net/where-literature-and-gaming-collide>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- PINCHBECK, Dan. *Story and Recall in First-Person Shooters*. International Journal of Computer Games Technology, p. 1-7, 2008. Disponível em: <http://www.hindawi.com/journals/ijcgt/2008/783231/>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- PRICE, Andy. *Jessica Curry on soundtracking "Everybody's Gone To The Rapture" poignant exploration of loss*. 2022. Disponível em: <https://www.nme.com/features/gaming-features/jessica-curry-on-soundtracking-everybodys-gone-to-the-raptures-poignant-exploration-of-loss-3218264>. Acesso em: 16 dez. 2022

WHAT is Modification (Mod)? – Definition from Techopedia. In: *Techopedia.com*. Disponível em: <http://www.techopedia.com/definition/3841/modification-mod>. Acesso em: 12 dez. 2022.



**Miscelânea**



ENTREVISTA/MISCELÂNEA

## ENTREVISTA COM ANA ELISA RIBEIRO

RODRIGO FELIPE VELOSO

### **Rodrigo Felipe Veloso**

Doutor em Letras (Estudos Literários).

Professor do Departamento de Comunicação e Letras da  
Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/002870040198024>.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>.

E-mail: [rodrigof\\_veloso@yahoo.com.br](mailto:rodrigof_veloso@yahoo.com.br).



Ana Elisa Ribeiro é Professora Titular do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, no bacharelado em Letras (Tecnologias da Edição) e no ensino médio integrado (Redação). É doutora em Linguística Aplicada (Linguagem e tecnologia) e mestre em Estudos Linguísticos (Cognição, linguagem e cultura) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também se bacharelou e licenciou em Letras/Português. Tem estágios pós-doutorais na PUC Minas, na Unicamp, na UFMG e na Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Entre outros, é autora dos livros *Multimodalidade, Textos e Tecnologias* (Parábola, 2021), *Como nasce uma editora* (Entretantas, 2023) e *Linguística aplicada – ensino de português* (Contexto, 2023). É autora de livros e publicações literárias, incluindo um prêmio Jabuti Juvenil, e diretora de coleções de livros acadêmicos e literários. Pesquisa Mulheres Editoras no Brasil (Fapemig, Anpoll). É pesquisadora do CNPq. Sua produção pode ser encontrada no site [anadigital.pro.br](http://anadigital.pro.br). Nesta entrevista, Ana Elisa conversa sobre seu contato com as letras, com a produção literária e científica, bem como, de modo geral, sobre seu trabalho docente e profissional. Temas como livro-objeto, narrativas híbrida, multimodal e *crossover* também se integram nessa discussão produtiva e diversificada.

*“A escrita e suas tecnologias sofrem interessantes metamorfoses, numa ciranda que vai do simples bilhete aos originais de um livro”.*

Ana Elisa Ribeiro

**P.: Quais são os elementos responsáveis por sua entrada e inscrição na cultura escrita? O que ou quem a influenciou?**

**R.:** Muito do que somos e nos tornamos é reprodução, como já sabemos, mas como isso não é determinístico, há uma brecha para novos horizontes, além dos mistérios que não conseguimos

explicar. Nasci em uma família em que meus pais tinham curso superior, embora meus avós tivessem pouca escolaridade. Essa não é uma história só particular; é também uma história social, porque isso mudou para muita gente e vem mudando, embora esteja longe de alcançar toda a população. Meus pais não são leitores contumazes de livros, mas revistas e jornais sempre estiveram disponíveis em casa. Nesse sentido, minha paixão pelos livros provavelmente foi despertada na escola, não sei ao certo como e nem por quem. Sei que me lembro de *querer* muito saber ler, *desejar* ser alfabetizada, então isso aconteceu na minha primeira infância. Dali em diante, encontrei duas pessoas a quem pedi livros emprestados, sem restrições de qualquer natureza: minha avó materna e minha tia mais jovem, apenas 11 anos mais velha do que eu. Foram esses empréstimos e os da biblioteca, instalada em uma espécie de porão da escola pública municipal, que me deram uma formação inicial como leitora de literatura, mesmo que eu ainda não encontrasse muitos interlocutores, nem sequer entre os professores. Mais tarde, fui juntando o dinheiro do lanche para comprar livros, descobri a existência de uma livraria no centro da cidade, passei a ser consumidora, descobri que tinha o desejo de ter estantes e uma biblioteca particular. Mas tudo isso vem do meu amor pela língua portuguesa, do prazer por ouvir histórias, que não era um apreço apenas pela narrativa, mas pela forma, pelas palavras, pela sonoridade, pela concatenação entre palavras e frases. Passei a ler *querendo escrever*, que é um outro processo. E aí não encontrei interlocutores mesmo, ao menos até a minha vida adulta. Na escola, isso é sempre complicado. Posso dizer, até

