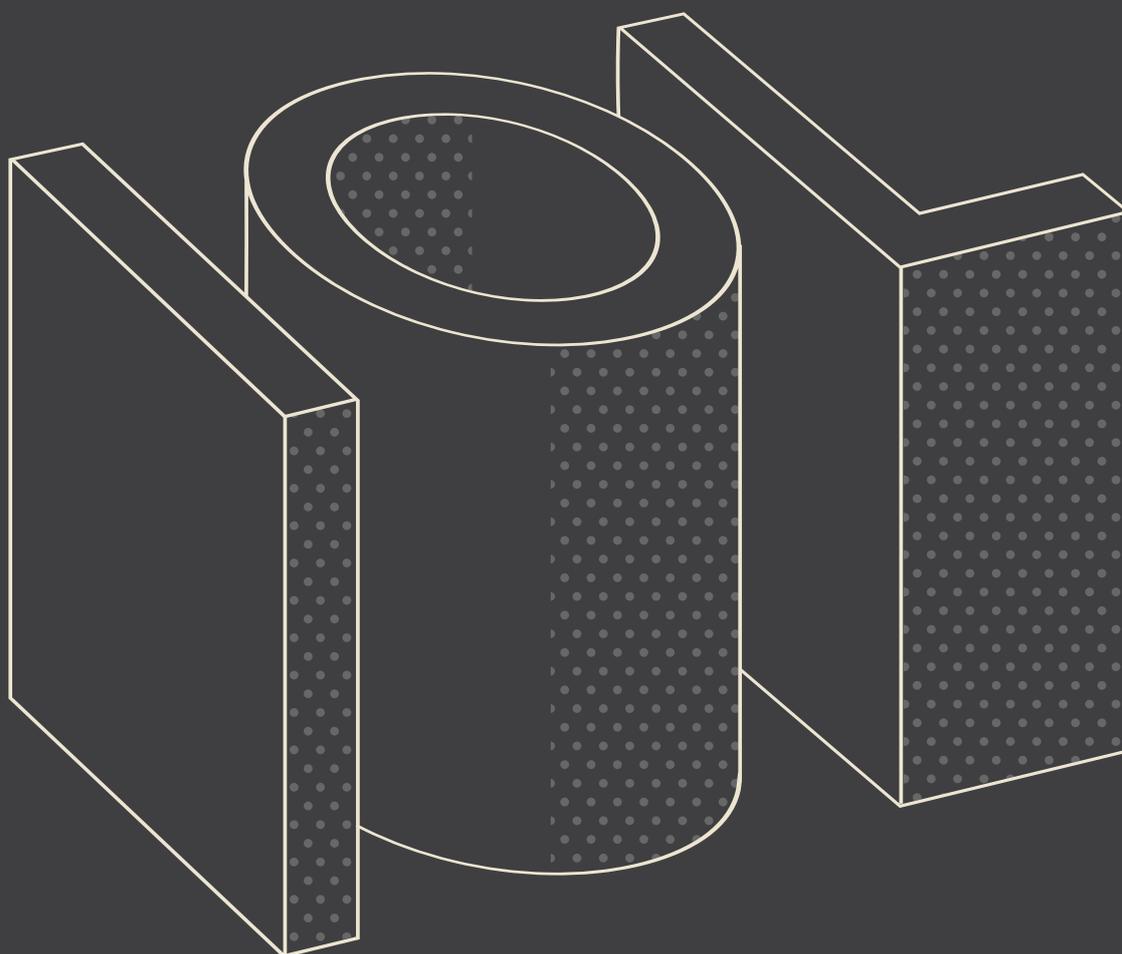


Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Cotutela: Université de Limoges

MARC BARRETO BOGO

INTERSEMIOTICIDADES DO OBJETO LITERÁRIO



Doutorado em
Comunicação & Semiótica
Doctorat en Sciences
du Langage - Sémiotique

São Paulo
2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COTUTELA: UNIVERSITÉ DE LIMOGES

MARC BARRETO BOGO

INTERSEMIOTICIDADES DO OBJETO LITERÁRIO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
DOCTORAT EN SCIENCES DU LANGAGE - SÉMIOTIQUE

SÃO PAULO

2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COTUTELA: UNIVERSITÉ DE LIMOGES

MARC BARRETO BOGO

INTERSEMIOTICIDADES DO OBJETO LITERÁRIO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e significação nos processos comunicacionais, em cotutela com a Université de Limoges.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Ana Claudia Mei Alves de Oliveira (PUC-SP)

Coorientadora:

Prof^a Dr^a Isabelle Klock-Fontanille (UNILIM)

SÃO PAULO

2020

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data: _____

Email: marcbbogo@gmail.com

B675 Bogo, Marc Barreto
Intersemiotícidades do objeto literário. / Marc Barreto Bogo. -- São Paulo: [s.n.], 2020.
485p. il. ; 29,7 cm.

Orientador: Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.
Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, (Mestrado Profissional) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

1. Intersemiotícidade. 2. Objeto literário. 3. Semióticas. I. de Oliveira, Ana Claudia Mei Alves. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. III. Título.

CDD

MARC BARRETO BOGO

INTERSEMIOTICIDADES DO OBJETO LITERÁRIO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e significação nos processos comunicacionais, em cotutela com a Université de Limoges.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profª Drª Ana Claudia Mei Alves de Oliveira (PUC-SP)

Corientadora: Profª Drª Isabelle Klock-Fontanille (UNILIM)

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq,
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico
e Tecnológico - Brasil.
Processo no 169443/2017-5.

AGRADEÇO

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e à Université de Limoges o apoio institucional para a realização desta pesquisa.

À minha família, em especial minha mãe e minha avó, o incentivo e o suporte.

À Ana Claudia de Oliveira o impulsionamento de minhas investigações e a oferta de tantas oportunidades acadêmicas ao longo de anos de pesquisa juntos, que se tornaram também anos de convivência e amizade.

À Isabelle Klock-Fontanille a minha acolhida em Limoges e o aceite de embarcar nesta pesquisa, com um diálogo sempre amigável e rico.

Aos membros da banca de qualificação, Eric Landowski e Luciana Chen, as contribuições teóricas e discussões estimulantes antes, durante e depois do exame de qualificação.

Ao Gustavo Ruchaud a paciência e companheirismo.

Ao Guilhem Monédiaire a leitura do francês e a amizade.

Aos amigos do Centro de Pesquisas Sociosemióticas o acompanhamento em mais uma etapa de minha formação, em especial Mariana Braga, Maria Claudia Vidal, Mariana Albuquerque, Alexandre Sbabo, Rafael Alberto, Micaela Altamirano, Rodrigo Neiva, Nilthon Fernandes, Graziela Rodrigues, Paolo Demuru, Kathia Castilho, Yvana Fachine, Rafael Lenzi, Simone Bueno, Alexandre Marcelo Bueno, Adriana Baggio, Paula Piotto, Carlos Alfeld, Natália Boanova, Jaqueline Zarpellon, Jailma Ribeiro, Helena Dib, Camila Grijó, entre tantos outros.

Ao Murilo Scóz a presença intensa em toda minha trajetória acadêmica, o modelo de pessoa e de profissional que ele foi e o privilégio da convivência. Agradeço também, por extensão, a todos os colegas da UDESC e do NEST, em especial Sandra Ramalho e Oliveira.

Aos professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e da Université de Limoges a contribuição para esta pesquisa, direta ou indireta, em especial Valdenise Leziér Martyniuk, Eugênio Trivinho, Maria José Gordo Palo, Olivier Thuillas, Didier Tsala, Jacques Fontanille.

RESUMO

O objeto de estudo desta tese é o que se propõe chamar de “objeto literário intersemiótico”: uma determinação material e espaço-temporal investida de significação, que comporta um discurso percebido como “literário” pelo corpo social, construída a partir de relações entre diferentes semióticas. Percebe-se neste início de século XXI, no mercado editorial e especialmente em espaços como feiras de arte impressa ou livrarias focadas em publicações independentes, a presença intensificada desse tipo de obra contemporânea. São publicações engajadas na construção de uma nova estética do livro, marcadas sobretudo pela exploração plástica de seus formantes e pelo investimento nas relações entre vários sistemas semióticos (escultura, fotografia, infografia etc.). A partir do mapeamento do cenário editorial, define-se um corpus de referência de três editoras com abordagens semelhantes no tratamento de suas publicações: Lote 42 (Brasil), Visual Editions (Inglaterra) e Éditions Non Standard (França). De cada editora, um livro considerado emblemático é selecionado para análise: *Inquérito Policial: Família Tobias* (Ricardo Lísias), *Tree of Codes* (Jonathan Safran Foer) e *Lettres du Havre* (Élodie Boyer e Jean Segui). O problema de pesquisa é: como se constroem as relações de intersemiotividade nos objetos literários para adultos do século XXI? Dele desdobra-se uma problemática complementar, que perpassa: (1) a própria concepção do literário, (2) as relações entre mídias, (3) a apreensão sensível como condição de leitura, (4) as relações entre o impresso e o digital e (5) os tipos de riscos assumidos pelas editoras. A moldura teórica e metodológica empregada nas análises consiste na Semiótica desenvolvida por A. J. Greimas e seus desdobramentos, em especial nos estudos de J.-M. Floch sobre a plasticidade, de E. Landowski sobre os regimes de interação, risco e sentido, e de A. C. de Oliveira sobre o sincretismo. A hipótese principal, de que os tipos de relações entre semióticas propiciariam ao leitor a experiência vivida da construção por meio de várias linguagens do próprio objeto literário, é validada ao longo do estudo de cada obra selecionada. Tendo por objetivo montar uma tipologia dos modos de intersemiotividade nos objetos literários, o principal resultado alcançado é a elaboração de tal esquematização, partindo da oposição estabelecida entre as relações intersemióticas articuladas internamente no objeto literário (“sincretizadas”) e aquelas processadas entre a obra e manifestações externas a ela (“discretizadas”). Essa proposição busca integrar as questões usualmente abordadas pelos estudos da “tradução intersemiótica” e do “sincretismo de linguagens” em uma mesma problemática geral, das inter-relações entre linguagens.

PALAVRAS-CHAVE: Intersemiotividade. Objeto literário. Semióticas. *Tree of Codes*. *Lettres du Havre*. *Inquérito Policial: Família Tobias*.

RÉSUMÉ

La présente recherche portera sur ce que nous appelons « l'objet littéraire intersémiotique » : il s'agit d'une détermination matérielle et spatio-temporelle investie de signification, qui comprend un discours perçu comme « littéraire » par le groupe social, construite à partir de relations entre des différentes sémiotiques. En ce début du XXI^e siècle, on constate, sur le marché éditorial et particulièrement dans des espaces tels que les foires d'art imprimé ou les librairies spécialisées sur les publications indépendantes, la présence accrue de ce type d'œuvres contemporaines. Ce sont des publications investies dans la construction d'une nouvelle esthétique du livre, marquées notamment par l'exploration plastique de leurs formants et l'intérêt pour les relations entre plusieurs systèmes sémiotiques (comme la sculpture, la photographie, l'infographie, etc.). À partir de l'observation du scénario éditorial, se sont délimités comme *corpus* de référence trois maisons d'éditions avec des approches semblables lors du traitement du livre : Lote 42 (Brésil), Visual Editions (Angleterre) et Éditions Non Standard (France). Un livre de chaque éditeur, considéré comme emblématique, a été sélectionné pour être analysé : *Inquérito Policial: Família Tobias* (Ricardo Lísias), *Tree of Codes* (Jonathan Safran Foer) et *Lettres du Havre* (Élodie Boyer et Jean Segui). L'interrogation au centre de la recherche est la suivante : comment se construisent les relations d'intersémiotité dans les objets littéraires destinés aux adultes du XXI^e siècle ? D'autres problématiques complémentaires découlent de cette interrogation et englobent : (I) la conception du littéraire, (II) les relations entre les médias, (III) la saisie sensible en tant que condition de lecture, (IV) les relations entre l'imprimé et le numérique et (V) les divers types de risques assumés par les éditeurs. La Sémiotique développée par A. J. Greimas et ses collaborateurs constitue le cadre théorique et méthodologique employé dans les analyses de la thèse, notamment quant à ses répercussions dans les études de J.-M. Floch sur la plasticité, d'E. Landowski sur les régimes d'interaction, de risque et de sens et d'A. C. de Oliveira sur le syncrétisme. L'hypothèse principale, selon laquelle les types de relations entre sémiotiques permettraient au lecteur d'expérimenter la construction de l'objet littéraire lui-même par différents langages, est validée tout au long de l'étude de chaque œuvre sélectionnée. Compte tenu de l'objectif d'élaborer une typologie des modes de relations intersémiotiques dans les objets littéraires, le principal résultat obtenu est la construction d'une telle schématisation à partir de l'opposition établie entre les relations intersémiotiques articulées intérieurement dans l'objet littéraire (« syncrétisées ») et celles traitées entre l'œuvre et les manifestations externes à elle (« discrétisées »). Cette proposition cherche à intégrer les enjeux habituellement abordés par les études de la « traduction intersémiotique » et du « syncrétisme des langages » dans une même problématique générale, celle des interrelations entre langages.

MOTS-CLÉS: Intersémiotité. Objet littéraire. Sémiotiques. *Tree of Codes*. *Lettres du Havre*. *Inquérito Policial: Família Tobias*.

ABSTRACT

The object of study of this thesis is what could be called an “intersemiotic literary object”: a material and spatiotemporal determination invested with meaning, which comprises a discourse perceived as “literary” by the social body, built from relations between different semiotics. In this beginning of the 21st century, in the editorial market and especially in spaces such as printed art fairs or bookstores specialized in independent publications, an intensified presence of this type of contemporary work is perceived. These are publications that are engaged in constructing a new aesthetics of the book, as they are marked by the plastic exploration of their formants and by the investment in connections between various semiotic systems (sculpture, photography, infographics, etc.). Based on an observation of the editorial scenario, a reference *corpus* is defined, composed by three publishing houses with similar approaches in the treatment of their publications: Lote 42 (Brazil), Visual Editions (England) and Éditions Non Standard (France). From each publisher, a single book considered emblematic is selected for analysis: *Inquérito Policial: Família Tobias* (Ricardo Lísias), *Tree of Codes* (Jonathan Safran Foer) and *Lettres du Havre* (Élodie Boyer and Jean Segui). The research problem is: how are intersemiotic relations constructed in the literary objects for adults in the 21st century? This generates complementary issues, which encompass: (1) the very conception of the literary, (2) the relations between media, (3) the sensitive apprehension as a condition of reading, (4) the relations between printed and digital and (5) the types of risks assumed by publishers. The theoretical and methodological framework employed in the analysis consists of the Semiotic theory developed by A. J. Greimas and its developments, especially the studies on plasticity by J.-M. Floch, on the interaction, risk and sense regimes by E. Landowski and on syncretism by A. C. de Oliveira. Our main hypothesis, that the types of relations between semiotics would provide the reader with the lived experience of the construction of the literary object itself through its various languages, is validated throughout the study of each selected work. With the objective of building a typology of intersemioticity modes in literary objects, the main result is the elaboration of such a schematization, based on the opposition established between intersemiotic relations articulated internally in the literary object (“syncretized”) and those processed between the literary work and manifestations external to it (“discretized”). This proposition seeks to integrate issues usually addressed by the studies of “intersemiotic translation” and “language syncretism” in the same general problem, that one of the inter-relationships between languages.

