

O PROJETO GRÁFICO COMO MEDIADOR DE LEITURA: O CASO DO REENDEREÇAMENTO

THE GRAPHIC DESIGN AS A READING MEDIATOR: THE CASE OF THE READDRESSING

Ana Crelia DIAS

Universidade Federal do Rio de Janeiro
anacrelia@gmail.com

Raquel SOUZA

Colégio Pedro II
raquelcsm@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta algumas considerações sobre o fenômeno do reendereço – a publicação, para crianças e jovens, de obras literárias produzidas originalmente para adultos, sem modificação textual – à luz dos recentes estudos sobre o livro ilustrado. São analisadas duas obras reendereçadas: *O espelho*, conto de Machado de Assis, ilustrado por Fernando Vilela e publicado em 2008; e *Minsk*, conto de Graciliano Ramos, ilustrado por Rosinha, e publicado em 2013. A leitura proposta para cada uma das obras pretende levantar algumas questões sobre as tensões e confluências entre projeto estético, projeto gráfico, mercado editorial e escola.

Palavras-chave: Reendereço. Cânone. Mercado editorial.

Abstract: This article presents some considerations about the readdressing phenomenon on literature – the publication for children and youth of literary texts originally produced for adults, without textual change. It is based on the recent studies on the picturebook. Two works will be analyzed: *O espelho* (The mirror), a short story by Machado de Assis, illustrated by Fernando Vilela and published in 2008; and *Minsk*, a short story by Graciliano Ramos, illustrated by Rosinha, and published in 2013. The analysis that are proposed for each of these works aims to raise some questions about the tensions and confluences concerning aesthetical project, design, editorial market and school.

Keywords: Readdressing. Literary canon. Editorial market.

Introdução

A preocupação com elementos de ordem material e gráfica sempre foi intrínseca à concepção de literatura infantil e juvenil, como mostra Allan Powers (2008) em sua história ilustrada da produção literária para crianças e jovens. Sempre foi possível distinguir um livro para estes públicos apenas observando-se suas

características formais e aspecto físico, como formato, tamanho e, sobretudo, ilustração. Hoje em dia, entretanto, devido à nossa intensa exposição a um regime visual de interpretação da realidade, a qual cada vez mais se confunde com as imagens produzidas e reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e pela *internet*, as questões relativas à apresentação visual dos livros tornam-se imperativas não só como elementos atrativos ao consumo, mas também como reflexo de uma nova maneira de conceber a realidade circundante. O texto literário passa a ter de concorrer de forma mais intensa com outros meios semióticos na busca por leitores, o que o leva a se tornar ainda mais permeável a inúmeras outras linguagens, especialmente aquelas constituídas por código não verbal.

A maior profissionalização do setor editorial, como aponta Guto Lins (2004), que atualmente conta com um número crescente de especialistas com formação também acadêmica, aliada ao aperfeiçoamento e barateamento das técnicas de produção do livro, contribuiu sobremaneira para a criação de um contexto que valoriza o livro infantil e juvenil como um produto de *design* e que incorpora a materialidade e os recursos visuais ao texto literário. O investimento editorial no projeto gráfico tornou-se tão necessário quanto a seleção e a preparação do texto em si mesmo, transformou o livro em um objeto de consumo atraente e rentável, mas também em um objeto de arte de alto valor simbólico. As possibilidades estéticas advindas do hibridismo de linguagens e da manipulação de variados recursos materiais se ampliaram em um grau que alguns autores já falam em “supervalorização de suportes” (LINDEN, 2011) e “ditadura da imagem” (AGUIAR e CECCANTINI, 2012), de modo que também se torna cada vez mais importante a formação de um quadro teórico específico que, agregando conhecimentos das artes gráficas e visuais, instrumentalize críticos literários, professores e demais mediadores na tarefa de reconhecer, no amplo universo de obras de códigos híbridos, que têm sido chamadas de livro ilustrado, aquelas cuja composição constitui material estético.

A princípio, as definições correntes de livro ilustrado na bibliografia estrangeira convergem para a ideia de que:

O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte,

caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página a página. (LINDEN, 2011, p. 87)

Costuma-se ressaltar que palavras e imagens não significam isoladamente; o sentido é produzido na interação entre ambas, na interdependência gerada pela combinação de forças e fragilidades de cada código, de modo que um preencha as lacunas do outro. As imagens propõem uma significação articulada com o texto verbal; ambos trabalham em direção a um sentido comum. Assim, ganha força a ideia de que “um livro ilustrado é texto, ilustração, design total”. (BADER apud SALISBURY e STYLES, 2013, p. 75). É um conjunto coerente que compreende uma série de escolhas formais e materiais que construirão uma proposta de leitura, um caminho interpretativo a ser seguido.