aqui, que minha inscrição na cultura letrada tem relação então com minha família, que dava algum valor a isso; com a escola e a biblioteca que estava lá, ao meu dispor (e eu dispunha); com as livrarias da cidade; e com alguma coisa que veio comigo e que me move até hoje, que é esse gosto pela língua, pela linguagem, um modo de atentar, de apreciar, que foge à banalidade. A língua não era e não é algo que eu somente *uso* ou de que eu disponho de maneira superficial e instrumental; ela é um elemento de enorme atenção para mim, todo o tempo. Daí meu interesse por todas as tecnologias dela, orais e escritas. Além da minha avó e da minha tia, algumas pessoas me ajudaram a ler, no sentido de fazerem curadorias informais, me indicarem livros, me emprestarem, me darem de presente. Uma delas é a jornalista e poeta Luciana Tonelli, no final da minha adolescência, quando fui namorada do irmão mais novo dela. O contato com eles mudou minha vida, embora eu tenha sido pouco sábia para aproveitar isso. Eram pessoas leitoras da literatura contemporânea, Luciana era escritora, e isso me abriu novas portas.

**P.: Como surgiu o nome “Ana Digital” e como ele se conecta em sua história de vida, em especial de sua relação com a tecnologia?**

**R.:** Sou de uma geração que testemunhou muito jovem a abertura do comércio brasileiro ao mundo, nos anos 1990. Os computadores e a Internet chegaram para nós quando tínhamos menos de 20 anos. É claro que isso não era popular, mas já existia e já sabíamos. Meus trabalhos de escola chegaram a ser feitos no computador e impressos em uma impressora matricial, no início dos anos 1990, porque minha tia, a mesma que me emprestava livros, era engenheira civil e tinha um computador. Como as tecnologias

de ler e escrever sempre me interessaram, não tive medo delas, corri para aprender. Fui me inteirar dessas máquinas, participei de salas de chat, tive e-mail, blog etc., logo que essas coisas chegaram. Na faculdade, fazendo Letras, o assunto era longínquo ainda, mas já havia um laboratório de informática, e eu fui “rata” dele. Não saía de lá, com isso conheci muita gente, inclusive grupos de interesse em literatura e música, como se fossem pré-redes sociais. Daí surgiu a ideia do “ana digital”, meu *nick name*, como dizíamos, que tinha tudo a ver comigo. Meus e-mails sempre foram anadigital, assim como sites. Mas, ao contrário do que muita gente pensa, esse “ana” não diz respeito só ao meu nome, mas à ideia de “analógico”. Naquela época, havia uns modelos de relógio de pulso (que sempre adorei) que vinham com dois mostradores, um analógico (os ponteiros) e um digital, e eles se chamavam relógios anadigitais. Então minha paixão por todas essas tecnologias também aparece aí, nunca achei que fossem excludentes.

**P.: Como a poesia de Paulo Leminski a influencia pessoal e profissionalmente?**

**R.:** Descobri a poesia do Leminski meio por acaso, ou posso dizer que por desobediência e curiosidade. Em alguma série do ensino médio, quando recebemos apostilas novas de literatura, a professora mandou saltar algumas páginas. Mas eu não saltei, claro. Como eu gostava de literatura e sempre fui meio obsessiva, queria saber todas as páginas do material novo. Estava longe de ser uma aluna “caxias”, diga-se de passagem, mas era apaixonada por Português, Inglês e Literatura. Daí que fui ler o que era para pular, e me deparei com um poema breve do Leminski,