KEYWORDS: Intersemioticity. Literary object. Semiotics. *Tree of Codes*. *Lettres du Havre*. *Inquérito Policial: Família Tobias*.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1.1 A literatura em transformação	13
1.2 Os objetos literários intersemióticos	19
1.3 A estruturação do projeto de pesquisa	23
1.4 A realização da pesquisa em cotutela	29
2 UM CORPUS DE EDITORAS E PUBLICAÇÕES	32
2.1 O cenário editorial contemporâneo	32
2.2 O <i>corpus</i> : um agrupamento estruturado	35
2.3 As editoras e seus projetos de sentido	41
2.4 O cenário editorial brasileiro	45
2.4.1 Editora Lote 42	49
2.5 O cenário editorial francês	56
2.5.1 Editora Éditions Non Standard	59
2.6 O cenário editorial nas redes	66
2.6.1 Editora Visual Editions	68
3 OBJETO LITERÁRIO INTERSEMIÓTICO	77
3.1 Definições e indefinições do objeto de estudo	77
3.2 "Objeto"	78
3.2.1 Dos objetos da escrita ao objeto "livro"	83
3.2.2 Do objeto livro ao livro de artista, do livro de artista ao livro-objeto	90
3.2.3 Do livro de literatura ao livro-objeto literário	106
3.3 "Literário"	114
3.3.1 Dois modos de conceber o objeto literário	117
3.3.2 A concepção da literatura predominantemente verbal	119
3.3.3 A concepção da literatura como articulação de linguagens	128
3.4 "Intersemiótico"	136
3.4.1 Linguagem, sistema, semiótica	136
3.4.2 Intertextualidade, interdiscursividade, intermedialidade	143
3.4.3 Sincretismo de linguagens	148

4 TREE OF CODES	153
4.1 Entre as semióticas, a “árvore de códigos”	153
4.2 A espacialidade em <i>Tree of Codes</i>	158
4.3 A visualidade em <i>Tree of Codes</i>	169
4.3.1 A visualidade na parte externa do códice	170
4.3.2 A visualidade na parte interna do códice	178
4.4 A semiótica verbal em <i>Tree of Codes</i>	187
4.4.1 A escrita de Bruno Schulz	188
4.4.2 A escrita de Jonathan Safran Foer	195
4.4.3 Leitura descontínua	199
4.4.4 Leitura contínua	204
4.5 Relações intersemióticas	211
4.5.1 Sincretizações entre as semióticas verbal, visual e espacial	214
4.5.2 Recriações entre duas publicações e um <i>ballet</i>	220
5 LETTRES DU HAVRE	228
5.1 Entre as letras da cidade e as letras-cartas	228
5.2 A espacialidade em <i>Lettres du Havre</i>	233
5.3 A visualidade em <i>Lettres du Havre</i>	241
5.3.1 No sistema gráfico, o fotográfico	250
5.3.2 No sistema gráfico, o infográfico	257
5.4 A semiótica verbal em <i>Lettres du Havre</i>	263
5.5 Relações intersemióticas	275
6 INQUÉRITO POLICIAL: FAMÍLIA TOBIAS	284
6.1 Entre o midiático e o literário, a obra de Ricardo Lísias	284
6.2 Dos <i>e-books</i> às mídias	288
6.2.1 O e-folhetim <i>Delegado Tobias</i>	289
6.2.2 Visibilidade midiática	293
6.3 A espacialidade em <i>Inquérito Policial: Família Tobias</i>	297
6.4 A visualidade em <i>Inquérito Policial: Família Tobias</i>	302
6.5 A semiótica verbal em <i>Inquérito Policial: Família Tobias</i>	308
6.6 Relações intersemióticas	311
6.6.1 Sincretizações entre as semióticas verbal, visual e espacial	312
6.6.2 Recriações entre as semióticas dos <i>e-books</i> , mídias, inquéritos e do livro	318
7 INTERSEMIOTICIDADES DO OBJETO LITERÁRIO	324
7.1 As relações entre linguagens na literatura contemporânea	324
7.2 Intersemiotidades discretizadas <i>versus</i> intersemiotidades sincretizadas	325
7.3 Modelo elíptico das intersemiotidades	339
7.4 Os tipos de intersemiotidades discretizadas	350
7.5 Tipologia das intersemiotidades sincretizadas	355

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	360
8.1 Uma estética intersemiótica na literatura	360
8.2 A reflexão sobre o objeto “livro” marcando a produção literária	363
8.3 Circulação das linguagens entre mídias	367
8.4 Valores do social nas práticas editoriais contemporâneas	370
8.5 O fazer contínuo da pesquisa	375
REFERÊNCIAS	378
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	391
APÊNDICE	
VERSION ABRÉGÉE EN FRANÇAIS	
INTERSÉMIOTICITÉS DE L’OBJET LITTÉRAIRE	405
1 <i>Considérations initiales</i>	406
1.1 <i>La littérature en transformation</i>	406
1.2 <i>Les objets littéraires intersémiotiques</i>	412
1.3 <i>La structuration du projet de recherche</i>	416
1.4 <i>La réalisation de la recherche en co-tutelle</i>	422
2 <i>Un corpus de maisons d’édition et de publications</i>	425
3 <i>L’objet littéraire intersémiotique</i>	429
4 <i>Tree of Codes</i>	435
5 <i>Lettres du Havre</i>	443
6 <i>Inquérito Policial: Família Tobias</i>	451
7 <i>Intersémioticités de l’objet littéraire</i>	460
8 <i>Considérations finales</i>	467
8.1 <i>Une esthétique intersémiotique dans la littérature</i>	467
8.2 <i>La réflexion à propos de l’objet « livre » caractérisant la production littéraire</i> ...	471
8.3 <i>La circulation des langages entre les médias</i>	475
8.4 <i>Des valeurs du social dans les pratiques éditoriales contemporaines</i>	478
8.5 <i>Le « faire » continu de la recherche</i>	483

1 CONSIDERAÇÕES

INICIAIS

1.1 A literatura em transformação

Criar uma obra literária na atualidade não se faz do mesmo jeito como no século XX. Agindo sobre o sujeito-criador temos, de um lado, computadores, *gadgets*, *e-readers*, redes sociais, mídias digitais e ferramentas eletrônicas de editoração; de outro lado, temos as manifestações de arte impressa e as publicações de artistas que cada vez mais anseiam retornar à sensibilidade do tátil e do manual. Esses elementos estão ao alcance de todos nós, fazem parte de nossa cultura e conseqüentemente também afetam os diversos profissionais envolvidos na concepção de uma obra literária: escritores, editores, designers, ilustradores, impressores, entre outros. A cultura é viva, ela pulsa e se transforma, e conseqüentemente as produções culturais como os livros e a literatura também são vivas e vivem em transformação. Elas parecem ir se modificando ao longo do tempo, acompanhando as mutações da sociedade. Essas transformações que sofre a literatura ao longo do tempo se tornam ainda mais perceptíveis em certos espaços sociais que parecem promover experimentações e transgressões do objeto livro, testando os limites possíveis de sua criação e de sua apreensão por parte dos leitores.

Se circularmos hoje em feiras de arte impressa (como a Feira Plana e a Míolos, apenas para citar algumas que acontecem em São Paulo, ou a Multiple Art Days em Paris), em livrarias focadas em publicações independentes (como a Banca Tatuí e a Rizomamó-

vel, também em São Paulo, ou a rede de livrarias Blooks), em premiações e mostras de design editorial (como a Bienal Brasileira de Design Gráfico, itinerante, ou a exposição Volumes, em Le Havre) ou mesmo nas páginas web de pequenas editoras contemporâneas, não é difícil encontrar certas publicações que, sendo obras de literatura autodeclaradas ou publicações que apenas tangenciam o âmbito do literário, fazem-nos questionar o que pode ser compreendido como um “objeto literário”. Um romance, contos, poesia: esses gêneros discursivos certamente são tidos como literários, mas o que mais?

Nota-se no mercado editorial de livros a presença, que nos parece intensificada nesse início de século, de obras editadas por pequenas casas editoriais engajadas na construção de uma nova estética do livro, sobretudo a partir da exploração plástica de suas publicações e das relações entre sistemas semióticos, tensionando os limites do que podemos considerar um “livro”. São obras que exploram as articulações possíveis entre as suas qualidades sensíveis e as diferentes mídias e artes, publicações em que se observa um trânsito entre o sistema verbal escrito e conjuntos significantes diversos: escultura, fotografia, publicidade, sinalética etc.

Para deixar mais claro o objeto do qual tratamos aqui, vejamos uma primeira obra emblemática: tome-se o livro *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, lançado no ano de 2010. Em seu processo de escrita, esse autor não foi redigindo sua obra palavra a palavra, como seria de se esperar, mas teve uma abordagem inusitada: escolheu um livro já existente de seu escritor favorito (Bruno Schulz) e, à maneira de um escultor, recortou e retirou partes desse livro até restar apenas algumas palavras que, ao permanecerem em seu lugar sem serem recortadas, construíram um novo texto (fig. 1). Mesmo o título da publicação, *Tree of Codes*, já é um recorte do título da obra original, *The Street of Crocodiles*. Todas as páginas desse objeto literário possuem um corte por faca especial diferente, e uma única gráfica europeia, localizada na Bélgica, aceitou produzir um livro com produção tão complicada.

Tree of Codes promove uma alteração na estrutura do códice convencional do livro e, portanto, na maneira de se ler. O olhar agora deve seguir a espacialidade entre a superfície e o volume, de modo que a publicação exige de seus destinatários uma leitura atenta e preocupada com o significante. As sentenças são ao mesmo tempo decompostas e recompostas em outras configurações possíveis, e a leitura se faz no trânsito entre o preenchido e o vazado, entre o espaço vazio e o espaço impresso.

Figura 1 – *Tree of Codes*



Fonte: *Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer,
<<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

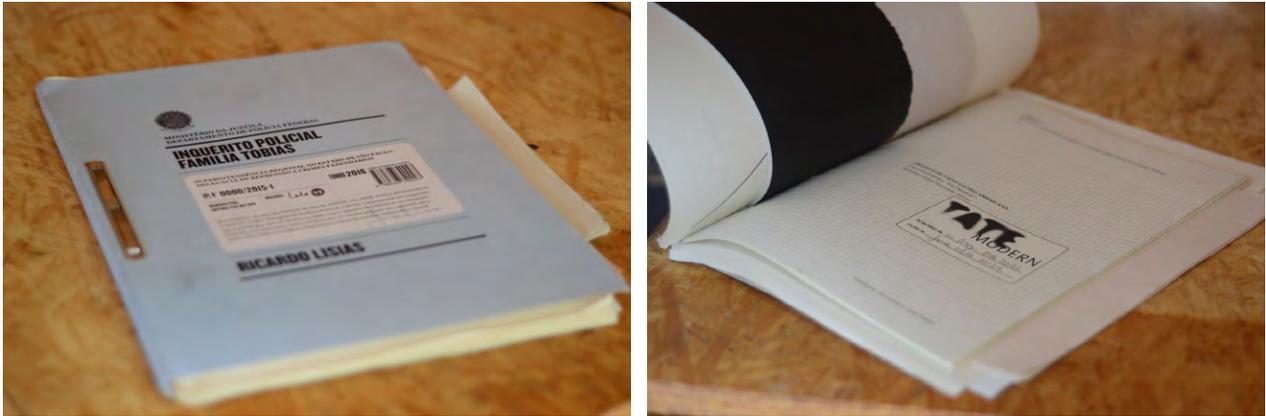
Essa estratégia adotada por Safran Foer de retirar algo do material original por meio dos recortes nos remete ao sistema escultórico, construindo uma relação entre essa modalidade artística e a semiótica verbal. O resultado, como uma obra escultórica, é um objeto que é um livro e que pode ser lido tanto linearmente, página a página, como por nuvens de palavras, com uma dimensionalidade e volumetria que já são por si mesmas produtoras de sentidos.

A obra de Safran Foer indica-nos certa maneira de se pensar e de se produzir o livro de literatura no século XXI, que se apropria das experimentações estéticas dos livros de artista e dos livros-objeto desenvolvidos principalmente na segunda metade do século XX. Vejamos outros dois exemplos desse modo contemporâneo de conceber o objeto literário.

A obra *Inquérito Policial: Família Tobias*, de Ricardo Lísias (2016), é uma criação que surgiu como desdobramento de certos eventos insólitos: após a publicação de uma série de *e-books* de ficção, Ricardo Lísias foi denunciado por “falsificação de documento público”, devido à presença de um documento ficcional que era reproduzido na narrativa. Lísias concebeu então a obra *Inquérito Policial: Família Tobias* (fig. 2), em que imagina o encerramento de um inquérito policial solicitado pelo autor para investigar seus acusadores. A plástica do livro toma como ponto de partida a estética e o formato de um inquérito policial, com as páginas de formato diversos unidas por um grampo metálico. Temos nessa publicação uma relação entre a semiótica verbal da escrita e a semiótica sincrética da documentação oficial, com sua série de elementos que são não apenas verbais, mas também visuais e espaciais: brasões, selos, carimbos, assinaturas, formatos

e cores específicos. A obra de Lísias se constrói justamente a partir das relações entre essas diferentes linguagens.

Figura 2 – *Inquérito Policial: Família Tobias*



Fonte: Banca Tatuí – Inquérito Policial: Família Tobias,
<<https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>>.

Podemos citar ainda mais uma obra emblemática: *Lettres du Havre*, de Élodie Boyer e Jean Segui (2012). Trata-se de um livro construído a partir de uma série de fotografias das placas e letreiros que atravessam a cidade de Le Havre, na França, e de cartas fictícias escritas nessa mesma cidade, as quais são apresentadas intercaladas entre as fotos. O sentido do livro se produz, então, nas relações entre a semiótica da cidade que origina a obra, a semiótica da fotografia e a semiótica verbal escrita epistolar (fig. 3).

Figura 3 – *Lettres du Havre*



Fonte: Éditions Non Standard – Lettres du Havre,
<<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

Mas será que essas obras que apresentam grande experimentação plástica e que são também fotográficas, ilustradas, escultóricas podem ser consideradas “literárias”?

Enquanto um livro convencional, escrito prioritariamente com um único sistema semiótico – o verbal – pode ser mais claramente identificado como *literário*, alguns desses objetos que utilizam várias semióticas ou linguagens não são tão facilmente categorizáveis.

Uma das maneiras de identificar o “literário” poderia ser, parece-nos, partir das classes de objetos nas quais, socio-culturalmente, ele costuma se manifestar. Por séculos, a mídia por excelência de manifestação dos conteúdos literários foi o *livro*, razão pela qual costumamos associar rapidamente a ideia de “obra literária” à ideia de “livro”. Entretanto, encontramos na contemporaneidade algumas publicações que modificam ou reinventam a estrutura elementar do livro.

Vivemos um momento em que a própria organização tradicional do livro em formato de códice é posta à prova na medida em que o uso de papel é repensado e a leitura em tela vai assumindo pouco a pouco maior proeminência. Esse momento de introdução de novas mídias digitais e a impossibilidade de prever com segurança o rumo que tomará o livro impresso parece ter, de algum modo, acentuado o desenvolvimento de publicações com fronteiras pouco definidas como tais obras epistolares, fotográficas, até mesmo escultóricas, que indicam novas concepções do literário no contemporâneo.