A noção de que o livro ilustrado consistiria “não apenas [em] um objeto cujas mensagens contribuem para a produção do sentido, mas um conjunto coerente de interações entre textos, imagens e suportes” (LINDEN, 2011, p. 9) leva Aguiar e Ceccantini a analisarem como um tipo específico de livro ilustrado os recentes reendereçamentos de obras de autores clássicos para o público infantil e juvenil. Segundos os autores, o reendereçamento seria:

(...) [o] fenômeno (...) do retorno à publicação, para crianças [e jovens], de textos literários produzidos originalmente para adultos. Esses textos não pensados, em sua gênese, para o público infantil [ou juvenil] passam a ser editados, seja na íntegra, seja sob a forma de fragmentos, com uma nova “embalagem”, reendereçados à criança [ou ao jovem], pretendendo configurar um texto já há muito tempo em circulação como um novo livro ilustrado que passa a ser posto à disposição de leitores infantis [e juvenis]. (AGUIAR; CECCANTINI, 2012, p. 309)

De fato, os catálogos das editoras confirmam o alcance do fenômeno: são inúmeras as coleções voltadas para a divulgação de autores clássicos entre crianças e jovens – com a mediação, sobretudo, da escola. Neste caso, a diferença cabal em relação à adaptação reside no fato de que, na obra reendereçada, não há interferência no texto original, apenas nos paratextos¹, de forma a torná-la atraente e legível ao público-alvo. Notas, glossários e demais textos informativos, assim como as ilustrações, funcionam como “andaimes” para a leitura, auxiliando o jovem leitor a se situar contextualmente e a avançar na decodificação da superfície textual. Há,

¹ Segundo Gérard Genette (2009), tudo aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal ao público leitor: título, quarta capa, ilustração, índice e até mesmo o tamanho e o tipo de papel.

também, um jogo de sedução visual que busca atrair o interesse e a atenção desse público, reconhecidamente iniciado na e desejoso da imagem como linguagem mediadora nas muitas esferas em que transita. Aguiar e Ceccantini (2012) observam que, normalmente, prefere-se a publicação de um único conto, extraído de seu contexto original e transformado em livro autônomo, o que nos leva a crer que há aí implicado um pressuposto acerca da legibilidade do texto pelo destinatário: baixa capacidade de concentração, competências linguísticas e textuais ainda em construção, conhecimento de mundo limitado. Levado em consideração esse pressuposto, a intenção da reinvestida gráfica em texto canônico seria de contribuir na mediação do texto para o leitor mais jovem.

Os autores levantam ainda as razões para a proliferação recente de obras reendereçadas, entre elas: a saturação do mercado, que estimula a publicação de obras de baixa qualidade estética para atender à lógica de consumo (apostar no clássico torna-se assim garantia de capital simbólico); a valorização do patrimônio cultural instituído pelos diversos tipos de mediadores (editores, bibliotecários, professores); os interesses mercadológicos (já que a publicação de altas tiragens, com foco na circulação em ambiente escolar, é facilitada pela escolha de textos de domínio público, que liberam a editora de pagamento de direitos autorais). As três razões acima expostas vão ao encontro dos anseios da escola, o alvo principal dos reendereçamentos, sem sombra de dúvida: o investimento certo na indicação obras de qualidade literária já atestada, que não costumam depender da apreciação individual de cada professor e a permanência da circulação do cânone. Assim:

Sendo um produto industrial, o livro infantil [e juvenil] está sujeito a imposições técnicas e pedagógicas, é resultado de um trabalho artístico e cooperativo e, como tal, tem que responder aos anseios estéticos de todas as partes envolvidas, além de atender às expectativas emocionais e psicológicas do público leitor que escapam da teoria e de toda metodologia de trabalho. (LINS, 2003, p. 44)

As observações de Guto Lins coincidem com as proposições de Linden (2011) de que o livro ilustrado tem um duplo leitorado como alvo: o leitor em formação e o leitor adulto que fará a mediação. Embora a autora se detenha no “leitor” não alfabetizado, que depende do adulto que lerá a obra e o ajudará a construir sentidos, a mesma observação vale para as obras juvenis, sobretudo aquelas reendereçadas, que nos interessam aqui, pois, ao mesmo tempo em que os paratextos funcionam

como um intermediário entre o texto canônico e o leitor, eles também são direcionados aos adultos que legitimarão a obra, o que se desdobra na revitalização desse texto canônico, que poderá ser alocado numa lista de referência (do governo, da universidade, da escola, da secretaria de educação); indicado a prêmios, premiado ou inserido em catálogos prestigiados; analisado em eventos ou publicações acadêmicas. Ou seja: os projetos gráficos são resultado das supostas expectativas que o corpo editorial tem acerca do jovem leitor, mas também do adulto (o crítico, o professor, o bibliotecário). Nesse sentido, o *design* se torna um portador ambíguo de sentidos, ao oferecer, ao menos, dois percursos de leitura nem sempre coincidentes.