de quem eu nunca tinha ouvido falar. Eu já amava poesia, por minha conta, lia muito e escrevia nos fundos de caderno, mas o Leminski mudou imediatamente minha concepção de poesia, verso etc. Eu pensei: mas isso pode? E me identifiquei completa e imediatamente. Tomei inclusive mais coragem para escrever. Daí passei a mexer na minha própria dicção poética, comprei vários livros dele (que na época não eram tão fáceis de achar, contei com amigos para isso), li muito, escrevi. Então conhecer a poesia dele me influenciou como leitora, como poeta e como professora, porque, anos mais tarde, quando fui docente em uma escola particular de Belo Horizonte, já no comecinho do século XXI, fui demitida porque indiquei para leitura um livro do poeta curitibano e um dos poemas tinha a palavra “merda”. Pois é, não é de hoje... E como os pais e mães e a própria escola tinham uma visão de que poesia é algo limpo, nobre, bonito, meio sagrado, o livro do Leminski era uma afronta, e palavra feia certificava de que aquilo não podia ser poesia de verdade. Pronto. Quem levou a bronca fui eu, que voltei para casa me sentindo bem humilhada, pensando se aquela profissão seria possível, se ensinar literatura contemporânea seria viável. Até hoje acho que não é.

**P.: Em seu memorial defendido para aprovação como professora titular no Cefet – MG, em 2020, você afirma que “a poesia ajuda a respirar, nesta vida de poucos sentidos. A poesia é o que tenho de mais meu, há mais tempo”. Nesse sentido, percebe-se que o ensino da poesia na escola é de todo “negligenciado”. Como avalia esse ponto no contexto escolar e social?**

**R.:** Sim! Não sei nem se a melhor palavra é “negligenciado”, porque o que fazem com a poesia, com a literatura, de maneira geral, é

pior do que isso. É uma espécie de fingimento compulsório. Nas escolas privadas, onde o aluno é cliente, não tem nem discussão. Tudo precisa ser muito filtrado e censurado para caber nas cabeças de todos e ser possível. Até os clássicos podem sofrer algum tipo de represália. Isso sempre existiu, e em algumas épocas fica mais intenso. Outro aspecto é a maneira como a poesia pode ser abordada, de um jeito estéril. Lembro bem de atividades em que a graça era ler um poema para encontrar nele palavras e suas classes gramaticais, sujeito e predicado etc. Uma neutralização da leitura poética. Porque para ler poesia, a leitura precisa ser poética. E é bobagem a universidade vir dizer ao professor e à professora da escola básica que é preciso desafiar, ter autonomia e blablablá. Nós não temos. Você precisa proteger o seu emprego, e isso é prioritário. Na escola pública, isso é menos tenso, mas também não é o melhor dos mundos. Não dou aulas de literatura há uns 16 anos porque desisti de fazer isso dentro do currículo. Só faço por fora dos limites.

**P.: Você publicou, em 2016, o livro intitulado *Textos multimodais, leitura e produção*. Tal obra é resultado de uma pesquisa sobre textos multimodais no ensino médio. Qual a orientação de trabalho com essa modalidade textual para o Ensino Médio? Os estudantes vivem na realidade social sempre conectados e com relação à sala de aula, como essa conexão acontece levando-se em conta o trabalho multimodal e digital?**

**R.:** Primeiro é preciso dizer que todos os textos sempre foram multimodais. Não temos a experiência de textos abstraídos de suas formas, materialidades e circulações. Dito isso, posso dizer que o que mudou foi o jeito de ver e de abordar os