Em suma: percebemos ao observar o mercado editorial ocidental que o fenômeno da busca de estetização das práticas cotidianas atingiu fortemente, por meio da exploração plástica, as publicações de livros. Várias editoras em diferentes países e seus grupos de autores vêm lançando obras que realizam uma exploração plástica dos seus formantes, relacionando a semiótica verbal com diversas outras semióticas: a gravura, a fotografia, a arquitetura, a escultura, a publicidade etc., rearranjando os elementos dos projetos gráficos em configurações originais que indicam uma exploração formal da estrutura elementar do livro. Eis aí, nessas relações entre os diferentes sistemas semióticos, o tema central que nos pareceu propício a uma investigação acadêmica: as intersemiotidades do objeto literário.

Percebemos intensificar-se nas primeiras décadas do século XXI a publicação de obras de literatura que tecem relações com diferentes linguagens, desenvolvendo variados modos de experimentação com a forma do livro. Ao invés de edições únicas ou limitadas, apresentam-se em edições com tiragens industriais (produzidas por processos de impressão industrializados, como o *offset*, ao invés de impressões manuais que resultariam em tiragens reduzidas), mas que ainda assim exploram as articulações possíveis entre as suas qualidades sensíveis e as diferentes mídias e artes. Não estamos

tratando aqui da categoria específica dos livros de artista ou dos livros de arte¹, cuja preocupação com os atributos sensíveis e com a intersemioticidade sempre fez parte de suas propostas, sendo evidentemente precursores e fonte de inspiração para essas obras literárias do século XXI. Tratamos, na verdade, de obras comerciais de literatura, reproduzidas por processos mecanizados e que tiram proveito dos recursos técnicos da produção gráfica seriada.

São dessas novas concepções de um literário multimidiático que algumas editoras tentam dar conta, muito embora nem sempre essas publicações alcancem um público abrangente. Alguns críticos se referem a certas publicações, que propõem uma concepção diversa do literário e brincam com os gêneros discursivos causando um estranhamento em seus leitores, como “OVNIs literários”, ou ainda “objetos verbais não identificados²”. São objetos que põem à prova nossos hábitos de leitura e provocam perplexidade ao serem defrontados no ato de ler.

As obras sobre as quais nos debruçamos parecem transitar entre a literatura e as artes. Se, por um lado, temos o campo literário envolvido com as várias possibilidades da linguagem verbal, por outro lado temos no campo das artes visuais uma intensa trajetória de experimentação com o objeto livro. O termo “livro de artista”, embora assuma as mais variadas definições a depender de cada teórico ou artista envolvido³, costuma descrever aquelas publicações elaboradas ou concebidas por artistas plásticos visando sua identificação como objetos de arte. As experimentações estético-formais que foram levadas a cabo pelos artistas plásticos e conceituais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, bem como suas experimentações com os chamados “livros-objeto”, parecem ter influenciado uma série de invenções que acontecem com o objeto livro, hoje, em meios que não estão necessariamente circunscritos pelo mundo artístico.

1 “Livro de arte: é toda obra que trata do assunto arte – conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão, campos do conhecimento humano relacionados à criação, movimentos artísticos, artes plásticas e manifestações estéticas, técnicas e habilidades humanas que registram as ideias e os ideais de culturas e etnias, experiências e práticas. Tratado que encerra procedimentos e movimentos artísticos. Obra que prima pela qualidade e requinte da produção” (PAIVA, 2010, p. 85).

2 É o que propõe Christophe Hanna (2010), afirmando que há hoje, no espaço literário, certos objetos, práticas e autores que não ganham visibilidade, dada a falta de uma teoria que lhes garanta identificação e inteligibilidade. O autor recupera o termo “objet littéraire non identifié”, que havia aparecido pela primeira vez na *Revue de littérature générale* nº 1, 1995. Utilizando uma expressão similar, a editora Éditions Non Standard publica uma série de obras que designa como “objets papiers non identifiés” (objetos de papel não identificados).

3 Em sua obra *A página violada*, Paulo Silveira (2001) faz uma retomada das definições de “livro de artista” dadas por diversos autores proeminentes no Brasil e no mundo que enfrentaram esse tema até fins do século XX. Entre os vários autores consultados, embora não haja consenso, a maioria trata da categoria “livro de artista” como um conjunto abrangente de publicações em que o artista plástico reclama para si a autoria da obra impressa, apropriando-se de ou subvertendo a forma canônica do livro.

Porém, ao invés de simplesmente adotarmos um termo como “livro-objeto”, que é uma categoria já bem delimitada no domínio das artes, preferimos tratar as publicações contemporâneas de literatura produzidas com várias semióticas simplesmente como “objetos literários”, expressão que esperamos ser mais ampla, ou mesmo “objetos literários intersemióticos”, como veremos a seguir, evitando assim a confusão com outros campos. De toda forma, tratamos igualmente de edições que tomam partido de sua materialidade e sua condição física de manifestações do mundo, dotadas de uma consistência estética que é parte fundamental dos seus processos de construção de sentido, tais como as produzidas pelos artistas plásticos, porém levadas a cabo por outros atores: escritores, editores, designers, ilustradores e impressores.

É interessante também apontar que as obras que estabelecemos como nosso objeto de estudo, tais quais as citadas mais acima, foram formuladas para o público adulto. Elas diferenciam-se portanto da vasta produção de objetos literários para o público infanto-juvenil, cujo estudo em âmbito acadêmico costuma valorizar, tradicionalmente, a relação entre o sistema verbal e a ilustração. São obras que propõem aos destinatários adultos uma reabertura das suas sensibilidades ao significante das linguagens envolvidas e à consistência estética da publicação – o que, por sua vez, parece quase natural no público infantil – constituindo assim um fenômeno contemporâneo novo e instigante.

1.2 Os objetos literários intersemióticos

Temos utilizado até aqui as expressões “objeto literário” e “intersemiótica” para nos referir ao objeto de estudo. No entanto, o que quer dizer exatamente a expressão “objeto literário intersemiótico”? Trata-se de um termo abrangente, cuja formulação teve em vista a tentativa de delimitar o tipo de obra que nos interessa enquanto tema de pesquisa. Sabe-se que delimitar um objeto de estudo nem sempre é tarefa fácil, especialmente quando tratamos de objetos recentes, que ainda estão se construindo ou reconstruindo, transformando-se e acompanhando as mutações da cultura. Encontrar uma única expressão que defina com precisão o fenômeno semiótico observado pode ser difícil, em particular quando se trata de um objeto localizado no entrecruzamento de várias áreas do saber (Literatura, Artes, Design, Comunicação, Semiótica, Edição, etc.). Em nosso caso, estudamos objetos que surgem em meio a cenários que também estão em transformação: feiras de arte impressa, livrarias e bancas focadas em publicações independentes, premiações de design editorial, espaços artísticos que exibem e

comercializam livros de artista e livros-objeto, entre outros. Todos esses critérios fazem com que a própria nomeação do objeto de estudo também esteja sujeita a discussões e debates entre áreas do saber.

É importante apontar, logo de início, que nossa pesquisa foi construída a partir de uma perspectiva semiótica. Como tratamos de produção de sentido e de práticas semióticas no meio editorial, justificou-se o uso de uma teoria da ação e da significação – a Semiótica. A moldura teórica consiste então, principalmente, na Semiótica desenvolvida por A. J. Greimas e seus colaboradores, em especial seus desdobramentos nos estudos de J.-M. Floch sobre a plasticidade, de E. Landowski sobre os regimes de interação, risco e sentido, e de A. C. de Oliveira sobre a estesia e a experiência sensível. A partir desse referencial teórico é que construímos nosso conceito operacional, ou seja, o conceito que nos serviu de base para a realização da pesquisa: “objeto literário intersemiótico”.

Para entendermos mais detalhadamente cada uma das palavras que configuram nosso objeto de estudo, apoiamos-nos principalmente nos desenvolvimentos da Sociosemiótica, mais particularmente nas semiotizações dos termos “objeto” (LANDOWSKI, 2018, 2019) e “literário” (LANDOWSKI, 1996). Além disso, tendo em vista que a intersemiotividade é entendida nesta pesquisa como relação entre semióticas, recorremos ao próprio conceito de “semiótica” elaborado no *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS E COURTÉS, 2011).

Desse modo chegamos à seguinte definição do termo “objeto literário intersemiótico”: uma determinação material e espaço-temporal investida de significação, que comporta um discurso estruturado de modo a ser percebido como “literário” pelo grupo social, construída a partir das relações entre diferentes semióticas (conjuntos significantes hierarquicamente organizados, dotados de um duplo modo de existência sintagmático e paradigmático, que articulam um plano da expressão e um plano do conteúdo). Como se vê, cada uma das simples palavras que compõem o termo empregado pode ser destrinchada em uma explicação mais detalhada (esquema 1).

Esquema 1 – Definição de “objeto literário intersemiótico”



Fonte: elaborado pelo autor.

Vemos assim que o próprio conceito de “intersemiotividade” assume um papel importante em nossa pesquisa. Julgamos conveniente abordar desde já essa questão, tratando de sintetizar a maneira como essa formulação foi construída e vem sendo empregada nos estudos semióticos.

O conceito de intersemiotividade, no âmbito da Semiótica Discursiva, foi primeiramente desenvolvido para tentar dar conta das operações de tradução entre a semiótica do mundo natural, que acessamos por meio de nossa percepção, e as línguas naturais que recriam esse mundo percebido em mundos de linguagem. O termo não aparece no primeiro *Dicionário de Semiótica*, porém há um verbete chamado “intersemiotividade” no segundo volume do dicionário. Eis sua integralidade:

Intersemiotividade

n. f. [nome feminino] N [novo verbete] C [complemento]

Recobrando e ampliando o conceito de intertextualidade, sem contradizê-lo, o de intersemiotividade impõe-se, na teoria semiótica, em nome do respeito pelo princípio da imanência. Sua construção foi possível pela distinção entre os dois tipos de macrossemióticas que são as semióticas do mundo natural, de um lado, e as línguas naturais, de outro. Ao invés de conceber os discursos em línguas naturais como diretamente envolvidos com o real e refletindo-o, consideramos que os discursos significantes apenas assumem a realidade extralinguística que lhes serve de referência através da mediação de grades de leitura (ou semióticas do mundo natural) tendo como efeito preliminar instaurar o universo circundante em universo significante. Assim como – se seguirmos Cl. Levi-Strauss – o mito assume e “bricola” um mundo referencial sempre já preliminarmente articulado e semiotizado (com auxílio, por exemplo, de taxonomias etnossemióticas), da mesma forma, a comunicação intersubjetiva é possível pela superposição, na troca de mensagens linguísticas, de um saber sociocultural comum que garante entre os parceiros uma interpretação suficientemente isotópica do contexto extralinguístico (mas não extra-semiótico), no interior do qual a comunicação se localiza e faz sentido. (LANDOWSKI, 1986, p. 119, tradução nossa).

Inicialmente, portanto, a intersemiotividade foi compreendida como a relação entre o mundo natural e os mundos de linguagem, o que ajudou a compreender fenômenos como o da figuratividade, por exemplo. Ao tratar de figuratividade, Greimas (2004) aponta que os traços sensíveis do mundo percebido podem ser recriados com maior ou menor semelhança em diferentes semióticas, resultando em manifestações de maior ou menor figuratividade.

Entretanto, nada nos impede de compreender a intersemiotividade como uma relação não apenas entre a semiótica do mundo natural e as semióticas feitas pelo homem, mas também como uma relação entre linguagens, simplesmente, o que abarcaria todo tipo de semiótica. Essa nos parece mesmo uma interpretação possível do verbete “intersemiotividade”, especialmente quando Landowski (1986) argumenta que a comunicação intersubjetiva só é possível pela superposição de “um saber sociocultural comum” que garante aos parceiros da comunicação uma interpretação do contexto em que essa comunicação se localiza e faz sentido. Ora, esse “contexto” da comunicação não é composto apenas das linguagens do mundo natural, mas também de linguagens diversas elaboradas pela cultura humana, às quais nos referimos também e das quais recriamos alguns de seus aspectos em nossos atos de linguagem. A comunicação é produzida a partir de um certo meio social e as pessoas apenas se fazem entender porque compreendem, coletivamente, o funcionamento dos vários sistemas semióticos desse meio sociocultural. É essa abordagem mais ampla que assumimos em nosso trabalho: “intersemiotividade” simplesmente como uma relação entre semióticas.

Em outras abordagens teóricas como, por exemplo, na Semiótica de linha norte-americana, a intersemiotividade vem sendo estudada sobretudo como um tipo de tradução, ou “adaptação”, ou ainda “transposição”, a depender da nomenclatura adotada; de todo modo como uma passagem entre um sistema semiótico e outro. Julio Plaza (1987) desenvolveu um longo estudo sobre a tradução intersemiótica, retomando a definição inicial dada por Roman Jakobson do conceito como um tipo de tradução de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou ainda de um sistema de signos para outro. Em sua obra, Plaza (1987) abordou a tradução intersemiótica como um processo de criação artística, citando trabalhos como as produções artísticas do grupo Fluxus, que articulavam várias linguagens, e o movimento da Poesia Concreta na literatura. Na esteira de Julio Plaza, os pesquisadores da tradução intersemiótica trataram da passagem de obras da literatura para o cinema, da música para a pintura, dos quadrinhos para a televisão etc.

De volta ao âmbito da Semiótica de Greimas, vemos que também várias análises foram empreendidas comparando objetos manifestados em uma dada semiótica a objetos constituídos em outra semiótica, contribuindo assim para um estudo das passagens, adaptações ou transposições entre semióticas. São estudos que tratam dos diversos modos de passagens do sistema verbal escrito para o pictórico, do sistema pictórico para o fotográfico, do verbal escrito para o audiovisual e assim por diante.

Para além das traduções e recriações de um objeto analisado em outro, pensamos que o termo “relação” é muito amplo e poderia incluir manifestações em que diferentes semióticas são articuladas, de múltiplos modos. Os objetos construídos a partir das inter-relações entre linguagens diversas apresentam assim uma estética própria, rearranjando plasticamente as várias semióticas postas em relação. Nessa abordagem, Ana Claudia de Oliveira, por exemplo, trata as criações de *street art* de Alexandre Orion como uma “estética intersemiótica”, em que as linguagens em articulação explicitam o “funcionamento das várias semióticas convocadas na configuração da obra” (OLIVEIRA, 2018, p. 338). Da mesma maneira, podemos dizer que os objetos literários que estudamos também são marcados por articular várias linguagens e explicitar o funcionamento dessas várias semióticas que convocam os sentidos do sujeito leitor, construindo uma estética intersemiótica no domínio da literatura.

1.3 A estruturação do projeto de pesquisa

Portanto, a partir de uma observação do mercado editorial chegamos a nosso objeto de estudo: os objetos literários intersemióticos, voltados para um público adulto, editados nas duas primeiras décadas do século XXI. Essas obras são lançadas por pequenas editoras, de nicho, que publicam volumes com uma nova concepção do “literário” no contemporâneo multimidiático. Tais obras são criadas justamente a partir de relações com outras linguagens além da verbal e tomam partido de sua condição material para a realização de explorações plásticas. A inquietação frente a esse complexo objeto de estudo nos levou a organizar nosso projeto de pesquisa.