O investimento no *design* é visto como fator de diferenciação dos livros no mercado e contribui para a valorização comercial do produto; mas, para além do apelo de consumo, é necessário perceber que as formas materiais de inscrição e transmissão do texto também significam. Genette (2009) chama a atenção ainda para o fato de que essa zona fronteira entre o dentro e o fora, que é o paratexto, configura-se como um espaço de transação, de negociação de sentidos: um lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público. Roger Chartier (2002) compartilha desta visão sobre a mediação editorial:

Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação. (CHARTIER, 2002, p. 61-62).

O autor sublinha que os textos não existem fora dos suportes materiais de que são veículos. Por isso, os diferentes atores envolvidos na publicação dão sentidos aos textos que transmitem, imprimem e leem e, evidentemente, as escolhas formais/materiais que são feitas quando da publicação são recursos que acabam por dirigir a recepção, pois estas escolhas são índices que refletem cabalmente intenções comunicativas não só do autor como da editora. O *design* é usado como maneira de guiar os leitores segundo intenções preconcebidas, o que torna o editor² um mediador de leitura, além de formador de leitores, pois os recursos empregados

² Quando se fala em editor, fala-se na verdade de uma entidade que congrega um amalgamado de relações entre diferentes agentes que contribuem para a decisão de publicar ou não uma obra e, num segundo momento, uma vez aprovada a publicação, decide que marcas de circulação e difusão lhe atribuir. (BOURDIEU, 1999).

fornece instruções sobre como ler e oferecem a cada leitor a possibilidade de entrar no texto ou retroceder – como, aliás, também observa Necyk (2007).

É possível problematizar a noção de paratexto, entretanto, no que diz respeito ao livro ilustrado. Levando-se em consideração as definições anteriormente expressas, caímos na contradição de considerar periférico – ainda que portador de sentido – o que, segundo a concepção corrente e aqui explicitada, é matéria central de significação: o entrelaçamento entre palavra e imagem. No entanto, é a própria ideia de reendereço que coloca em questão os pressupostos básicos do livro ilustrado. Em primeiro lugar, a tal interação entre texto e imagem, na obra reendereçada, já nasce em desequilíbrio, dado que o trabalho com os recursos visuais se dá necessariamente muito após a elaboração textual, devido ao óbvio lapso temporal entre a publicação da obra original e o trabalho de reendereço.

Quando Linden (2011), por exemplo, afirma que o autor não pode ignorar as imagens, nem o ilustrador o texto; ou quando Guto Lins (2003) reitera a importância do trabalho coletivo na produção do todo (texto, ilustração, suporte, projeto gráfico), fica claro que o trabalho do ilustrador (e *designer*) no reendereço é de natureza bem diversa, inclusive porque ele trabalha sobre um texto que tende a ter preponderância sobre a imagem devido ao seu caráter de legitimação canônica. Enquanto que a referida interdependência, no livro ilustrado, pende para a primazia da imagem (tanto que Linden afirma que a imagem deve ser espacialmente preponderante em relação ao texto verbal e a ocupação espacial do texto não pode ser superior à das imagens), nas obras reendereçadas a relação se inverte: a prevalência é do texto. Além disso, é possível que o equilíbrio entre a intenção estética de ilustradores e *designers* e as exigências editoriais seja menor nas obras reendereçadas, já que os objetivos comerciais e pedagógicos da maioria das propostas editoriais envolvendo obras reendereçadas podem se exceder em detrimento de projetos estéticos e autorais. Ou seja, o processo criativo do ilustrador e do *designer* tende a ter que obedecer a algumas exigências para que a proposta de tornar vendável aquela obra seja possível.

À luz do exposto, analisaremos duas obras reendereçadas: *O espelho*, conto de Machado de Assis, ilustrado por Fernando Vilela e publicado em 2008; e *Minsk*, conto de Graciliano Ramos, ilustrado por Rosinha, e publicado em 2013. Ambas as

narrativas são exemplares das observações de Aguiar e Ceccantini (2012) de que os contos de autores consagrados são os principais alvos de reendereço, pelos motivos já arrolados. Inclusive, Machado de Assis é apontado pelos autores como o escritor mais visado por este tipo de edição, dado seu alto valor simbólico e seu prestígio na escola. Dentre os inúmeros títulos disponíveis, escolhemos um a partir do qual fosse possível perceber as tensões e confluências entre projeto estético, projeto gráfico, mercado editorial e escola.

A narrativa “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana” é um incensado conto de Machado publicado originalmente em *Papéis avulsos*, obra de 1882. É um conto exemplar do projeto estético machadiano. Ali estão presentes a ironia, a mediação narrativa complexa, os personagens misantropos e céticos, a reflexão aguda sobre a alma humana e a sociedade a partir de índices aparentemente banais. Em linhas gerais, o enredo trata de Jacobina, indivíduo taciturno e avesso a controvérsias que, em uma reunião informal entre cavalheiros, toma a palavra para narrar um episódio de sua vida e, a partir dele, explicitar sua visão da alma humana. Segundo ele, teríamos duas almas, uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro. Esta, que nos olha de fora para dentro, pode ser um objeto, uma pessoa, um lugar, uma situação que transmite vida à primeira. No caso, a alma exterior de Jacobina era sua farda de alferes, que, aos 25 anos de idade, o alçou à categoria de destaque social em sua comunidade, levando-o a tomá-la como sua essência.