textos. Hoje essa visão é predominante, hegemônica, porque está inclusive na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), mas nem todo mundo compreendeu ou estudou a abordagem que enxerga os textos como multimodais. A ideia é trabalhar os textos pensando em todas as suas camadas de produção de sentidos, e não apenas a palavra. Não é um deslocamento da palavra para um lugar menor, de forma alguma. É a noção de que outras linguagens compõem os sentidos naquele mesmo texto. Nós, que nos formamos em Letras, não víamos assim e é um desafio ver. Não apenas os estudantes, mas todos nós vivemos rodeados de tudo isso. Não é uma questão apenas para jovens. É uma abordagem para todos e todas nós. Na sala de aula, nós, profissionais da educação, temos de sistematizar isso, tornar as coisas mais conscientes e fundamentadas. O multimodal não diz respeito apenas ao digital, mas a tudo. O digital é mais uma camada a ser considerada, sistematizada. O barato é que tudo isso é muito mutante, então temos de ficar sempre atentas e atentos. A orientação para a educação básica é tratar os textos em sua integralidade de linguagens e tê-los como eixo do ensino de língua. E isso não está apenas na BNCC, mas em documentos que remontam há 30 anos ou mais. É lento, é difícil, mas vem acontecendo. Uma visão menos integrada, e muito forte, está em disputa no espaço da escola e da docência, como discurso e como modo de ensinar, mas vai sendo substituída aos poucos, à medida que os cursos de Letras vão se modernizando e reformando (isso também é lento, mas é obrigatório), os professores vão estudando continuamente (quando podem) e o debate vai se qualificando nesse sentido.

**P.: Sobre o processo de escrita aliado a tecnologia, percebe-se um reposicionamento de ambos que dá luz a heterogeneidade de oportunidades e reações. A ideia não é de exclusão, mas de integração. Diante disso, como analisa tal relação e como ela implica em seu trabalho docente e como escritora?**

**R.:** Sim, a ideia é integrar. Hoje precisamos de tudo, e os usos são especializados. Precisamos do computador para muitas coisas, precisamos do manuscrito para outras. Há limites que são impostos fora de nós. Meu trabalho docente fica abalado por essas mudanças, claro, embora eu seja uma professora formada já neste nosso tempo. Bobagem dizer que apenas professores muito mais jovens do que eu possam se atentar para essas questões. Estamos todos juntos na escola, e maneiras mais tradicionais ou convencionais de ensino independem de idade. Estou dizendo que há limites fora de nós porque me deparo com eles todo o tempo. Sou uma professora super qualificada, inclusive no tema das tecnologias e ensino de língua, mas o campus em que atuo não me oferece uma sala de aula, nem qualquer outro espaço físico, que me permita executar meu potencial e os dos meus alunos. Os espaços físicos de aulas de leitura e produção de textos precisam mudar junto com as abordagens, mas de um jeito inteligente, não de maneira escandalosa e para usos políticos. Como docente, na educação básica e na superior, atuo dentro dos limites possíveis, como todos os meus colegas. Como escritora, posso experimentar mais, pensando em obras e livros que brinquem com a linguagem e com esses limites.

**P.: Você é muito dinâmica e diversificada em seu trabalho profissional, especialmente pelas publicações e o site que mantém, sempre**

## **alimentando com novidades de produção intelectual. Durante a pandemia, como ocorreu essa experiência?**

**R.:** A pandemia foi um momento terrível para o mundo, uma crise enorme, claro, então o que vou dizer não ameniza nem desconsidera isso. Durante a pandemia consegui trabalhar muito, ler, estudar, escrever, experimentar. Dei muitas aulas, mas já tinha uma experiência de mais de dez anos em uma especialização online na UFMG, então não me senti insegura sobre o que fazer. A diversificação de experiências nos dá exatamente isto: ginga. Sempre fui mentalmente inquieta, ansiosa, uma pessoa que não gosta de ficar à toa. Nesse sentido, não mudou nada. Na pandemia, não pude sair às ruas, mas isso não me incomoda. Gosto muito do *home office*. Uma geração que sempre fez bons parceiros virtualmente não estranha isso. O que acontece é que há pessoas que se adaptam bem ao ensino por meios digitais, tanto alunos quanto professores, e há pessoas que não se adaptam. Na mesma lógica da multimodalidade, o interessante é que exista de tudo, de boa qualidade claro, e que as pessoas possam escolher e aproveitar. A pandemia me deu chance de finalmente organizar meu site, para que as pessoas que me procuram pudessem encontrar tudo num mesmo lugar. Era difícil responder com links esparsos, eu mesma os perdia. Então o site é um *hub*, um espaço de arquivo, acervo, conexão. E só foi possível porque eu estava em casa, tendo de volta meu tempo de deslocamento (engarrafamentos, filas de estacionamento), aquelas janelas terríveis entre aulas etc. Isso é tempo de trabalho perdido. Mas não estou dizendo que devemos trabalhar o tempo todo. O que estou dizendo é que na pandemia desperdicei menos e me organizei mais.

