

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.

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.

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

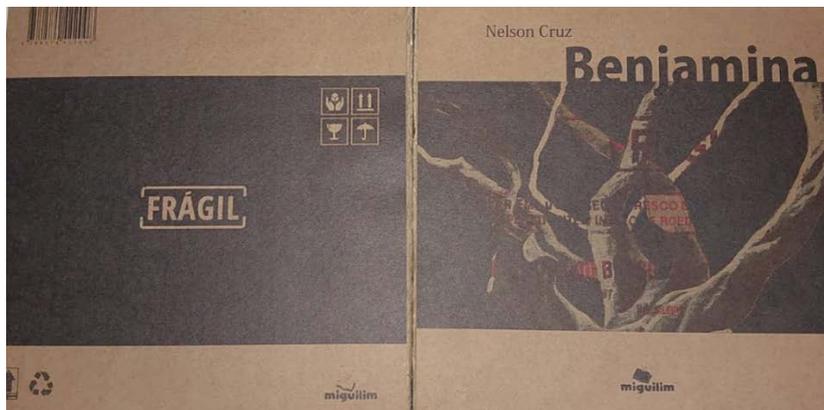
[...] ser um livro que se assemelha à forma-livro num primeiro instante, mas não ser um livro usual nos próximos momentos. E o que os diferencia entre si, substancialmente, é que os livros, em geral, cumprem a sua vocação ou destino de serem livros ‘funcionais’, isto é, livros que abrigam conteúdos independentemente 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/m², são unidas com costura e cola, evidenciando a artesanaria 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 Semiolinguística 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 Semiolinguística 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

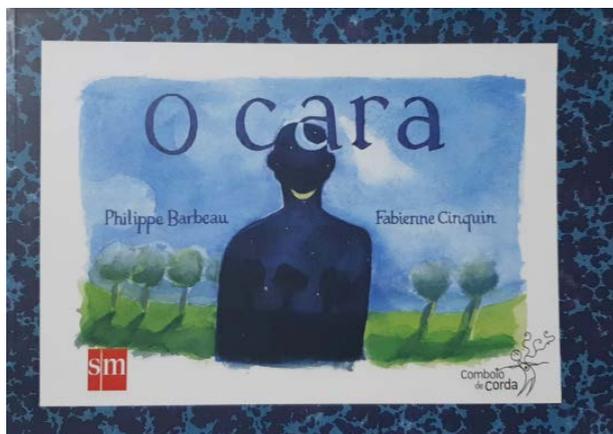
“Xadrez misterioso, a poesia, cujo tabuleiro e cujas peças mudam como num sonho”.

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 paspartut (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.

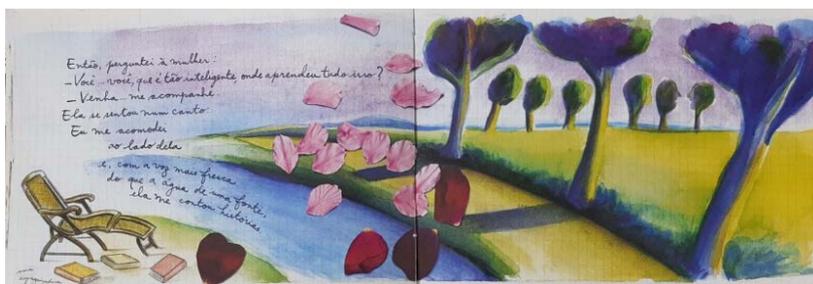
Figura 8 – A mulher inteligente



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 Cacciaccarro. 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-Obxecto e Xénero: Estudos ao redor do libro 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. 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.