Apesar de a editora responsável pela obra reendereçada ser a Escala Educacional, cujo *slogan* é “Uma nova visão em educação!” – ou seja, é uma editora que apresenta antes de tudo seu compromisso com a escola, não com a qualidade literária –, a função didática dos paratextos é bastante discreta nesta edição. A quarta capa, lugar estratégico de *marketing* e geralmente concebida pelo editor, traz a informação de que a obra, pertencente a uma coleção de mais outros três contos reendereçados de Machado, é uma forma de homenagear o autor. “Riqueza” e “inestimável” são vocábulos que sublinham a consagração do autor no sistema literário e servem de justificativa para a edição, sem que se faça menção direta à escola. Na verdade, o pronome “você” na quarta capa parece estar se dirigindo diretamente ao jovem leitor. Percebemos, pois um subtexto que associa a edição

reendereçada ao desejo de se divulgar o cânone a este público. Há, ainda, um padrão gráfico e físico de identificação da coleção (cor, tamanho e formato da capa; fonte da letra; paratextos informativos) que é pensado independentemente da singularidade das obras.

Outro paratexto que evidencia o papel de mediação de leitura desta edição reendereçada é o glossário, ao final da obra (e não em notas de fim de página ou boxes que dividem o espaço com o texto original), o qual, entretanto, é bastante conciso e não abarca a totalidade das palavras que poderiam truncar a leitura do leitor em formação. Não há, como em outras edições, esclarecimentos acerca de referências literárias ou afins, que entrariam em choque com o conhecimento de mundo do leitor. Parecem-nos opções acertadas para não sobrecarregar o texto de informações extraliterárias que desviariam a atenção do texto ficcional e interromperiam por demais a leitura. As inserções excessivas também poderiam direcionar a interpretação para aquilo que a fortuna crítica já apontou sobre a obra e a conduziriam para o lugar dos leitores especialistas, retirando do jovem o direito à leitura inaugural.

Após o glossário, constam informações sobre o projeto da coleção Machado Assis, assim como sobre o ilustrador e seu processo de criação, acompanhadas de fotos de época. Se, por um lado, estas informações trazem dados interessantes sobre o processo criativo e o contexto histórico de publicação da obra, por outro, podem estar subestimando o leitor, explicando demais o que poderia ser deixado apenas como experimentação estética:

Neste livro procurei trazer para as ilustrações um clima de interior de casa do século 19, caracterizando móveis – móveis e cadeiras adornadas com motivos decorativos. Como se trata de um texto escrito há mais de 100 anos, busquei fazer um projeto gráfico – juntamente com Sara Golchmit – que tivesse aparência de livro antigo, envelhecido e cheio de fungos. Assim, o fundo de todas as páginas foi tirado de um livro de 1890 e as duas famílias tipográficas utilizadas na coleção – a *Moonotype Old Style 7*, escolhida para o título do livro, e a *Old Style 7*, empregada no corpo do texto – tiveram sua origem no século 19 e trazem características desse período. (VILELA, 2008, p. 40)

Na capa, a não ser pelo logotipo da editora, nada remete a uma didatização da edição:

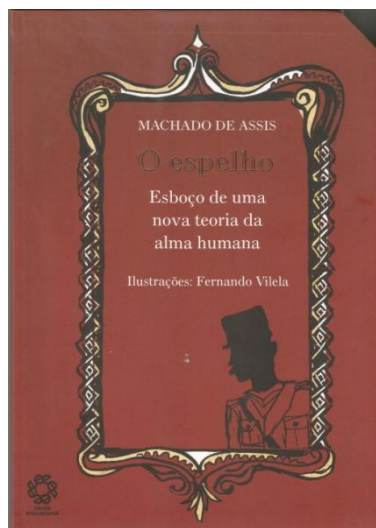


Figura 1

Enquanto mediadora entre criador, criação e receptor, convidando à leitura e contribuindo para a construção da identidade visual, comercial e artística do objeto livro, a capa é a principal responsável pelo estabelecimento do pacto de leitura, suscitando expectativas no público. No caso em questão, além do destaque para o nome do autor e para o título do conto e da presença do nome do ilustrador – que é também responsável pelo projeto gráfico, como tem acontecido recentemente – a capa apresenta a ilustração de um espelho antigo que serve de moldura para essas informações. A moldura é um elemento importante da gramática do livro ilustrado, pois isola a imagem do fundo e delimita a superfície da representação, como mostra Linden (2011). Cada vez mais tem papel expressivo no conjunto da obra e é portadora de sentido. Na edição em tela, a princípio, o uso da moldura pode ser interpretado como literal, dado o título do conto. Entretanto, sua configuração, que apresenta ainda a sombra de um homem no canto direito do espelho, suscita relações simbólicas com o material ficcional que só poderão ser deslindadas durante a leitura. O leitor, diante desta capa, olha a si mesmo? Mas, se o reflexo que aparece lá dentro é o de um homem, seria este homem reflexo do leitor, índice de uma identificação possível? Considerando, ainda, que a moldura tende a criar um afastamento entre texto e leitor, o espelho da capa pode ser símbolo também do distanciamento crítico exigido pela narrativa.