**P.: A partir da experiência como professora no bacharelado em Letras/Edição do CEFET-MG e como colaboradora de casas editoriais de variados portes, como foi editar e publicar durante o período pandêmico?**

**R.:** Editar e publicar, desde a virada do milênio, podem ser feitos completamente on-line, à distância. Na pandemia isso só ficou mais evidente. Fiz vários trabalhos assim, com alunos e alunas, de vários níveis de ensino, e com colegas em editoras. Uma parte das pessoas escreveu mais durante a pandemia, finalizou projetos parados, leu mais. Isso se refletiu no maior consumo de livros, num *boom* de clubes de leitura, no crescimento do mercado editorial, na enxurrada de originais que chegou às editoras quando a crise se amenizou (e as editoras não davam conta de atender). Ler, escrever e estudar têm a ver com tempo, um tempo lento. O mundo acelerado de hoje é contraproducente nesse sentido. Só o que for fácil e padronizado terá melhores condições.

**P.: Pensando, pois, numa pedagogia dos multiletramentos, temos o estudioso Gunther Kress, entre outros. Ele colaborou num documento que retoma uma abordagem anterior (a dos letramentos), sem com ela romper, e, a partir de então, sugere uma suplementação, que apresentaria o novo nome de multiletramentos. Qual foi o impacto desse processo metalinguístico nas formas de abordar o ensino de línguas em sala de aula?**

**R.:** Não é (ou não deve ser) apenas metalinguístico. A ideia deles, o grupo de dez professores que se reuniu nos anos 1990, era a de que a educação precisava mudar, já que o mundo e as relações estavam mudando a passos largos. Claro, eles viam isso dos

seus pontos de vista, em países desenvolvidos. Percebiam uma mudança nas práticas sociais de leitura e escrita, por exemplo, que precisavam ser contempladas pela escola. Viam na escola essa responsabilidade, esse compromisso com a formação de cidadãos (multi)letrados. Isso teve impacto grande no Brasil. Não sei se em outros países, tal como aqui, porque cada país tem seus circuitos de influência. O Brasil tende a absorver com certa facilidade as ideias e propostas do primeiro mundo, inclusive sem filtro, às vezes. A proposta do New London Group (NLG) sugere uma abordagem da língua e dos textos mais inclusiva, diversa, socialmente responsável, multicultural etc. Isso chegou até nós por meio da universidade, mas não creio que tenha se assentado ainda, de fato, nas salas de aula. Claro, esses processos são lentos, e não é só porque pode haver indisposição e apatia. Uma parte dessa demora pode ter relação justamente com limites e filtros que estão fora de nós (as condições reais das escolas e dos estudantes, por exemplo, além dos professores e professoras) e algum senso de praticidade, viabilidade e identidade que possamos ter. É ótima a ideia de que nossas aulas estejam mais alinhadas ao que acontece no mundo, em nossas vidas, mas sem seguir fluxos impensados, para os quais fomos apenas empurrados, que é como me sinto, de vez em quando, e acho que mais gente se sente também. Em termos teóricos, muitos livros foram publicados sobre os multiletramentos, vários deles mostrando situações e propostas práticas, “como fazer”, mas ainda temos chão pela frente, tanto na profunda compreensão dessas mudanças, quanto para pô-las em prática. Ademais, já tínhamos uma reflexão relevante e importante sobre os letramentos, via