Para delimitar nosso objeto de estudo e organizar a abordagem teórica da pesquisa, fizemos uso do arcabouço teórico da Semiótica de Greimas. Essa perspectiva semiótica esteve também presente na estruturação do *corpus*, no ferramental analítico, na construção de nossas hipóteses e até mesmo na constituição da metodologia de trabalho. Vejamos, a seguir, como foi estruturado o projeto de pesquisa.

Visando compreender o fenômeno contemporâneo que estudamos e dar conta de sua produção de sentido, estabelecemos um *corpus* de pesquisa a partir da observação do mercado editorial, adotando como estratégia a busca pelas editoras cuja linha editorial é voltada para a publicação de livros com grande investimento plástico (ao invés de buscar por autores individualmente, por exemplo). O *corpus* foi selecionado a partir de um grande conjunto de publicações que engloba todos os objetos literários que pudemos observar produzidos com várias semióticas no século XXI, considerando alguns critérios de seleção: critério temporal (século XXI), geográfico (mundo ocidental), critério dos processos de produção utilizados pelas editoras, de seu tratamento do objeto livro e critério de coerência do discurso. Selecionamos assim, para uma análise comparativa, um *corpus* de referência de três editoras com abordagens semelhantes no tratamento de suas publicações: Lote 42 (Brasil), Visual Editions (Inglaterra) e Éditions Non Standard (França). De cada editora foi selecionado um livro, considerado emblemático na maneira como tratava as relações intersemióticas, para construir um *corpus* de estudo mais aprofundado, de modo que chegamos assim aos três títulos analisados: *Inquérito Policial: Família Tobias* (LÍSIAS, 2016), *Tree of Codes* (FOER, 2010) e *Lettres du Havre* (BOYER; SEGUI, 2012).

Definido o *corpus*, passamos à problemática da investigação. Nosso problema de pesquisa foi: como se constroem as relações de intersemiotividade nos objetos literários para adultos do século XXI?

Para a formulação desse problema de pesquisa seguimos os passos indicados por Délcio Salomon (2014). O autor sugere que na construção de um projeto de pesquisa seja definido inicialmente um *tema*, a seguir que sejam elencados os *tópicos específicos* relacionados a esse tema mais geral para que se possa, enfim, redigir a formulação do *problema de pesquisa*. Embora o objeto de estudo e a pergunta-problema já estivessem bem definidos, ao fazer o levantamento dos tópicos correlacionados ao problema de pesquisa percebemos que dele se desdobrava uma problemática complexa, que passa: (I) a própria concepção do literário, (II) as relações entre mídias, (III) a apreensão sensível como condição de leitura, (IV) as relações entre o impresso e o digital e (V) os tipos de riscos assumidos pelas editoras. A intersemiotividade nos parece constituir o fio conceitual que entretece todas essas questões (esquema 2). Vejamos, na sequência, cada um desses tópicos de nossa problemática expandida.

Esquema 2 – Problemática de pesquisa, com sua questão central e os tópicos relacionados



Fonte: elaborado pelo autor.

Logo de início, notamos que a própria concepção de literatura é posta em cheque em face a essas novas publicações de objetos literários em nosso século. Que modo de conceber o objeto literário é posto em jogo nesse tipo de obra? Que papel a intersemiotividade assume nesse modo específico de propor ou de repropor a literatura na contemporaneidade?

A seguir, temos uma segunda problemática, ligada às relações entre os objetos literários e as diferentes mídias de nossos tempos. Como as publicações de editoras do século XXI montam relações entre as linguagens e mídias? Será que uma mesma tipologia ou categorização conceitual seria capaz de explicar tanto as relações intersemióticas quanto as relações intermediáticas que vemos ser exploradas nos objetos literários?

Em relação ao papel da sensibilidade do sujeito leitor na prática da leitura: os objetos de literatura para adultos fazem da apreciação de suas qualidades sensíveis uma condição para a compreensão da totalidade de sentido do livro? Ou seja, é possível entender a apreensão dos traços sensíveis dessas obras como condição para sua leitura⁴? Leitura e apreensão constituem as ações regentes dos modos de pôr em relação as diferentes linguagens, ou seja, pode-se dizer que o leitor reconstrói as diferentes

⁴ Sobre a diferença entre os termos "apreensão" e "leitura", Eric Landowski esclarece: "É, portanto, necessário distinguir dois tipos de processos de significância: a leitura, decifração das 'significações', fundada sobre o reconhecimento de formas figurativas, e a captura, apreensão do 'sentido' que emana das qualidades sensíveis –plásticas, rítmicas, estéticas – imanentes aos objetos." (LANDOWSKI, 2014a, p. 13).

linguagens a partir de significações a serem decifradas, por um lado, e de qualidades sensíveis a serem apreendidas, por outro?

Outra problemática surge quando consideramos a polêmica do livro impresso *versus* o livro digital que atravessa o mercado editorial: como as relações de intersemiotividade com linguagens e mídias características do meio digital inscrevem nas obras impressas marcas dessa “digitalidade”? Haveria nesses objetos literários físicos recriações ou empréstimos das mídias digitais (e vice-versa)?

Por fim, há ainda uma questão envolvendo o risco assumido na publicação dessas obras. Ao abrir espaço para que seus autores experimentem com o objeto livro, o que percebemos é que essas pequenas editoras contemporâneas não apoiam seu modelo de negócios em um paradigma já consagrado de empresas que tenham atingido sucesso editorial em vendas no passado. Elas propõem como eixo de ação, ao contrário, retomar as qualidades sensíveis do livro físico e repensar as relações com outros sistemas semióticos, assumindo uma postura que nos parece arriscada diante das convenções do mercado. Os próprios recursos técnicos empregados na produção dos livros são às vezes muito complicados ou caros, o que intensifica o risco tanto financeiro quanto de tempo pessoal depreendido pelos editores em suas empreitadas. Ao abordar a questão do *risco*, Eric Landowski (2014b, p. 17) aponta: “Nem como noção, muito menos como valor, o ‘risco’ não goza de uma alta estima em nossos dias. Somente seu oposto, a ‘segurança’, está na ordem do dia. É a ela que se aspira, aquilo que se exige, o que se impõe em todos os âmbitos”. Sendo a segurança tão valorizada em muitos âmbitos da vida social contemporânea, desperta a curiosidade observar iniciativas editoriais arriscadas como as recortadas nessa pesquisa. Quais são os tipos de riscos assumidos por essas editoras? Que tipo de consumidor valorizaria esses riscos?

Em seguida, determinamos o objetivo ou propósito da pesquisa. Nosso objetivo geral foi pôr em discussão e desvelar os procedimentos de intersemiotividade nos objetos literários das editoras do século XXI, classificando-os em uma tipologia dos modos de relações intersemióticas que auxiliaria na compreensão e análise de publicações intersemióticas. A tipologia desses modos de intersemiotividade foi construída a partir da estrutura lógico-semântica da Semiótica de Greimas, que compreende relações de oposição, contraditoriedade e implicação, considerando os resultados das análises de cada obra do *corpus*. Visamos, com o desenvolvimento do modelo, melhor compreender de que forma linguagens tão diferentes como a escultórica, a verbal, a fotográfica, a publicitária, entre outras, entrelaçam-se construindo uma totalidade de sentido que

pode ser bastante coesa e ainda se relacionar com outros objetos como os veículos midiáticos, as semióticas de uma cidade e os livros de edição tradicional.

Tendo em vista o problema de pesquisa, construímos nossa hipótese explicativa. A hipótese principal era a de que os tipos de relações entre as semióticas propiciariam ao leitor a experiência vivida da construção por meio de várias linguagens do próprio objeto literário. Ou seja, que as intersemiotidades da obra se articulam de modo a fazer o leitor ter uma experiência estética e estésica que é a da própria construção do livro, levando-o a reconsiderar a estrutura de um objeto literário. Essa hipótese principal foi validada ao longo da pesquisa, como se verá nas análises desta tese.

Além da hipótese principal, que visava responder nossa pergunta-problema (“como se constroem as relações de intersemioticidade nos objetos literários para adultos do século XXI?”), desenvolvemos hipóteses subsequentes a partir de cada um dos cinco tópicos correlatos elencados na construção da problemática de pesquisa.

Sobre a própria concepção do literário (I), nossa hipótese foi: as editoras analisadas constroem relações entre diversas linguagens contemporâneas e realizam uma reflexão sobre o que são os sistemas semióticos e como se articulam na constituição do objeto literário, bem como refletem sobre o que é o próprio objeto literário, propondo assim certo modo de conceber a literatura que não se apoia predominantemente no sistema verbal, mas sim explora a diversidade de sistemas semióticos, intersemioticamente.

Sobre as relações entre mídias (II), nossa hipótese foi: as obras estudadas constroem, além de relações intersemióticas, relações entre diferentes mídias, que por sua originalidade propõem uma ruptura das regras de elaboração de cada mídia.

Sobre a apreensão sensível como condição de leitura (III), nossa hipótese foi: a apreensão das qualidades sensíveis da obra torna-se condição de leitura nos objetos literários intersemióticos do século XXI, levando o leitor a experimentar as possibilidades de realização sensível do livro.

Já sobre as relações entre as publicações impressas e o digital (IV), nossas hipóteses foram: as relações entre linguagens se dariam tanto entre sistemas do meio digital quanto entre sistemas de meios físicos, o que caracterizaria a contemporaneidade dessas publicações. Os leitores da literatura intersemiótica exigiriam explorações sensíveis refinadas tanto nos livros físicos quanto nos suportes de leitura em tela.

Por fim, quanto aos tipos de riscos assumidos pelas editoras (V), nossas hipóteses foram: os leitores contemporâneos estão abertos a práticas editoriais menos regulares e prudentes, que se apoiem na intersemioticidade e em soluções plásticas inesperadas.

As editoras selecionadas não atuavam no regime do risco puro ou alto risco, mas sim estrategicamente respondendo a uma demanda de leitores que são apreciadores de inovações editoriais, e exigentes quanto ao tratamento estético dos objetos literários.

Retornaremos a todas essas hipóteses da problemática expandida no momento de tecermos as conclusões finais da tese. Por ora, podemos adiantar que algumas dentre elas foram confirmadas, mas outras não.

Metodologicamente, para dar conta de alcançar nosso objetivo principal e de responder ao problema de pesquisa, seguimos uma série de etapas no desenvolvimento do trabalho. Iniciamos por uma observação atenta do mercado editorial e pelo levantamento dos objetos literários publicados no século XXI, construídos a partir de relações intersemióticas e que, assim, reconfiguram os modos atuais de se pensar o livro. A partir dessa etapa elaboramos nosso *corpus* de referência, composto de três editoras que foram abordadas comparativamente. Cada uma delas foi analisada a partir de seu site, sua construção de marca e visibilidade midiática. A partir de uma pré-análise dos catálogos das editoras, visando identificar os sistemas semióticos postos em relação em cada objeto publicado, selecionamos de cada editora uma obra emblemática, aquela mais representativa do ponto de vista das construções de relações entre linguagens e que nos pareceu propor um maior investimento semântico na intersemioticidade. Paralelamente, procedemos a uma reflexão teórica e pesquisa bibliográfica sobre a caracterização do objeto livro e dos livros-objeto, dos modos contemporâneos de se conceber a literatura e das distintas definições de intersemioticidade.

Na etapa de análise dos três títulos selecionados, o emprego da Semiótica Plástica como ponto de partida foi uma escolha operatória, pois propusemos uma abordagem voltada inicialmente ao plano da expressão das linguagens articuladas em cada objeto, interrogando-nos sobre a maneira como essa expressão pode fazer sentido correlativamente ao plano do conteúdo. Em cada obra identificamos as oposições de formantes plásticos responsáveis pela emergência de efeitos de sentido diversos. Para além das significações convencionadas ou simbólicas, tentamos entender como se pode passar da dimensão plástica dos livros a uma interpretação que seja, ao mesmo tempo, sensível e inteligível. As três obras foram então analisadas em termos dos seus processos de construção de sentido, das relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo de cada uma das semióticas que os constituem e das inter-relações propostas com outros objetos culturais. A partir da análise desse *corpus* de estudo, comparando-o com as demais obras das editoras selecionadas, construímos uma tipologia dos modos de relações intersemióticas encontrados nos objetos literários.

Contextualizado o tema da tese, definido o objeto de estudo e constituído o projeto de pesquisa, cabe agora esclarecer alguns aspectos relativos à maneira como esta pesquisa foi empreendida, em modalidade cotutela, para resultar no documento que se tem em mãos.

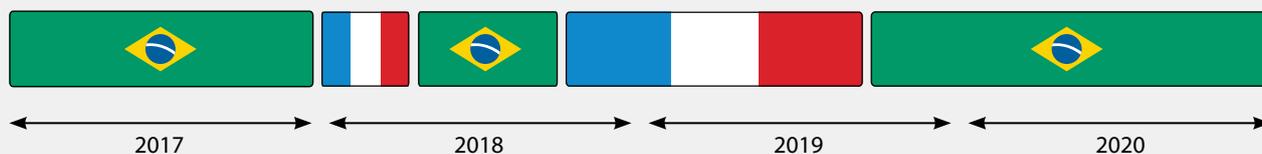
1.4 A realização da pesquisa em cotutela

A presente pesquisa nasceu como continuidade à dissertação de mestrado do autor, defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, a qual versava sobre uma coleção de livros da editora Cosac Naify (BOGO, 2014). Um dos caminhos de investigação que se mostraram após o trabalho de mestrado foi o de pesquisar as relações interdiscursivas e intersemióticas observadas entre as obras de literatura e diversas mídias e artes. A intenção da pesquisa de doutorado, portanto, foi de aprofundar as reflexões levantadas na ocasião quanto ao papel da sensibilidade nas práticas de leitura, à construção semiótica das propostas editoriais no mercado literário e aos seus processos de intersemiotividade.

A pesquisa vinculou-se, na PUC-SP, à linha “Regimes de sentido nos processos comunicacionais”. No entanto, é preciso apontar que desde o início o projeto foi pensado como uma pesquisa a ser desenvolvida na modalidade de cotutela, entre dois países: Brasil e França. A investigação foi então proposta como um convênio entre o Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e a École Doctorale Sciences du Langage, Psychologie, Cognition et Éducation da Université de Limoges. Mais especificamente, trata-se de uma investigação desenvolvida entre dois centros de pesquisa: o Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS) da PUC-SP e o Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS) da Université de Limoges, sendo assim fruto do esforço de internacionalização de ambas as universidades.

Na realização da pesquisa distribuímos o tempo de trabalho entre a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no Brasil, e a Université de Limoges, na França, seguindo um cronograma acordado entre as duas instituições (esquema 3). Assim, o primeiro ano de pesquisa foi passado em São Paulo (janeiro a dezembro de 2017), seguido por um breve período em Limoges (janeiro e fevereiro de 2018), um novo semestre em São Paulo (março a julho de 2018), uma estadia maior em Limoges (agosto de 2018 a agosto de 2019) e então pelo período final em São Paulo (setembro de 2019 a dezembro de 2020).