As folhas de guarda também desempenham papel importante. À semelhança de um papel de parede antigo, que acompanha a paleta de cores da capa, elas ajudam o leitor a se familiarizar com o espaço e o tempo da narrativa, conduzindo-o, como afirma Linden (2011), a uma certa disponibilidade de espírito. As folhas de guarda se repetem no fim, preparando o leitor para deixar o mundo ficcional. Uma falsa folha de rosto apresenta o título da obra com a ilustração de uma farda que repousa em uma cadeira, imagem que antecipa outros sentidos simbólicos que serão evocados na leitura: a farda veste a cadeira, e não o homem; sua importância se sobrepõe ao indivíduo, reificando-o.

As associações simbólicas (acerca do espelho, da farda, da cadeira) certamente dependem da ação hermenêutica do leitor empírico, que escapa do raio de ação do crítico e do ilustrador. Este, também um leitor da obra, estabelece um diálogo com o texto que se concretiza em uma tradução inventiva, pessoal e, por isso mesmo, carregada de arbitrariedades, como lembra Ciça Fittipaldi (2008), que também chama a atenção para o fato de que a subjetividade que o ilustrador imprime ao seu trabalho, ao efetivamente interpretar a obra e propor sua tradução visual para o texto verbal, “[abre] portas a outras chaves simbólicas ou narrativas paralelas.” (FITTIPALDI, 2008, p. 118) Ou seja, suas escolhas afetam o percurso de leitura durante a recepção do texto. Por isso, é cada vez mais visto como um coautor, como o nome de Fernando Vilela na capa indica e a dedicatória que faz a seu avô confirma.

As ilustrações no interior do livro, que se alternam ao texto verbal, são as principais responsáveis pela mediação da leitura e em um sentido mais interessantes que os paratextos informativos, pelo papel estético que desempenham e pela interferência que fazem no ritmo de leitura – aspecto que, no caso do texto machadiano visando a um leitor em formação, é de suma importância. A ilustração altera a forma como lemos o texto verbal. É ainda Ciça Fittipaldi (2008) quem destaca que as ilustrações promovem momentos de descanso no movimento da leitura, rompendo com a monotonia da mancha gráfica; a ilustração pontua a narrativa, destacando cenas, personagens, elementos que induzem o leitor a se ater a determinados aspectos do texto que o ajudarão da construção de sentidos.

Oscilando entre o literal e o simbólico, as ilustrações de Fernando Vilela ora selecionam aspectos do cenário, dos personagens ou de cenas que localizam o leitor no tempo e no espaço, além de reiterarem determinados acontecimentos ou características; ora se atêm a elementos geradores de impressões mais subjetivas. A organização de texto e imagem no espaço visual da página dupla varia bastante; ora a ilustração ocupa as duas páginas, ora uma só, alternando entre a esquerda (que costuma tratar do que já é conhecido do leitor) e a direita (que seria a página nobre, onde o olhar se detém primeiro). A ilustração também divide espaço com o texto na mesma página. Essa variedade de organização exige que o leitor opte por uma ordem de leitura a cada virada de página, obrigando-o a realizar idas e vindas entre o texto e a imagem que afetam o ritmo da leitura, retardando-o e oferecendo ao leitor oportunidades de se demorar na página para refletir, fazer associações, enfim.

Dois exemplos de ilustração mais literal são as que antecedem o texto propriamente dito e que concretizam imagetivamente a passagem: “Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árdus problemas do universo”. (ASSIS, 2008, p. 7).