Magda Soares e Angela Kleiman, por exemplo, para citar apenas duas gigantes. Bom, se as coisas vêm mudando nas abordagens do ensino de língua, isso tem a ver com documentos oficiais (que modelam e até forçam a transição, de cima para baixo), com os livros didáticos (que correm para atender e vender mais), com as formações docentes em todos os níveis etc. Nisso passa a acontecer uma mudança de metalinguagem. Mas, da proposta do NLG, alcançou mais amplamente a escola a noção geral de multiletramentos. Vejo também a noção bem polissêmica de *design* chegar aqui e ali, mas sem tanto êxito. Outros aspectos da proposta me parecem ficar num âmbito mais universitário, em pretensa interação com a educação básica. Finalmente, acho importante dizer que há uma clara separação entre pessoas que se formam para dar aulas de língua e as que vão para a literatura. Isso é uma cisão produzida dentro das universidades. Se as escolas da educação básica separam as matérias e os professores, é muito confortável para eles, e aí teremos especialistas em língua ou em literatura. Mas quando não separam, dificilmente uma pessoa “da literatura” se dispõe a se inteirar dessas questões que estão muito no âmbito da linguística (e vice-versa). Essas noções de multiletramentos, e mesmo as de ensino de língua e tecnologia, alcançam mais quem pende para o lado do ensino de língua e linguística. Fica mais difícil alcançar a totalidade das questões em sala de aula. De todo modo, quem precisam estar antenados são o professor e a professora de língua, em especial.

**P.: Pensando no livro enquanto objeto mutante e múltiplo, ele pode ser visto juntamente com a escrita sendo a mais incrível tecnologia surgida?**

**R.:** O livro é uma tecnologia incrível, que inclui várias outras, então podemos pensar nele como um *pool* de microtecnologias, uma espécie de constelação, para brincar com uma palavra que é usada também para tratar dos gêneros textuais. Num livro, estão tecnologias do papel, da diagramação, das costuras e colas, do design gráfico, dos modos de escrever, entre outras. E de uns anos para cá, tendemos a pensar nele, o livro impresso, em contraposição ao livro digital, quando, na verdade, podemos pensar nele como parte dessa mesma constelação de tecnologias de fazer livros. As pessoas chamam os arquivos que leem no Kindle de livros. As práticas sociais nos informam sobre como as coisas têm sido vistas, entendidas, operadas. Isso me parece incrível, muito mais do que um esforço de classificar e prescrever acima ou fora do que as pessoas efetivamente fazem. O livro é tão mutante, que sobrevive há milênios e parece que não dará moleza para outras tecnologias que se achem predadoras dele.

**P.:** **A escola é espaço de embate de discursos, dos mais controlados e a literatura por lá é selecionada e pouco trabalhada. De modo geral, no ambiente escolar ainda não se aderiu a leituras feitas em suportes digitais? Na sua percepção, o que precisa ser feito para que isso se concretize e torne a vida escolar dos alunos mais digital?**

**R.:** De modo geral, a escola ainda força a leitura do livro impresso, o que não é ruim. O livro impresso precisa mesmo estar lá, porque ainda é a tecnologia mais democrática, com todas as críticas ao seu preço e às dificuldades de sua circulação. O Brasil tem uma das mais robustas e efetivas políticas públicas de compra e distribuição de livros para escolas do mundo. Mas a leitura digital

não é menor, nem pior. Se considerarmos os *smartphones* como projetores de livros, pode ser que a leitura fique mais acessível neles. É claro, vamos encontrar muitas questões aí, tais como a pirataria, mas pensando apenas na leitura, na maneira de acessá-la, o celular é uma ferramenta poderosa e capilarizada. Há muitas razões para a escola impingir o livro impresso, uma delas é o lobby das editoras grandes. Não sejamos ingênuas de achar que tudo acontece porque as escolas estão só comprometidas com uma leitura mais concentrada e off-line. Mas é importante entender que tudo são tecnologias e modos de ler, e que as pessoas terão acessos diversos a isso. Num texto anterior (*Sem modo avião*, publicado na revista Comunicação & Educação, da USP), mostrei os dados de uma pesquisa que fizemos com adolescentes no CEFET-MG. É muito legal a maneira como eles livremente transitam entre as tecnologias, sem qualquer cerimônia (e isso não acontece só com jovens). Algumas escolas têm oferecido plataformas de livros digitais pagas, com curadorias e tal. É outra questão complexa também. Acho que, afinal, a escola, no geral, tem atuado como uma espécie de embreagem na relação entre leitura e tecnologias. Ela desconecta um pouco as coisas, que ficam rodando meio que em mundos paralelos. Não sei se a escola deveria ser mais digital, nesse sentido. Acho que ela deveria, sim, ser mais diversa, também em termos tecnológicos.