Esquema 3 – Distribuição do tempo de pesquisa na co-tutela



Fonte: elaborado pelo autor.

Desenvolver a pesquisa em cotutela levou-nos, de um lado, a utilizar principalmente referências bibliográficas nos dois idiomas (Português e Francês), aproveitando as contribuições de semioticistas e teóricos do livro e da literatura de ambos os países. De outro lado, levou-nos também a fazer desta pesquisa um estudo comparativo a partir da seleção de uma editora de cada país, como parte de nosso *corpus* de referência, e da observação dos respectivos mercados editoriais.

A pesquisa desenvolvida justifica-se na medida em que, sob um viés semiótico, propõe uma nova reflexão e abordagem sobre o estatuto dos objetos literários, cujo destino é hoje uma questão de abrangência global, bem como sobre o papel da exploração plástica na elaboração dessas publicações. Buscamos contribuir para uma investigação semiótica mais ampla que se ocupa da estesia, da apreensão do sensível, dos regimes de interação, de sentido e de risco, bem como dos estudos do sincretismo de linguagens, das relações intersemióticas, da semiotização dos suportes de escrita e da articulação das semióticas verbal, visual e espacial, entre outras.

A tese, resultado da pesquisa, é organizada em seis capítulos, além das considerações iniciais e finais. Após essa introdução ("1 Considerações iniciais"), o primeiro capítulo ("2 Um *corpus* de editoras e publicações") apresenta mais detalhadamente o processo de construção do *corpus* de referência, considerando os mercados editoriais dos países trabalhados e os discursos das editoras selecionadas. No capítulo seguinte ("3 Objeto literário intersemiótico"), esclarecemos com maior profundidade cada uma das palavras que entra em jogo na definição do nosso objeto de estudo, ou seja, discorremos sobre os termos "objeto", "literário" e "intersemiótico". Os três capítulos que vêm em seguida analisam as três obras selecionadas para estudo detalhadamente ("4 *Tree Of Codes*", "5 *Lettres Du Havre*" e "6 *Inquérito Policial: Família Tobias*"). O capítulo seguinte retoma as relações de intersemiotividade levantadas ao longo da análise, organizando-as em uma tipologia elíptica dos tipos de intersemiotividade ("7 Intersemiotividade

des do objeto literário”). Por fim, na conclusão (“8 Considerações finais), retornamos às questões de nossa problemática e às hipóteses correspondentes, refletindo sobre quais aspectos do projeto foram levados à cabo e o que aprendemos nesse processo. Após os capítulos, há a lista de referências citadas ao longo do trabalho, bem como uma listagem suplementar da bibliografia consultada ao longo da elaboração da tese. Por fim, uma versão reduzida da tese no idioma francês é acrescentada como apêndice, atendendo às convenções da cotutela. À leitura!

2 UM CORPUS DE EDITORAS E PUBLICAÇÕES

2.1 O cenário editorial contemporâneo

Algo de novo se passa no mercado editorial contemporâneo. Talvez não se perceba se circularmos apenas pelas grandes redes de livrarias, se consultarmos as listas dos mais vendidos ou mesmo se acompanharmos as premiações literárias de maior prestígio. Afinal, o Nobel de Literatura, o Prix Gouncourt, o Prêmio Jabuti e o Booker Prize continuam premiando autores e obras em que a escrita verbal é a principal semiótica processada. São obras de grande valor, aclamadas por público e crítica e que ninguém ousaria desmerecer. No entanto, para além dessa produção que é tanto aclamada pela crítica quanto sucesso de vendas, vemos crescer outro tipo de publicações, até então deixado mais ou menos à margem: obras exploratórias em que o verbal escrito é uma das semióticas postas em relação a várias outras, em objetos cuja plasticidade é tão importante quanto a escrita verbal.

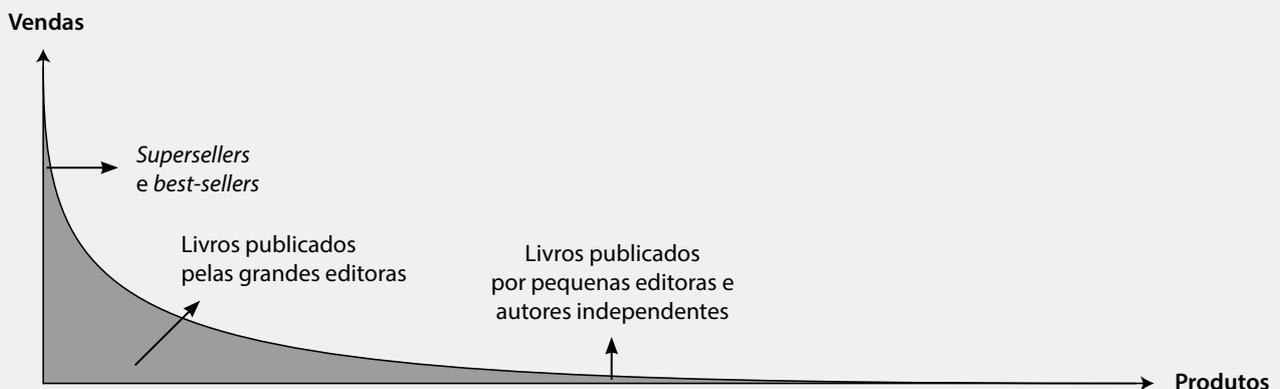
É claro que sempre houve ao longo da história autores que experimentaram com o caráter material e espacial do objeto livro e com as composições tipográficas, realizando explorações gráficas e materiais, associando-se a artistas plásticos e outros colaboradores na produção de obras de literatura em que o sistema verbal estava acompanhado de produções pictóricas. No entanto, estas sempre foram explorações bastante pontuais, para um público reduzido. O que parece estar acontecendo agora no mercado

editorial é um reflexo da cultura do século XXI, em que mesmo as produções menores, de nicho e de baixa tiragem (ou com pouca repercussão), ganham seu espaço mercadológico e possuem uma importância comercial.

Teorias como a da “cauda longa” explicam que, para além *Harry Potter* e das outras séries de *supersellers* publicadas por grandes editoras, para além dos autores premiados pela crítica e dos *best-sellers*, há também muitas publicações de nicho que tomam progressivamente uma parcela crescente do mercado editorial (esquema 4). Segundo Ellen Lupton (2011, p. 8):

Agora vivemos em um mundo que tem espaço para uma variedade enorme de conteúdo para uma diversidade infinita de pessoas. O pico acentuado, mas delgado, [...] representa os *best-sellers* – “sucessos” que costumavam ditar o mercado. A parte longa e estreita representa os produtos de nicho que vendem muito menos cópias, individualmente, do que qualquer *best-seller*, mas conjuntamente representam uma parcela cada vez mais ampla do mercado. A cauda longa é composta por blogues, músicas e vídeos independentes, zines, livros e romances de tiragens baixas, e inúmeras outras iniciativas de pequena escala, orientadas para nichos.

Esquema 4 – A “cauda longa” no mercado editorial



Fonte: adaptado pelo autor a partir de Lupton (2011).

Assim percebemos, por exemplo, um crescimento de feiras de publicações e de arte impressa, bem como feiras de editoras independentes, notadamente no mercado brasileiro. Apenas para citar algumas das mais importantes, poderíamos nomear no Brasil a Feira Plana, que vem desde 2013 ocupando lugares importantes como o Pavilhão da Bienal de São Paulo e o Museu da Imagem e do Som, ou a Feira Mioslos que acontece desde 2014 na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, ou então nomear no mer-

cado europeu os salões Offprint Paris e Offprint Londres, produzidos desde 2015 e reunindo milhares de visitantes⁵. As editoras e criadores independentes que expõem suas publicações nessas feiras possuem um catálogo relativamente reduzido, normalmente de tiragens baixas, e são focados em arte, quadrinhos, design e arquitetura, além da impressão de obras propriamente literárias.

A produção de publicações de artistas com seus chamados “livros de artista” e “livros-objeto”, categorias bem delimitadas no campo da Arte, continua muito presente no início do século XXI, com artistas plásticos atuando já há décadas nesse meio criativo e também organizando suas próprias feiras de arte (por exemplo, a New York Art Book Fair, a Multiple Art Days em Paris ou a mais modesta Flamboiã – feira de publicações de artista em Florianópolis). Essa produção do meio artístico parece também alcançar e influenciar em alguma medida os atores responsáveis pela produção de livros no geral, ou seja, os escritores, editores, designers e ilustradores, entre outros.

A presença de editoras e obras que investem cada vez mais em experimentações plásticas é, portanto, uma das características marcantes do cenário editorial do século XXI. Dentro e fora do ambiente acadêmico fala-se cada vez mais, por exemplo, em “projeto gráfico”: há leitores de vários meios sociais avaliando o tratamento gráfico dos livros como um aspecto fundamental de sua concepção e editoras utilizando o investimento em design gráfico como um argumento importante de vendas. Essa abordagem atual em relação ao tratamento do objeto livro, em que as linguagens espacial e gráfica (entre outras) ganham importância, ressoa algumas das propostas de Ulisses Carrión em seu manifesto *A nova arte de fazer livros*: “O livro existiu originalmente como recipiente de um texto (literário). Mas o livro, considerado como uma realidade autônoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos” (CARRIÓN, 2011, p. 13). O investimento em publicações que articulam linguagens diversas e na exploração plástica parece ser também uma aposta ou saída do mercado editorial de livros impressos para oferecer uma alternativa ao crescente mercado digital de *e-books* (os quais, embora apresentem várias facilidades relativas à distribuição e custo, ainda oferecem menos possibilidades de explorações gráficas e matéricas).

Falamos de “cenário” editorial, uma analogia cênica que se justifica na medida em que há determinados “atores” que impulsionam essas transformações (nosso “espetáculo”). Há atores, espaços e tempos nessa encenação social do mercado editorial, sendo

⁵ Público aproximado de 25.000 visitantes, segundo os organizadores (LUMA ARLES, 2019).

que eles estão notadamente articulados ao redor das editoras, as quais parecem ser o polo de atração dos escritores, artistas e designers que trabalham juntos na criação de objetos literários. Por isso, optamos nessa pesquisa por fazer uma seleção de estudo a partir das editoras que estão envolvidas no cenário editorial, ao invés de uma listagem por autores, gêneros ou períodos de produção (que seriam critérios talvez mais usuais na tradição dos estudos literários).

Retomaremos a seguir, mais detalhadamente, o processo de construção do nosso *corpus* de pesquisa. Essa estruturação decorreu de uma observação do cenário editorial contemporâneo e do emprego de certos critérios de seleção. Vejamos, a seguir, como elaboramos essa seleção de editoras e publicações.

2.2 O *corpus*: um agrupamento estruturado

Como compreender um fenômeno sociocultural e sua produção de sentido? Ou, em nosso caso: como compreender o processo de produção de sentido dos objetos literários no século XXI? Onde esse sentido é, efetivamente, *sentido*? Para entender aquilo que nos interessa ou para melhor captar “o que se passa”, o único meio, segundo Landowski, é “descrever e analisar o material de que dispomos, isto é, tentar resgatar, na sua singularidade e sua especificidade, os efeitos de sentido resultantes da própria organização estrutural do objeto ou da prática em questão” (LANDOWSKI, 2001, p. 23). Para que tenhamos tal material a ser analisado faz-se necessário estabelecer um recorte, delimitar um objeto empírico que nos ajude a compreender nosso objeto teórico – em outras palavras, construir um *corpus* de pesquisa.

O conceito de *corpus*, segundo seu uso na tradição da Linguística, é assim apresentado (de modo sucinto e preciso) por Greimas e Courtés: “um conjunto de enunciados, constituído com vistas à análise, a qual, uma vez efetuada, é tida como capaz de explicá-lo de maneira exaustiva e adequada” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 104). François Rastier (2004) argumenta que um *corpus* não é um mero “saco de palavras” colhidas aleatoriamente, mas sim um conjunto estruturado a partir de um objetivo de pesquisa. Assim, o *corpus* depende muito fortemente do ponto de vista que preside a sua constituição.

Em nosso caso, constituir o *corpus* de estudo tratou-se justamente de realizar um levantamento e selecionar para análise as editoras cujas práticas editoriais originam os objetos literários fundados em relações de intersemiotividade, que são nosso interesse. Observando com certa intencionalidade e apuro o mercado de livros no Brasil nas pri-

meiras décadas do século XXI, não é difícil pensar logo em algumas editoras que se destacam pela experimentação formal em suas publicações, como a Carambaia, a Lote 42, a Nós Editora ou a Ubu Editora. Ao redor do globo, outras editoras também dedicam-se à exploração sensível do livro, entre as quais destacamos a Visual Editions (Inglaterra), The Folio Society (Inglaterra), Éditions Non Standard (França) e Volumique (França).

O que nos faz comparar essas editoras de países diversos é uma consistência em seu discurso e uma abordagem similar no tratamento do livro. De uma perspectiva semiótica, poderíamos dizer então que são as isotopias⁶ que constituem um crivo de leitura capaz de agrupar as diferentes manifestações a partir daquilo que elas apresentam em comum. Os conjuntos não foram formados *a priori*, por uma categoria dada de antemão, mas sim a partir das recorrências, daquilo que se repetiu nas diversas manifestações, tendo sempre em vista o objetivo de pesquisa. Esse foi o nosso procedimento para agrupar as diferentes editoras pesquisadas, em cujas publicações encontramos traços comuns que configuram um certo “ar de família” que nos permite tratar de um mesmo objeto de estudo – os objetos literários intersemióticos, para adultos, editados no século XXI.

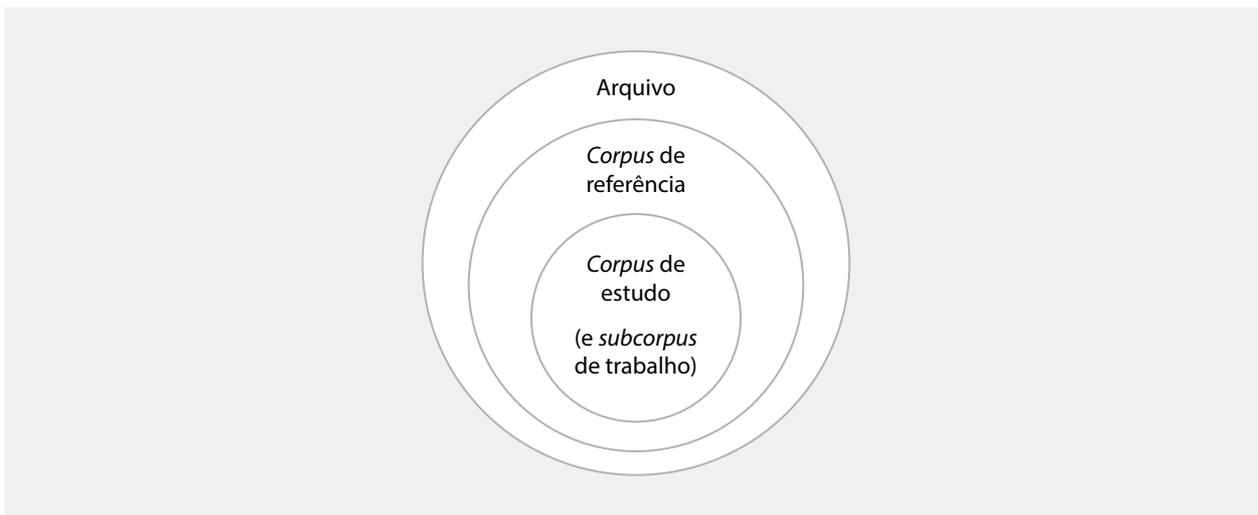
Todas essas editoras mencionadas parecem ser fruto ainda de um fenômeno social em plena expansão na contemporaneidade: a estetização das práticas de vida cotidianas. Segundo Andrea Semprini, ao tratar do consumo contemporâneo: “Há alguns anos, assistimos a uma verdadeira moda que consiste em uma injeção de uma dose mais ou menos significativa de estetizar, em um número crescente de práticas e de artefatos culturais e/ou de consumo.” (SEMPRINI, 2010, p. 171). No mercado dos livros de literatura, um dos modos como se dá essa estetização é pelo lançamento de obras que realizam uma exploração plástica dos seus formantes, relacionando a escrita verbal com diversas outras semióticas: a gravura, a fotografia, a arquitetura, a escultura, a publicidade etc.