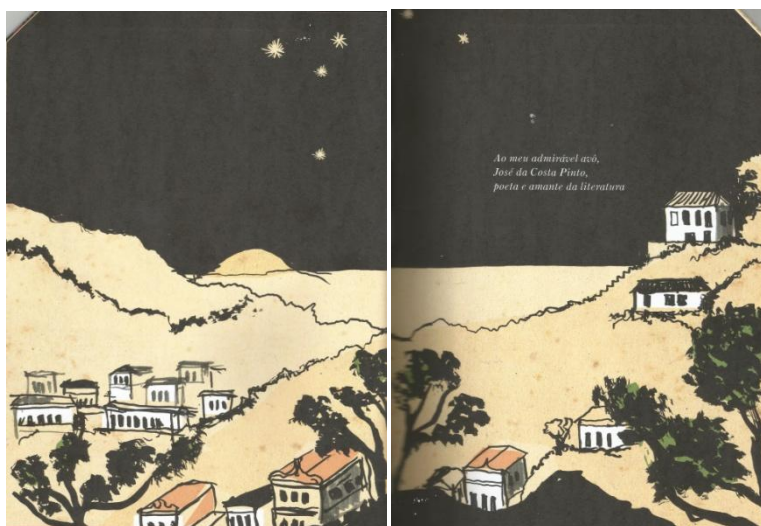


Figura 2



Figura 3

A primeira, sem moldura, sangrando a página dupla, mostra uma visão distanciada da cidade e nos dá a impressão de que pode se estender para além das páginas. A ausência de moldura convida o leitor a adentrar naquele ambiente e a horizontalidade do espaço constrói um clima afetivo, nostálgico, acerca do espaço e do tempo histórico, o que é reforçado pelo já mencionado artifício de simular o envelhecimento das páginas. A segunda, também sem moldura, mas restrita à página da esquerda, como que cria o efeito de uma câmera que, antes registrando um panorama, ajusta o enquadre para focalizar o grupo de cavalheiros que conversam no interior de alguma daquelas casinhas. As cores acompanham a paleta do tom envelhecido das folhas e os traços reproduzem a agitação da conversa, enquanto que a representação de um dos personagens como uma sombra (a mesma da capa) o diferencia dos demais. Observemos que, ainda que as ilustrações repisem o texto, por conta dos recursos visuais e plásticos elas acrescentam-lhe efeitos de sentido.

Um exemplo de ilustração simbólica seria a seguinte, em que a moldura do espelho separa o espaço ficcional do espaço real do leitor, colocando este na posição de *voyeur*:



Figura 4

Dentro do espelho, vê-se o personagem diante de uma porta entreaberta, hesitando em entrar no cômodo do espelho, por onde o leitor o espreita. A solução gráfica pretende dar conta da indecisão do personagem e do efeito de tensão que

isso provoca no leitor, nesta que é a cena chave do conto, em que Jacobina jovem enfrentará sua autoimagem após sua imagem pública ter sido abalada. Como a imagem tem limitações para transmitir os meandros subjetivos do personagem, e a focalização interna do narrador não pode ser diretamente representada na ilustração, a opção foi desdobrar a dimensão especular para evidenciar a presença do leitor, quebrando, como Machado, a ilusão referencial e colocando-o no papel de quem julga olhando de fora para dentro, ou seja, com distanciamento crítico – assim como Jacobina aos cinquenta anos julga Jacobina jovem, especulando sobre quem foi e sobre quem se tornou.

Partindo à outra obra analisada, o conto “Minsk” está inserido no volume *Insônia*, de Graciliano Ramos, o qual reúne treze contos em que o projeto estético do autor se desdobra fiel aos seus princípios: a narrativa concisa, equilibrada entre a dimensão humana e social e a psicológica, denuncia angústias das personagens. O conto “Minsk” apresenta ao leitor uma figura muito comum no universo do velho Graça: alguém que não cabe na estrutura social em que vive e sobre a qual opera-se forte opressão. Luciana é uma menina comum, travessa e, por isso, é constantemente repreendida pela família, cujo padrão de comportamento infantil é a irmã da menina, Maria Júlia. Certo dia, a criança recebe um periquito de presente e direciona a ele toda sua atenção, o que a faz distanciar-se um pouco da busca pelas aventuras travessas da infância, até que ela mesma termina por dar fim a essa relação quando acidentalmente mata o animal.

A ilustradora Rosinha, nascida em Pernambuco, tem ilustrado livros para crianças há mais de 20 anos. Especializou-se na área que não foi de sua formação inicial e hoje também escreve, além de ilustrar. O reendereço desta obra não lança mão de tantos paratextos como o caso da anterior e algumas hipóteses podem ser consideradas nesse sentido. A principal delas é o fato de a personagem central ser criança, o que confere ao texto um caráter mais próximo de seu leitor; Monteiro Lobato sabia disso quando começou a produzir as histórias do Sítio do Picapau Amarelo. Além disso, a economia das palavras e a opção quase preponderante pela coordenação na estrutura sintática não oferecem dificuldade ao leitor. Não há glossário ou outra mediação de cunho pedagógico. A breve apresentação do autor aparece na primeira orelha, e não parece ter sido escrita com previsão de público

específico. Na segunda orelha está a apresentação da ilustradora, com as mesmas características da dedicada ao autor. Poderíamos pensar também que, diferentemente de Machado de Assis, Graciliano Ramos – principalmente o contista – tem entrada menos frequente na escola, o que nos leva a crer que este reendereço teve motivações mais estéticas que pedagógicas.