**P.: Quais são as implicações da sociedade em sua produção escrita?**

**R.:** Estou preocupada com tudo o que acontece ao meu redor. Estou indignada com uma série de coisas que dizem respeito ao meu país, às nossas vidas, condições de trabalho, aposentadorias, organização e condições das escolas. Nada disso passa em

brancas nuvens. Minha escrita vai tocar nisso, de alguma maneira, seja em meus textos acadêmicos, seja nos literários. Meus livros juvenis mais recentes brincam muito com as tecnologias digitais em nossas vidas e nas dos personagens, fazem adaptações que querem provocar a reflexão, mas também chamar à ação e às experimentações.

**R.: As narrativas híbridas traduzem em narrativas compostas e contadas por palavras e imagens e as duas linguagens são complementares, resignificando, portanto, o texto literário. E nessa ciranda, adentra a multimodalidade ou nas palavras de Sadokierski (2010), o termo multimodal implica a coexistência de texto e imagem pareados, em suas “formas originais”. Assim sendo, o elemento híbrido indica a fusão da palavra e da imagem, originando um novo texto. Nesse percurso, a discussão do texto híbrido pode ser questionada do ponto de vista da autoria? O livro sendo produzido conjuntamente revela um processo de coautoria?**

**R.:** Essa é uma discussão antiga no meio editorial, entre as pessoas envolvidas com livros álbum, livros ilustrados etc. Não sei se podemos chamar de “híbridos”. O fato é que palavra e imagem sempre podem andar juntos, sem redução da importância desses modos semióticos. Em cada caso, eles são modulados (palavra que prefiro e uso) em proporções diferentes, o que pode gerar efeitos diversos, mas não dá para falar apenas em complementação, por exemplo. Os artistas visuais dizem, com mais radicalidade do que nós, que não há uma relação de tradução entre palavra e imagem. Os modos têm suas peculiaridades e são simplesmente distintos. E ficam horrorizados quando linguistas tentam adaptar

teorias da palavra para o âmbito das imagens. Fica parecendo que a imagem é sempre um secundário, um apoio. Cada um puxa a sardinha para a sua brasa. O que me parece, do ponto de vista dos estudos de edição, é que obviamente são autorias. Se o autor das palavras é um e o das imagens, outro, eles são coautores. Mas é bem comum que os produtores de imagens se tornem também os autores das palavras. O contrário é mais complicado, mas também existe. Importa pouco o que vem primeiro. É certo que os processos são muito diferentes, assim como as habilidades envolvidas. Sou uma escritora de palavras que não consigo pensar por imagens. Até tento, mas não sai direito. Nem estou falando em desenhar ou pintar, estou falando em pensar por imagens. Gosto muito que outros artistas venham escrever comigo, com suas linguagens. No entanto, as regulações do mercado editorial e da burocracia nos separam, muitas vezes em meu benefício, mesmo que o trabalho do ilustrador ou da ilustradora seja absolutamente fundamental para o livro que se compõe. Mas isso vem sendo entendido e mudado. Ilustradores são autores em muitos contratos já. Outra coisa importante é dizer que palavra e imagem não são a única configuração do que chamamos de texto multimodal. Um texto é multimodal mesmo sem imagens (no sentido de foto, desenho, ilustração etc.).

**P.: Entende-se por narrativa *crossover* a inclusão de, dois ou mais, cenários ou universos de ficção distintos no contexto de uma única história. Têm-se os *crossovers* não oficiais que se tratam de ficção escrita por fãs (*fanfic* e *fanart*), entretanto, prevalecem em filmes e rádio amadores. São inúmeros os exemplos de *crossovers*, o filme *Alien versus Predador*, o livro**

***Irmão Lobo*, de Carla Maia de Almeida e até games (*Kingdom Hearts*). Todavia, para mim, os *crossovers* mais pertinentes tratam da dicotomia tradição *versus* moderno, isto é, àqueles que combinam personagens da literatura clássica, entre si ou com cenários modernos. Para você, como observa à narrativa *crossover*? Pode nos indicar algumas obras?**