Para melhor estruturar as publicações e editoras que encontramos, constituindo a partir delas um *corpus* consistente e coerente com nosso problema de pesquisa, novamente recorreremos a François Rastier (2004). O autor utiliza como ferramenta metodológica uma distinção entre quatro níveis de estruturação de *corpus* (esquema 5): (I) o *arquivo*, conjunto de documentos acessíveis ao pesquisador; (II) o *corpus de referência*, constituído pelo conjunto de textos selecionados tendo em vista um problema de investigação e a partir do qual vamos destacar nosso corpus de estudo; (III) o *corpus de*

6 A isotopia pode ser entendida como a recorrência de categorias sêmicas. “Do ponto de vista do enunciatário, a isotopia constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que ela permite elidir ambigüidades.” (GREIMAS E COURTÉS, 2011, p. 278).

estudo, delimitado por necessidades metodológicas de pesquisa e que delimita o que será efetivamente analisado pelo pesquisador; (IV) o *subcorpus* de trabalho, que varia segundo as diferentes fases do estudo e que pode conter apenas certas passagens pertinentes dos textos estudados.

Esquema 5 – Níveis de estruturação do *corpus*, conforme proposta de François Rastier



Fonte: elaborado pelo autor.

A partir dessa estruturação em níveis de pertinência diferente, foi possível delimitar em nossa pesquisa as diferentes etapas de construção do *corpus*. Em um primeiro patamar, definimos como o “arquivo” todos os objetos literários do século XXI, voltados para adultos, a que tivemos acesso (seja em bibliotecas ou para aquisição, em feiras de publicações, livrarias físicas, livrarias online, sebos etc.). A partir desse vasto arquivo (que, entretanto, não apresenta contornos rigidamente definidos), pudemos constituir um “*corpus* de referência”, formado pelos objetos literários publicados por três novas editoras a que chegamos em nossa busca: Lote 42, Éditions Non Standard e Visual Editions. Partindo dessa segunda etapa, pudemos melhor determinar nosso “*corpus* de estudo” como cada uma das obras a serem efetivamente analisadas, após uma primeira sistematização do *corpus* de referência. De cada editora selecionada, foi escolhido um livro considerado exemplar na maneira como tratava as relações entre semióticas para este estudo mais aprofundado, chegando assim aos três títulos analisados: *Inquérito Policial: Família Tobias* (LÍSIAS, 2016), *Tree of Codes* (FOER, 2010) e *Lettres du Havre* (BOYER E SEGUI, 2012). Em cada uma dessas obras, certos elementos são destacados, agrupados e reagrupados ao longo da análise, constituindo o que Rastier (2004) nomeia de *subcorpus* de trabalho, a depender das diferentes fases do estudo.

Para buscar e selecionar essas três editoras que constituem nosso *corpus* de referência estabelecemos uma metodologia de trabalho e alguns critérios de seleção. Vejamos, então, que critérios foram esses.

De início, buscamos para essa pesquisa construir um *corpus* que fosse, segundo a definição estabelecida por Greimas e Courtés (2011, p. 104-105), *paradigmático*. Isto é, não um *corpus* sintagmático como o seria a seleção de um conjunto completo de textos de dado autor, ou a escolha de uma certa coleção de obras para análise, mas sim um *corpus* em que as obras selecionadas fossem recortadas a partir do conjunto de possibilidades (variantes) dos diversos modos de “intersemiotividade” possíveis no objeto literário. Procuramos assim estabelecer um conjunto de publicações que nos permitisse construir um modelo explicativo das relações intersemióticas que fosse hipotético, preditivo e projetivo (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 104-105). Ou seja, um modelo que visasse explicar hipoteticamente o fenômeno da intersemiotividade nos objetos literários, de modo a prever nesse mesmo modelo novos e futuros usos das relações entre linguagens como modo de construção do objeto literário. Assim, a escolha do *corpus* de estudo deveria dar conta dessa variedade possível de configurações das relações entre sistemas – por isso, um *corpus* paradigmático.

Mas por que escolher trabalhar com editoras, ao invés de selecionar autores ou obras individualmente? O que percebemos observando o mercado editorial é que as editoras se caracterizam pelas chamadas “linhas de publicação”, ou seja, por certa prática editorial que rege a seleção de suas obras, o que visa constituir certa unidade na abordagem de suas publicações e reforçar a identidade da própria editora. Nossa estratégia para delimitar o *corpus* foi apostar que, nas pequenas casas editoriais do século XXI voltadas para a publicação de objetos literários de grande investimento plástico, não apenas um ou dois, mas vários de seus títulos seriam construídos a partir de relações de intersemiotividade, garantindo assim uma quantidade razoável de obras para análise que fosse representativa e adequada para o tratamento do fenômeno investigado.

Para localizar essas editoras nossa tática foi frequentar os espaços sociais que parecem promover mais fortemente experimentações e transgressões do objeto livro tradicional, mas onde ainda foi possível encontrar publicações de literatura, ou que tangenciam a produção literária. Assim, metodologicamente visitamos ou observamos:

- Feiras de publicações independentes e de arte impressa: Feira Plana – Festival Internacional de Publicações de São Paulo (São Paulo, edições de 2017 e 2018), Parque Gráfico – Feira de Arte Impressa (Florianópolis, edições de 2016, 2017 e 2018), Flamboiã

– Feira de publicações de artista (Florianópolis, edição de 2016), Tinta Fresca – Experiências gráficas e feira de publicações (São Paulo, edição de 2018), Feira Compasso – Publicações de Arquitetura, Urbanismo e Design (São Paulo, edição de 2019);

- Bancas e livrarias focadas em publicações independentes e publicações de artistas: Banca Tatuí (ponto de venda de publicações independentes em São Paulo), Rizomamóvel – Livraria nômade de editores independentes (São Paulo), Blooks Livraria (rede voltada para autores e editoras independentes, com lojas em São Paulo, Rio de Janeiro e Niterói, mas cuja loja visitada foi a de São Paulo), Banca Curva (espaço colaborativo de publicações e arte impressa independente, em São Paulo), Volume (livraria focada em arquitetura, urbanismo, paisagem e fotografia em Paris), Yvon Lambert (livraria e editora focada em livros e publicações de artistas, livros de arte e obras para bibliófilos, em Paris), Walther König & Cahiers d’Art (livraria do Palais de Tokyo, voltada para publicações de arte, em Paris), Motto (rede voltada para publicações de revistas e fanzines, livros e itens de baixa tiragem com publicação independente, com lojas em vários países, mas cujo espaço visitado foi o de Berlim), entre outros locais;

- Premiações do design editorial: listagem dos vencedores das categorias “capa” e “projeto gráfico” do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, vencedores das categorias “projeto gráfico de livro” e “capas de livro” da Bienal Brasileira de Design Gráfico, vencedores da categoria “book design” no D&AD (Design and Art Direction) Award;

- Páginas web de pequenas editoras contemporâneas.

A partir dessa observação dos pontos de venda e circulação dos objetos literários intersemióticos, elencamos alguns critérios de seleção para, a partir desse vasto “arquivo” de publicações e suas editoras, selecionar aquelas que constituíram o *corpus* de referência da pesquisa. Os critérios de seleção foram:

- Critério temporal. Selecionamos editoras fundadas no século XXI, já que visávamos dar conta de uma produção literária contemporânea; as editoras selecionadas foram fundadas entre 2010 e 2012.

- Critério geográfico. Considerando as competências linguísticas e socioculturais do pesquisador, escolhemos trabalhar apenas com editoras do mundo ocidental, mais especificamente da Europa e América Latina. Para que o estudo pudesse ser organizado de maneira comparativa, buscamos casas editoriais de diferentes países e chegamos a um conjunto formado por uma editora do Brasil e uma editora da França – países de realização da pesquisa de doutorado –, além de incluirmos uma editora com presença marcante nas redes (localizada fisicamente na Inglaterra).

- Critério de tamanho da editora e processos de produção. Escolhemos pequenas editoras (com poucos títulos editados e poucos funcionários) justamente por se tratar de um tipo de publicação voltado para um público restrito de interessados nas experimentações do sistema-livro. As publicações, no entanto, possuem tiragens industriais, ou seja, não são tiragens únicas ou limitadas, mas sim produções seriadas reproduzidas por meio de processos mecanizados (em sua grande parte, impressão *offset*) e que se apropriam dos recursos tecnológicos da produção em série.

- Critério de tratamento do livro. Selecionamos editoras interessadas na exploração plástica de suas publicações e nas relações entre sistemas semióticos, para além do verbal. Esses empreendimentos tratam a publicação como os artistas tratavam seus “livros-objeto”, ou seja, a materialidade é fundamental na produção de sentido da obra.

- Critério de coerência de discurso. Buscamos construir um *corpus* de referência em que houvesse uma coesão nos discursos e projetos de sentido de cada empresa. As editoras encontradas respeitavam os critérios citados acima e os deixavam claros em suas apresentações nos seus sites da internet, o que nos indica abordagens semelhantes no tratamento do objeto literário. Como veremos a seguir, os discursos de apresentação dessas editoras apresentaram alguns valores em comum: valor da qualidade editorial, da contemporaneidade, do social, da descontinuidade e do risco.

Além desses critérios, consideramos ainda a relevância da presença nas mídias e no meio digital, e o esmero observado nos projetos de design gráfico editorial. Chegamos assim à delimitação de um *corpus* de referência composto por três editoras. Por estarem em funcionamento, pudemos acompanhar os passos dessas três editoras selecionadas e capturar ao longo do desenvolvimento da pesquisa os processos de produção de sentido de seus lançamentos editoriais nos respectivos mercados. São editoras com poucos títulos editados, que trabalham prioritariamente com literatura e experimentações com o objeto livro. Essas editoras ainda incorporam as linguagens digitais em seus projetos, ao utilizarem a internet para promover e divulgar seus livros – muitas vezes criando sites ou projetos digitais específicos para cada título, ou ainda propondo uma relação entre o livro físico e experimentações digitais. Conforme já antecipamos, as editoras são: Lote 42 (Brasil), Éditions Non Standard (França), Visual Editions (Inglaterra).

2.3 As editoras e seus projetos de sentido

As marcas das editoras são gravadas nas capas e quartas capas de suas obras e, desta forma, explicitam aos leitores que os títulos publicados respeitam uma certa abordagem editorial, aquela assumida consistentemente pelos editores responsáveis. Tendo essa relação em mente, é possível compreendermos as editoras enquanto marcas, cada uma apresentando seu projeto de sentido específico.

Uma editora, assim como a maior parte das instituições na contemporaneidade, também se apresenta através de uma lógica de marca, e como tal, possui uma certa identidade – traços de sentido que permitem aos seus leitores perceber uma coesão e uma inteligência por trás das comunicações daquele destinador. Andrea Semprini (2010) discute os traços identitários de uma marca a partir do que ele chama de “projeto de sentido”. Para o autor, o projeto de marca designa o local onde se elabora a vontade de uma marca, sua visão, sua intenção e seu programa, e esse projeto é manifestado em enunciados concretos, “vestígios” observáveis. Semprini propõe então um modelo que convencionou chamar de “modelo projeto/manifestações”. Assim ele o apresenta:

Esse esquema, relativamente simples, define o contexto fundamental a partir do qual deve ser colocada a questão da identidade da marca. Essa identidade só pode começar pelo projeto. [...] O projeto de marca não designa apenas a estratégia da marca, seus planos de desenvolvimento explícitos, suas decisões de lançar produtos, de diversificação ou de penetração em novos mercados. Claro, todos esses elementos estão contidos no projeto de marca, mas o que faz a sua especificidade e sua importância, em um contexto de mercado pós-moderno, é a capacidade que ele tem de propor um horizonte de sentido, de identificar uma proposição de tipo semiótica e sociocultural que seja pertinente, original e atraente para um determinado público. (SEMPRINI, 2010, p. 145-146).

Assim, para uma editora, enquanto de um lado o seu projeto de marca engloba um “horizonte de sentido” e uma “proposição semiótica e sociocultural”, de outro lado essa proposta é dada a ver concretamente nas diferentes manifestações da marca: o site da editora, sua identidade visual, seus *releases* e peças de comunicação, mas também o seu conjunto de publicações.

A proposta do “modelo projeto/manifestações” de Semprini foi elaborada a partir da estrutura do “percurso gerativo da significação”, principal ferramenta teórico-metodológica da semiótica de A. J. Greimas. Landowski expõe esse percurso gerativo de maneira resumida na seguinte passagem:

Segundo esse modelo, cuja formulação detalhada encontra-se no *Dicionário [de Semiótica]*, três níveis hierarquicamente ordenados entram em jogo na produção e na apreensão do sentido. Num primeiro plano, o sentido se dá sob a forma de uma variedade ilimitada de figuras perceptíveis, cuja organização depende de estratégias de enunciação também as mais diversificadas. No entanto, as estruturas discursivas assim caracterizadas se encontram colocadas sob a dependência de um nível subjacente, por sua parte submisso a regularidades sintáticas (em número muito mais reduzido), que, sendo de ordem actancial e modal, constituem o objeto da gramática narrativa: trata-se do segundo patamar do percurso gerativo. Mas por sua vez, esse nível se revela regido, em última instância, por um modelo constitucional ainda mais elementar e mais abstrato, constituído de invariantes relacionais de natureza lógico-semântica: é o nível das estruturas profundas. (LANDOWSKI, 2017, p. 78).

Assim, o projeto da marca no modelo de Semprini pode ser analisado principalmente a partir do nível fundamental na semiótica de Greimas, ou seja, a partir das “invariantes relacionais de natureza lógico-semântica” – em outras palavras, seus valores. Já as manifestações da marca poderiam ser analisadas em especial a partir do seu nível discursivo, ou seja, a partir da variedade de “figuras perceptíveis” no discurso e suas “estratégias de enunciação” diversificadas. Em uma marca que possua uma identidade clara, os valores se manteriam constantes em todos os enunciados, enquanto os discursos se atualizariam a cada manifestação. Assim, para abordar os projetos de sentido de cada editora de nosso *corpus*, foi importante nos determos tanto sobre os temas e figuras discursivizados nas manifestações (o nível de superfície) quanto sobre os valores de base (as estruturas profundas).