A capa traz a menina com o periquito na mão, em plano amplo, que ocupa quase todo o espaço dedicado a ela. Essa imagem é referida na página 9, compondo a cena em que a menina ganha o animal. Ainda na capa, de fundo branco, aparecem identificação de autoria e ilustração e título, em fonte decorada e colorida. Aliás, a opção pela preponderância da paleta de cores quentes, em contraponto a algumas cores frias de tom forte e fundo branco dão a essa capa um efeito de alegria e vivacidade que vai se estender ao longo de quase todo o livro. O selo editorial *Galerinha Record* compõe, no lado superior direito, o endereçamento de público. Criado em 2007, o selo é um braço de um conjunto de três, criados pela editora para se dedicar ao público de crianças e jovens, estratégia muito comum a partir dos anos 2000, em que o mercado editorial se apercebe da força da personalização midiática, isto é, vender livros para públicos diferentes requer diferentes estratégias.

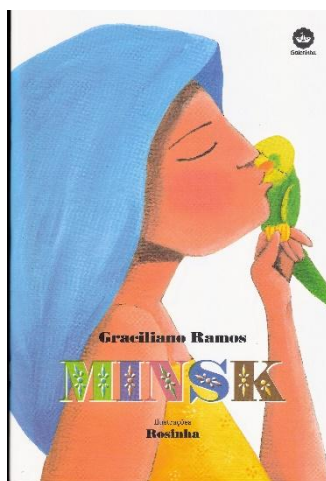


Figura 5

O amarelo da guarda faz menção ao periquito e traz apenas o título da obra em verde. A página dupla da folha de rosto traz à direita a imagem do periquito e à esquerda os dados próprios desse espaço, sendo apenas o título a palavra colorida,

repetindo o mesmo padrão em que este aparece na capa; todo o restante está em fonte preta sobre fundo branco. Portanto, a simplicidade parece acentuar a relevância dos dois personagens centrais da trama, Luciana e Minsk. Na página seguinte, dois dados merecem destaque. Compondo os dados editoriais, após a ficha catalográfica, está o indicativo de reendereço da obra. A frase “História publicada originalmente em *Insônia*” favorece a pesquisa sobre a origem do texto e evidencia a mudança de destinatário do conto. Ao lado está, em uma página de fundo branco, a imagem da menina com o periquito no ombro, andando de costas. Assim como a figuração da capa, esta não está isolada de uma cena: é também referida à frente, na página 24, e indicia a reviravolta que ocorrerá na narrativa: a leveza da liberdade da menina, andando de costas e de braços abertos, contrasta com a sombra escura e sinaliza a potência dramática que será consequência da transgressão.



Figura 6

A quarta capa recorre a uma estratégia comum a muitos projetos editoriais, independentemente do destinatário da obra. É uma sinopse, com especial atenção à apresentação de Luciana e da relação da menina com o animal. Estão presentes nela também traços do projeto gráfico-editorial do livro: a letra capitular que iniciará cada página de texto, o destaque de parte do texto em negrito e a imagem da menina de braços abertos (Figura 6), que aparece um total de três vezes, parecendo indiciar o duplo movimento de Luciana em direção à sua constante busca de liberdade e à condição trágica que a condena à solidão com a morte do periquito.

Segundo Linden, no livro ilustrado, a diagramação dissociada é herança de uma prática tradicional de ilustrar, e é caracterizada pela “alternância entre página

de texto e página de imagem” (LINDEN, 2011, p.68). Entretanto, como assinala a autora, a liberdade formal na construção dos livros hoje não torna simples a tarefa de ajustá-los a uma categorização rigorosa. Imagem e texto estão em espaços separados, sendo a página de imagem exclusiva, e a de texto, quase sempre em fundo branco, recebe certo transbordamento da imagem com a qual compõe a página dupla. A autora assinala ainda que a dissociação organiza melhor os textos e oferece maior possibilidade de autonomia ao leitor para realizar o diálogo entre o verbal e o não verbal. Por certo, o ritmo da leitura sofre influência dessa organização, à medida que, alocando pequenos trechos do texto em uma página e privilegiando espaço para a imagem na outra, a leitura torna-se mais vagarosa porque convoca o leitor a esse duplo movimento, para dar conta da tensão imagem/texto e produzir, dialeticamente, os sentidos desse diálogo.

Entretanto, essa regularidade é suspensa nas páginas 27 e 28 e o efeito dramático é inegável: é o momento do clímax da história. Quando da consciência do acidente causado e sofrido por Luciana, a página dupla se mancha de vermelho, em alusão ao sangue do animal e à dor da menina, destacando os dois personagens no canto superior esquerdo da página, privilegiando o texto e a simbologia da dor, metaforizada pela hegemonia da cor escolhida. Luciana aparece isolada, com seu animal morto, em uma espécie de buraco negro, em torno do qual a cor vermelha é mais intensa, propagando-se após numa espécie de borrão.