R.: Crossover, para mim, tem também a ver com mídias. A palavra foi muito usada no começo do milênio para tratar de, por exemplo, matérias no site de uma revista que tinham relação com a revista impressa. Você lia o texto impresso e a revista disponibilizava, por exemplo, os áudios de uma delação no site. Depois a discussão andou e isso tomou outros contornos, de convergência e tal. Esses atravessamentos das histórias, dos tempos, dos cenários são bem comuns e muito interessantes. Podem se confundir, em alguma medida, com a boa e velha intertextualidade, mas também com intermídia e remix, sampler etc. Estou pensando aqui em como fiz isso (com o perdão da autorreferência) em *E a princesa não quer casar* (YELLOWFANTE, 2023) e em *Romieta e Julieu* (RHJ, 2021), nos quais cruzei um conto oral supertradicional com questões feministas e tecnológicas atuais, no primeiro caso, e entreguei a Romeu e Julieta as tecnologias digitais do nosso tempo, sem conseguir evitar as mortes deles. Muitos livros têm sido conectados a playlists de música, como *Esperando Bojangles* (Autêntica Contemporânea, 2022) e *O Colibri* (que vai sair em 2024 pela mesma editora). É possível encontrar o personagem Coringa em mais de um filme, além do dele mesmo, sem falar em encontros entre super-heróis de histórias distintas (Superman e outros). Lembro também daqueles filmes em que se juntam

os valentões todos, Silvester Stallone e companhia. Nas novelas televisivas, gênero muito popular no Brasil, alguns personagens mitológicos zanzaram pelas tramas, mesmo que em "pontas" rápidas, caso de *O cravo e a rosa* e os personagens de Shakespeare transferidos a um ambiente rural bem nosso. Penélope, da Odisseia, é outra que está em muitos lugares, veja-se o livro premiado da Luiza Romão (*Também guardamos pedras aqui*, pela Nós), e as releituras que Adriane Garcia faz de personagens bíblicas em *A bandeja de Salomé* ou *Eva proto-poeta* (ambos pela editora Caos & Letras).

**P.: Nesta última pergunta, gostaria que expressasse algo para os jovens leitores, jovens escritores (jovem não só na questão etária, mas com relação àqueles que leem pouco ou nunca leem e, por conseguinte a produção escrita inexistente) e como eles podem influenciar e construir uma sociedade mais digital, democrática e leitora?**

**R.:** Esta é a pergunta de milhões, como diz a moçada. Começar a ler é algo que se faz a qualquer momento da vida, mas para isso é preciso que alguns elementos estejam presentes. Não é só ter acesso aos livros (claro, esse acesso é indispensável). O Brasil tem um dos mercados editoriais mais pujantes do mundo, com todas as suas crises e dificuldades. É preciso que os livros, a leitura e a escrita tenham *valor*, e isso não tem relação só com dinheiro, mas com o simbólico, com o incentivo, com o prestígio. É preciso que as pessoas que desejam se tornar leitoras (para além da alfabetização) encontrem interlocução, curadorias, mediações (não censura, isso é outra coisa). É preciso que as pessoas tenham tempo. O tempo é um bem pelo qual os trabalhadores

e as trabalhadoras sempre brigaram. Um operário que tinha de ficar na fábrica 14h por dia não difere muito de uma pessoa que gasta isso para ir e voltar do trabalho hoje. No caso das mulheres, ao chegar em casa, ainda vão cumprir uma jornada de cuidado e trabalho doméstico invisível, não remunerada, exaustiva, repetitiva e consolidada/normalizada pela divisão sexual do trabalho. Uma sociedade mais democrática pode incluir que a leitura chegue a todos e todas, e que as tecnologias digitais também, assim como outras tecnologias. Mesmo lendo relativamente pouco, lemos mais do que escrevemos. Escrever também precisa ter valor, ser entendido como uma força, um *poder* (via Maurizio Gnerre e outros) e um direito. Infelizmente a escrita fica posicionada como uma obrigação e um elemento meio periférico. Isso precisa ser pensado e visto para muito, mas muito além do Enem. Ler e escrever, claro, são compromissos da escola com as pessoas e suas formações, mas também vão muito além dela. O compromisso é ubíquo, contínuo e de todos/as.