Havíamos dito que encontramos determinados valores em comum nos discursos das três editoras selecionadas. São certas relações de natureza lógico-semântica do nível profundo da significação, que se atualizam em um conjunto de manifestações da marca-editora: o próprio nome da casa editorial, seu catálogo de publicações, sua marca gráfica, o texto de apresentação nas páginas web etc. Essas manifestações reforçam conjuntamente o projeto de marca das editoras. Antes de apresentarmos cada uma delas, vamos sintetizar os traços em comum encontrados entre as editoras, ou melhor, os valores fundamentais que se repetem.

Em primeiro lugar temos o valor da *qualidade editorial*. As três editoras constroem seus discursos de modo que deixam claro o investimento de valor nos traços plásticos dos livros e no cuidado estético e estético com suas edições. A editora Lote 42, por exemplo, desde seu nome já indica um respeito à história da edição (com o número “42” remetendo à *Bíblia* de 42 linhas de Gutenberg) e em seu site promete desenvolver

com cuidado “diversos aspectos do livro”. A casa Éditions Non Standard, também segundo sua página web, possui um “impressor exclusivo” e conta com uma “bela equipe de designers” para garantir a “fabricação exemplar” de suas obras, enfatizando em seu discurso as cores, papéis e odores das publicações. Já as fundadoras responsáveis pela Visual Editions afirmam possuir uma experiência prévia em editoração e design com grandes instituições dessas áreas.

Outro valor que aparece reiteradamente nos discursos é o do *contemporâneo*. Essas editoras apresentam-se conscientes das mídias dos tempos atuais, da internet e das novas tecnologias, partindo desse cenário multimidiático para repensar as relações entre o livro e diversos sistemas semióticos. Ou seja, diretamente ligada ao valor da contemporaneidade está a construção das relações de intersemiotividade, característica do consumo cultural hodierno. Assim, a editora Lote 42 afirma publicar autores que apresentam uma “abordagem criativa frente à vida contemporânea” e investe em uma presença constante nas redes sociais; as Éditions Non Standard têm uma atitude questionadora das práticas tradicionais de mercado, o que já é uma marca do contemporâneo; a editora e “escritório de criação” Visual Editions explora diversas tecnologias digitais em seus aplicativos literários e possui uma marca gráfica mutante, o que também é uma representação visual forte da característica de mutabilidade acelerada das manifestações culturais contemporâneas.

Em seguida, um valor bem caracterizado nas apresentações de todas as editoras em suas páginas é o valor *social e humano*. Os três empreendimentos selecionados constroem, por meio de seus discursos, o simulacro de empresas pequenas, em que os funcionários têm nome e rosto, além de capacidades pessoais plenamente desenvolvidas. A Lote 42 promove diversas ações de fomento às pequenas editoras brasileiras e às publicações independentes (por meio de um ponto de venda próprio, de cursos e organização de feiras), dando a ver essa ação através das fotos publicadas em suas redes sociais que mostram os editores e agentes do mercado editorial interagindo. As Éditions Non Standard dizem que amam “fazer livros em equipe”, incluindo o nome e foto de cada membro da equipe no site, além de se preocuparem com certos aspectos sociopolíticos, como a fabricação de suas publicações em território europeu (produção local) e distribuição em rede de livreiros escolhidos para cada obra. Visual Editions afirma tentar fazer grandes histórias “acessíveis às pessoas”, de modo que a preocupação com o acesso às obras não deixa de ser uma ética de trabalho.

Temos em seguida o valor da ruptura ou, mais acertadamente, da *descontinuidade*. As casas editoriais propõem em seus discursos repensar o modo como se concebe o livro físico, incorporar novas tecnologias e dar preferência a uma estrutura de publicações “fora do padrão”. A Lote 42 busca transformar o cenário editorial por meio de sua articulação com outros editores, além de publicar obras que “questionam o status quo”. Nas Éditions Non Standard o valor da descontinuidade já vem grafado no próprio nome da editora (“edições não padrão”). Em Visual Editions, o valor da descontinuidade aparece principalmente em sua tentativa de desenvolver obras inovadoras usando, por exemplo, “tecnologia adaptativa” e formando parceria com o Creative Lab do Google para publicar livros digitais pensados especificamente para utilização em dispositivos móveis.

Diretamente relacionado ao valor da descontinuidade está o valor do *risco*: há, por parte dessas editoras, o assentimento a um certo risco em suas abordagens, demarcado pelo investimento na produção de objetos literários que se posicionam todos como rupturas do sistema editorial tradicional. Na editora Lote 42, a própria experimentação com diferentes linguagens (eles “exploram as possibilidades da linguagem”) e com diferentes processos gráficos já é uma postura arriscada. As Éditions Non Standard, ao selecionar suas obras para publicação, buscam “projetos pessoais únicos”, imprimindo obras que não possuem explicitamente um “público-alvo” determinado *a priori* – um risco considerável para qualquer tipo de empreendimento. Visual Editions fala em “pressionar os limites” no seu discurso de apresentação, além de realizar projetos arriscados em áreas de atuação muito diferentes, como projetos literários para a rede de hotéis Ace (histórias de ninar narradas pela rádio dos estabelecimentos) ou para as lojas de roupas COS (com fragmentos da história espalhados pelas araras do espaço comercial).

Desse modo, ao identificar os valores em comum nos diferentes discursos, percebemos que há uma coesão entre os projetos de sentido dessas editoras, o que nos permitiu agrupá-las a partir de suas semelhanças, e confirmar que há um comportamento parecido entre esses empreendimentos de nicho voltados para os objetos literários, ainda que localizados em países diferentes. As editoras, aliás, não deixam de responder de certa maneira aos cenários editoriais onde atuam: a Lote 42 articula-se com outros editores e produtores independentes organizando e participando de diversas feiras de publicações, movimentando o cenário editorial brasileiro; a editora Éditions Non Standard não ignora a tradição editorial francesa e publica obras que talvez sejam as mais delicadas desse nosso conjunto, além de atuarem em parceria na realização de algumas mostras editoriais (exposições “Volumes” em 2019 e “Making books together” em 2020,

ambas na cidade de Le Havre); a Visual Editions une-se a atores globais para desenvolver projetos literários voltados para a inovação. De todo modo, a presença dos mesmos valores de base (qualidade editorial, contemporaneidade, social, descontinuidade e risco) nos discursos das editoras permitiu-nos colocá-las lado a lado para configurar um *corpus* de referência.

Vejamos agora, efetivamente, como esses traços semânticos comuns são concretizados nas manifestações das três editoras. Para apresentar cada uma delas iniciaremos por uma breve contextualização dos respectivos mercados de atuação, apresentando características recentes do cenário editorial no Brasil, na França e na web. Visando um reconhecimento das propostas das três editoras, após uma primeira caracterização dos cenários editoriais, procedemos metodologicamente a uma análise de seus nomes, suas marcas gráficas, sua página web – em especial o texto de apresentação publicado nessas páginas – e uma breve apresentação dos seus catálogos, ou seja, de algumas das principais obras editadas.

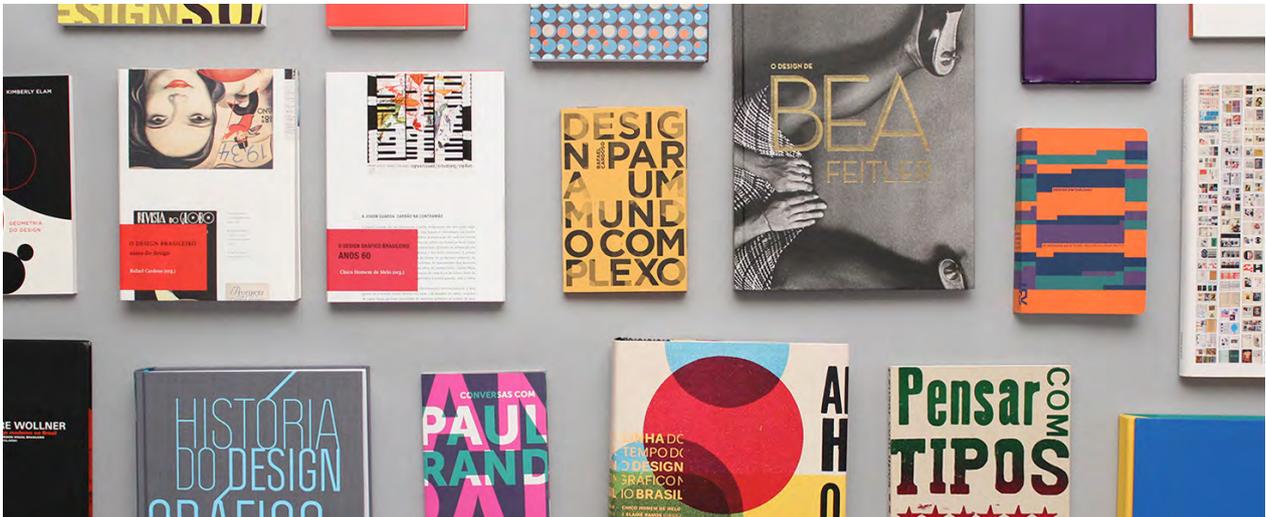
2.4 O cenário editorial brasileiro

Nesse início de século XXI podemos citar dois aspectos muito importantes do cenário editorial de livros no Brasil, que marcaram o tratamento plástico das publicações. Em primeiro lugar, a atuação da editora Cosac Naify e seu modelo de negócios que inspirou as práticas de outras casas editoriais no país; em segundo lugar, o número crescente de feiras de publicações e feiras gráficas que promovem o contato entre público, pequenas editoras e produtores independentes. Ao mesmo tempo em que aumenta no país o número desses espaços alternativos de comercialização de publicações impressas, também desaparecem as redes de livrarias tradicionais e as *megastores* físicas. Por exemplo, a rede Saraiva fechou várias de suas lojas e as Livrarias Cultura pediram recuperação judicial, conforme aponta a matéria da revista *Exame*: “Crise na Cultura escancara apocalipse das livrarias no Brasil” (DESIDÉRIO, 2018).

A editora Cosac Naify logo nos vem à mente quando pensamos em editoras que tenham se destacado na moderna abordagem das explorações sensíveis do livro. A casa editorial marcou o cenário brasileiro no início do século XXI, publicando grandes clássicos da literatura em edições inovadoras e se dedicando a várias edições de arte (fig. 4). Ela se mostrou no mercado brasileiro como uma editora capaz de desenvolver em seus leitores o gosto pelo livro, propondo um vínculo de fidelidade com seu leitor a partir

da experiência sensível do livro; os projetos gráficos eram utilizados pela editora com vistas a estetizar as práticas de leitura do seu público (BOGO, 2014).

Figura 4 – Algumas obras da editora Cosac Naify



Fonte: Cosac Naify Promo, <<https://www.behance.net/gallery/14881953/Cosac-Naify-Promo>>.

A Cosac Naify encerrou suas atividades em 2015, após ter tentado por duas décadas elevar a qualidade gráfica e editorial das publicações brasileiras. A busca da excelência é evidenciada na declaração do fundador Charles Cosac (citado por Abujamra, 2016): “A gente não fazia livros com grandes expectativas de venda, mas com expectativa em cima da qualidade do livro”. Na esteira da atuação da editora Cosac Naify surgiram algumas editoras brasileiras que passaram a se dedicar à experimentação formal em objetos impressos, como a Carambaia, a Verso Brasil, a Lote 42, a Nós Editora, a N-1 Edições ou a Ubu Editora; essa última, sucessora direta da Cosac Naify e fruto da iniciativa de duas de suas ex-funcionárias. Várias dessas editoras costumam participar do calendário de feiras de publicações que se espalham pelo país.

O segundo elemento que destacamos como um aspecto importante no cenário editorial brasileiro do início do século XXI é justamente a realização crescente, em várias cidades do Brasil, de feiras de publicações de arte ou independentes. Uma das mais importantes e pioneira foi a Plana – Festival Internacional de Publicações de São Paulo, cuja primeira edição aconteceu em 2013, no MIS – Museu da Imagem e do Som. Tendo seis edições consecutivas, a feira aumentou de tamanho, de número de expositores e visitantes, passando a ocupar outros espaços da cidade, notadamente o Pavilhão da Bienal e a Cinemateca Brasileira (fig. 5). A feira foi igualmente aumentando seu escopo

para incluir exposições, uma série de mesas redondas e apresentações artísticas. Os organizadores montaram ainda um espaço físico permanente destinado à realização de cursos e à comercialização de publicações independentes, a Casa Plana (também em São Paulo).

Figura 5 – Feira Plana na Cinemateca Brasileira em 2018



Fonte: fotografia do autor.

Várias feiras surgiram em seguida pelo país, sendo que uma das mais importantes é a Feira Mioslos, realizada também em São Paulo desde 2014 na Biblioteca Mário de Andrade. Trata-se de uma feira que reuniu mais de uma centena de expositores em suas edições, e também conta com uma programação paralela organizada como um ciclo de formação com oficinas, palestras e encontros sobre arte gráfica e edição. É interessante apontar que a Feira Mioslos é organizada não por uma grande instituição ou por um produtor cultural, mas por uma das próprias editoras que costuma expor suas publicações nesse tipo de evento, e que se destaca justamente por articular outras editoras menores brasileiras em iniciativas como a dessa feira: a Lote 42.

Além de organizar a Feira Mioslos, os editores responsáveis pela Lote 42 foram também os idealizadores de um espaço de vendas alternativo em São Paulo, fundado no final de 2014: a Banca Tatuí (fig. 6). Essa banca de jornais reescrita como espaço voltado à arte impressa comercializa as obras de “mais de 200 editoras, coletivos e artistas independentes de todo o Brasil” (LOTE 42, 2018a). Os editores também inauguraram em 2018 um espaço complementar à banca, chamado Sala Tatuí, que funciona como uma

livraria com hora marcada: é preciso agendar o atendimento, pois ali estão obras raras e itens originais de artistas.

Figura 6 – Banca Tatuí



Fonte: Instagram - Banca Tatuí, <<https://www.instagram.com/bancatatuí/>>.

O mesmo modelo de negócios proposto pela Banca Tatuí, que utilizava a estrutura original de uma banca de rua em São Paulo para comercializar principalmente publicações de nicho, feitas por autores independentes e pequenas editoras, foi depois replicado por outros atores na criação da Banca Curva. Outra iniciativa interessante que reescreve um espaço original para abrigar livros e edições limitadas é a Rizomamóvel, livraria itinerante criada a partir da transformação de um ônibus em espaço comercial, o que permite seu deslocamento para participar de diversos eventos pela cidade de São Paulo.

Vemos que, de um lado, a presença de uma forte editora com grande investimento no design (a Cosac Naify) deixou marcas no cenário editorial brasileiro, incitando as demais casas editoriais a investir mais em seus projetos gráficos, enquanto de outro lado a presença crescente de feiras e espaços de venda alternativos fez multiplicar a quantidade de editoras pequenas e criadores independentes do país. Entre essas novas editoras, uma que se destaca por seus projetos inusitados e por sua articulação com os demais criadores é a Lote 42, razão que a fez ser selecionada como primeira editora para constituir nosso *corpus* de referência.