Figura 7

Em relação ao diálogo texto/imagem, cabe ressaltar algumas peculiaridades da composição do projeto do livro. A divisão do texto em partes parece obedecer a um

critério de recomposição em cenas, e as ilustrações dialogam com cada uma delas, acentuando, por vezes, a intensidade dramática e a dimensão psicológica. Um dos casos exemplares desse recurso é o que aparece na página 26, em que a intensidade dramática se concretiza, tragédia anunciada na imagem da menina andando de costas. Vale dizer que aqui a página dedicada exclusivamente à imagem tem fundo vermelho e apenas sugere a cena. Boa parte dela transborda para a página de texto e a aparição do periquito é metonímica, representada apenas por uma pequena parte de seu corpo. O ato de pisar o animal está sugerido apenas, porque a imagem traz o momento anterior a ele, mas não é menos intenso por isso, uma vez que, aliada ao texto e tendo a perna da personagem amparada na ponta do pé, parece amparar o leitor nessa imagem que congela o instante anterior à tragédia, sem entretanto deixar de tocar nela. Isto é, embora dialogando claramente com o texto, em intenção colaborativa de traduzir, mostra o momento ápice do drama de Luciana com sutileza necessária para não afundar o episódio em uma percepção sensacionalista. Representa a temporalidade, assim, na medida em que põe ênfase no instante, concentrando todas as nuances do momento da narrativa que representa. É o que Linden chama de *instante capital*, uma das estratégias elencadas por ela para representar o movimento: por meio da utilização de uma imagem que “representa a essência de um acontecimento e que concentra todas as características essenciais dele”. (LINDEN, 2011, p. 102)



Figura 8

Outro recurso nesse sentido é o destaque em negrito de parte do texto, em todas as páginas, que também parece obedecer a um recurso cênico, semelhante a

uma rubrica, em que se sobreleva a essência daquele trecho, com o qual a imagem estabelece claro diálogo. Ainda na figura 8, o trecho “Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça” sintetiza o acontecimento maior dessa parte do enredo, e a imagem dialoga com ele no mesmo sentido.

A montagem, num projeto gráfico, obedece a critérios de continuidade ou descontinuidade, conforme a proposta do responsável, assim como acontece no cinema, em que a composição a partir de elementos de diferentes linguagens precisa articular-se num todo de sentidos. Nesta obra, o espaço privilegiado da imagem e diálogo com o espaço destinado ao texto promove a continuidade narrativa, cuja unidade é conferida especialmente pela imagem da menina, representada, desde a capa, em todas as páginas, incluindo a folha de rosto. Assim, o efeito da montagem, que recorre ao destaque da personagem Luciana, que ora está em posição de destaque, ora em segundo plano, parece constituir um efeito de vetorização da montagem, segundo Linden, “inscrevendo-se numa continuidade e nos colocando de fato diante de um encadeamento página a página” (LINDEN, 2011, p. 79).

Dois aspectos merecem ser destacados na última página dupla do livro. É a única em que a personagem central não aparece e traz o periquito representado metonimicamente na pena de cor vermelha, anunciada no texto como metáfora do sangue que mancha o animal. O verde de fundo também pode ser traduzido como metáfora do espaço ocupado pelo bicho na vida da menina, cuja representação aqui se faz pela ausência da personagem em detrimento da primazia do animal. O segundo fator refere-se à palavra FIM, posta no canto inferior esquerdo da página, após o texto. Esta parece sinalizar duas possibilidades de leitura: a filiação dessa montagem a um projeto dramático-cinematográfico, em que é recorrente esse artifício; e também a certa antecipação de resposta ao leitor mais jovem, acostumado às narrativas em que dá a resolução do conflito. Parece assinalar que não haverá solução: Luciana viverá a perda e terá que retornar a sua condição de solidão. O jovem leitor será apresentado a uma narrativa em que a angústia da personagem diante de sua condição de não pertencimento avança em tom lírico, empreende uma aventura para dentro de entrega ao afeto e é iniciada no

à obra original, e, sobretudo, aos projetos criativos de inquestionável qualidade que ora apresentam.

Referências bibliográficas

AGUIAR, V. T.; CECCANTINI, J. L. Uma volta, volta e meia, vamos dar. In: AGUIAR, V. T.; CECCANTINI, J. L. (Orgs.). **Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ASSIS, M. de. **O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana**. Ilustrações Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

BOURDIEU, P. Une révolution conservatrice dans l'édition. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Paris, v. 126, n. 126-127, p. 3-28, mar 1999.

Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278> Acesso em 25 set. 2016.

CHARTIER, R. A mediação editorial. In: **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FITTIPALDI, C. In OLIVEIRA, I. de (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

FURTADO, M. Clássicos ou contemporâneos? A mediação da escola na formação do leitor. In: PAULINO, G.; COSSON, R. (Orgs.). **Leitura literária: a mediação escolar**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LINDEN, S. V. der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINS, G. **Livro infantil? Projeto gráfico, metodologia, subjetividade**. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NECYK, B. J. **Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

POWERS, A. **Era uma vez uma capa**. História ilustrada da literatura infantil. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

SALISBURY, M.; STYLES, M. **Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual**. São Paulo: Rosari, 2013.

SCOTT, C.; NIKOLAJEVA, M. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VILELA, F. (Ilustrações). In: ASSIS, M. de. **O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.