2.4.1 Editora Lote 42

A editora Lote 42 foi fundada no Brasil, mais especificamente em São Paulo, no ano de 2012. O catálogo dessa editora é enxuto, contando com apenas algumas dezenas de títulos publicados nessa sua primeira década de atuação – principalmente livros, mas também um tipo de publicação seriada que eles chamam de “zine”⁷. As obras variam muito nas temáticas abordadas e nas linguagens postas em relação. Vejamos algumas dessas publicações.

Em *Queria ter ficado mais*, organizado por Cecília Arbolave (2015), há uma reunião de histórias que se passam em diferentes cidades ao redor do mundo escritas por doze autoras. Os contos são impressos em folhas soltas que são guardadas dentro de envelopes, como se fossem as próprias cartas das autoras enviadas de diferentes cidades do globo – construindo uma relação entre a forma discursiva epistolar, os cartões postais ilustrados e o objeto literário (fig. 7). Em *Modo avião*, de Rafael Coutinho, Lucas Santanna e João Paulo Cuenca (2017), a narrativa é contada na semiótica verbal e na visual, com grandes ilustrações em páginas que se desdobram para as laterais (em folhas compridas de 88 cm de largura), intercaladas ao verbal escrito, mas também é contada na semiótica musical, já que há um álbum de mesmo nome lançado junto com o livro, em que as faixas gravadas correspondem sequencialmente aos fragmentos da obra impressa. O leitor pode então, se assim decidir, apostar em uma experiência sonora-verbo-visual (fig. 8). Já em *42 Haicais e 7 Ilustrações*, de João Varella (2014) com ilustrações de FP Rodrigues, o sistema verbal da poesia é contraposto ao sistema visual da gravura; há uma experimentação gráfica na capa do livro, em que os números do título são gravados com tinta acrílica usando a técnica do estêncil, originando mil exemplares, cada um diferente dos demais (fig. 9).

⁷ “Zine é um veículo de divulgação alternativo e independente, geralmente reproduzido em pequenas tiragens e distribuído para um público segmentado. Surge da necessidade de expressão de grupos específicos e tornaram-se campos férteis para experimentações gráficas e textuais graças à sua total e irrestrita liberdade. A grosso modo, seria uma ‘revista alternativa’ que tem sua linha editorial, conteúdo e distribuição independentes.” (SNO, 2015, p. 19).

Figura 7 – *Queria ter ficado mais*



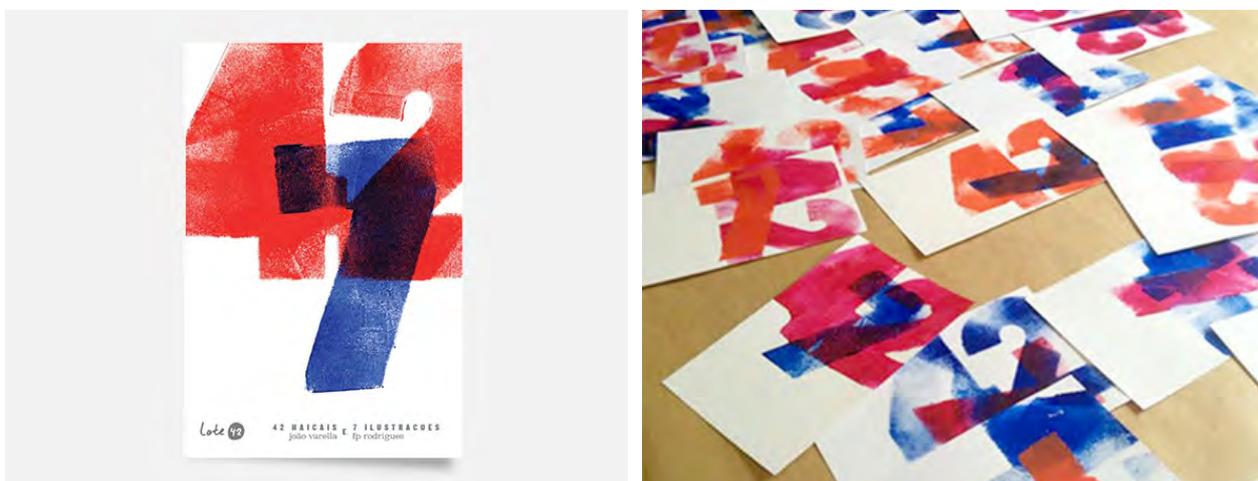
Fotos: Luis Gomes. Fonte: Lote 42 – *Queria ter ficado mais*, <<http://www.lote42.com.br/queriatertficadomais/projeto-grafico.html>>.

Figura 8 – Livro *Modo avião* e algumas de suas ilustrações



Fonte: Vitralizado, <<https://www.vitralizado.com/hq/modo-aviao-confira-uma-previa-do-livro-de-rafael-coutinho-lucas-santtana-e-j-p-cuenca-publicado-pela-lote-42/>>.

Figura 9 – *42 Haicais e 7 Ilustrações*



Fonte: Lote 42 – *42 Haicais e 7 Ilustrações*, <<http://www.lote42.com.br/42haicais/livro.html>>.

Como vemos por meio dos exemplos postos acima, as publicações da editora são principalmente obras que promovem experimentações com a forma tradicional do livro, e cujo entendimento sobre o “literário” engloba outras semióticas além da verbal.

A editora Lote 42 possui uma primeira marca gráfica que foi utilizada desde sua fundação, empregada consistentemente na página web, nas redes sociais e nas obras publicadas, até o ano de 2018 (fig. 10). Na ocasião do lançamento de uma nova página web, a marca gráfica também passou por um redesign e sua nova imagem foi consequentemente utilizada nas publicações que surgiram dali em diante (fig. 11).

Figura 10 – Primeira marca gráfica da editora Lote 42



Fonte: Lote 42, < <http://www.lote42.com.br/>>.

Figura 11 – Segunda marca gráfica da editora Lote 42



Fonte: Lote 42, < <http://www.lote42.com.br/>>.

A primeira versão da marca é composta por uma tipografia com características manuscritas, como uma *brush script* (que simula o traçado de um pincel), combina letras em caixa alta e baixa e possui um traçado de espessura irregular. O desenho das letras não respeita uma linha de base para a colocação precisa dos caracteres, e mesmo o

tamanho deles é irregular – o traço ascendente da letra “t”, por exemplo, é menor do que a letra maiúscula “L”, o que contraria as regras da tradição tipográfica. O aspecto irregular do desenho da marca e sua característica manual são muito demarcados, o que ajuda a construir uma oposição plástica entre as formas orgânicas *versus* as formas geométricas, especialmente quando comparamos a primeira e a segunda variação da marca gráfica.

Na segunda versão, a tipografia é justamente construída a partir de formas geométricas e apresenta uma precisão no traçado. Foi utilizada uma família sem serifa e sem variação de espessura na palavra “Lote”, e uma família moderna, com serifa e grande variação de espessura, porém também de traçado preciso, no número “42”. A mudança de tipografia entre as duas versões parece tentar indicar uma maior precisão e seriedade no trabalho editorial, o que corresponderia à evolução e ao crescimento dos editores responsáveis desde o ano de fundação da editora.

Ao lado da palavra “Lote”, na primeira versão da marca, a forma ovalada que engloba o número “42” apresenta limites irregulares, combinando com a tipografia empregada. Os algarismos são vazados nessa oval, em uma dinâmica de figura e fundo ou de forma e contraforma que nos remete às matrizes dos processos de impressão relevográficos (como o carimbo ou a xilogravura). Assim, a organicidade, a gestualidade manual e a experimentação com os processos gráficos eram figurativizados na primeira marca da editora. Essa mesma relação entre figura e fundo que nos remete às impressões relevográficas continua presente na segunda versão da marca, o que parece nos indicar que, apesar da maior precisão e refinamento no trabalho editorial adquirido com o tempo, a experimentação com os diferentes processos gráficos continua sendo valorizado pelas práticas da editora.

Em seu nome, a palavra “lote” constrói um efeito de sentido de produção seriada, de uma certa quantidade ou remessa; de qualquer modo indica a pluralidade, e não a singularidade. No entanto, o número “42” do nome da editora determina qual é essa remessa, individualizando-a e indicando qual é essa “parte de um todo que se reparte” – segundo a definição do verbete “lote” no dicionário *Houaiss* (2009, p. 1197). Não se trata assim de todo e qualquer “lote” produzido em série, mas de um específico e, por essa especificidade, também particular e especial. O número ainda faz referência à “*Bíblia de 42 linhas*” (primeira obra impressa pelo sistema de tipos móveis, por Gutenberg, hoje valiosa peça de museus) e à trama da série de livros *Guia do mochileiro das galáxias*, de Douglas Adams (obra inglesa de humor e ficção científica, em que o número 42 é apon-

tado por um supercomputador como “o sentido da vida, do universo e tudo o mais⁸”). A referência à *Bíblia* de 42 linhas parece ser realmente marcante na simbologia do número “42” já que, não por acaso, ele também é usado na nomeação da editora francesa Éditions B42 (voltada principalmente a publicações de design, tipografia e criação contemporânea).

A página web da editora também passou por diferentes versões, e em especial por um redesign no ano de 2018 que acompanhou o redesenho da marca gráfica. É a essa versão que vamos nos referir na sequência, sem ignorar, entretanto, o histórico anterior da página da editora. Reproduzimos a seguir, integralmente, o texto de apresentação da casa editorial, conforme divulgado em sua página, na aba “sobre” do menu superior (fig. 12):

A Lote 42 é uma editora criada em São Paulo em dezembro de 2012. Publica autores que exploram as possibilidades da linguagem, questionam o status quo e têm uma abordagem criativa frente à vida contemporânea. O catálogo transita por vários gêneros, como ficção, não ficção, quadrinhos e poesia.

O ritmo mais parcimonioso de lançamentos permite que a editora desenvolva com cuidado diversos aspectos do livro, do conteúdo ao projeto gráfico. Em cada título, o design gráfico tem um papel fundamental como elemento narrativo, que acrescenta novas camadas de interpretações à obra.

A Lote 42 é também responsável da Banca Tatuí, uma banca paulistana, criativa e diferente, que distribui mais de 600 livros e zines publicados por 140 editores e artistas independentes, e pela Sala Tatuí, espaço de cursos e livraria com hora marcada. (LOTE 42, 2018b).

8 Veja-se ainda a explicação sobre o nome da editora oferecida por e-mail por um de seus editores, João Varella, no dia 19 de junho de 2017: “Sobre o nome: desde o princípio, sabia que não teria fôlego para editar muitos títulos. Seriam poucos e bons livros, ou seja, um lote bem determinado. Para deixar ainda mais específico veio a numeração, cuja escolha não é casual. Vem da mística do número 42: é a grande resposta para o sentido da vida, do universo e de tudo o que há, de acordo com o Guia do Mochileiro das Galáxias. Também é o número de linhas que a Bíblia do Gutenberg. É esse tipo de explicação que você esperava? Espero não ter te decepcionado... A parada é séria: tenho um arquivo onde estou juntando 42 razões para o nome”.

Figura 12 – Sobre Lote 42



LOTE 42 sobre catálogo mó autores banca tatuí sala tatuí imprensa contato | faq

Lote 42

A Lote 42 é uma editora criada em São Paulo em dezembro de 2012. Publica autores que exploram as possibilidades da linguagem, questionam o status quo e têm uma abordagem criativa frente à vida contemporânea. O catálogo transita por vários gêneros, como ficção, não ficção, quadrinhos e poesia.

O ritmo mais parcimonioso de lançamentos permite que a editora desenvolva com cuidado diversos aspectos do livro, do conteúdo ao projeto gráfico. Em cada título, o design gráfico tem um papel fundamental como elemento narrativo, que acrescenta novas camadas de interpretações à obra.

A Lote 42 é também responsável da Banca Tatuí, uma banca paulistana, criativa e diferente, que distribui mais de 600 livros e zines publicados por 140 editores e artistas independentes, e pela Sala Tatuí, espaço de cursos e livraria com hora marcada.

f t i y

Lote 42 - não é qualquer livro

Assistir mais tarde Compartilhar

Fonte: Lote 42, <<http://lote42.com.br/sobre/>>.

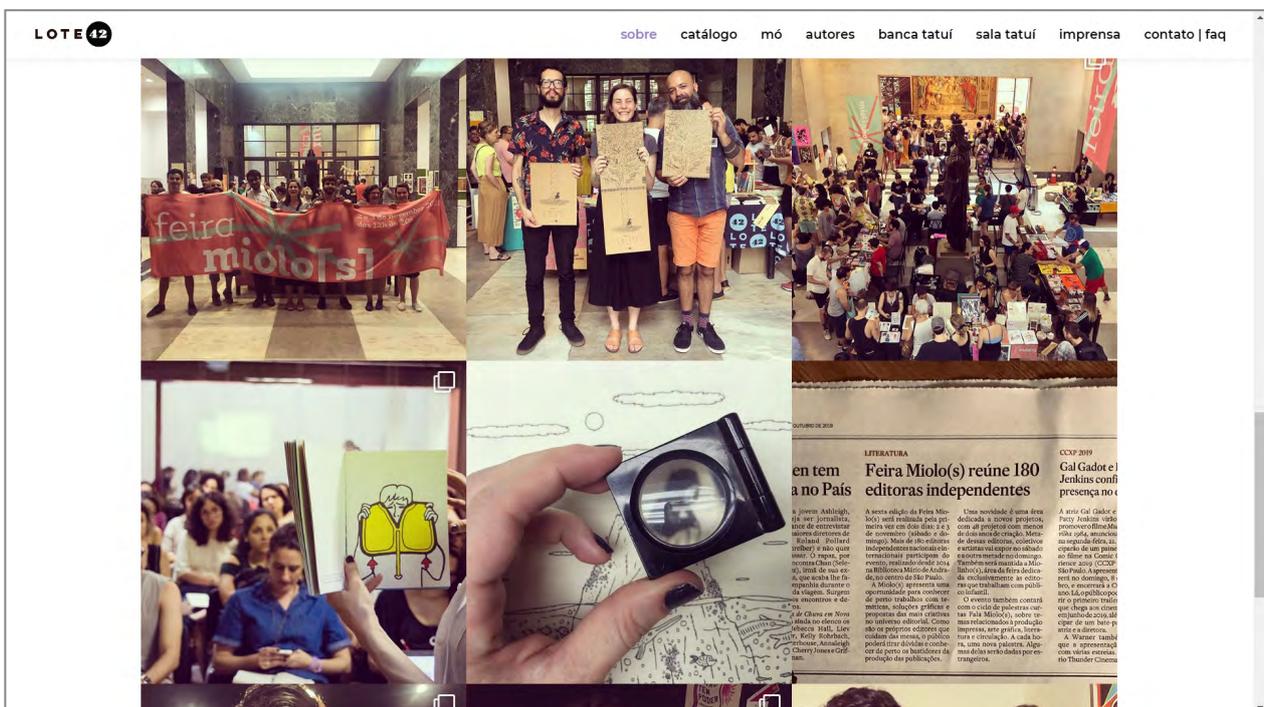
Já no primeiro parágrafo, a apresentação da Lote 42 trata das “possibilidades de linguagem”, o que indica que a exploração semiótica dos conjuntos significantes constitui uma parte importante da identidade da editora. Os autores que nela publicam são descritos como criadores que “questionam o status quo” e que têm “uma abordagem criativa frente à vida contemporânea”, o que marca o caráter de ruptura do posicionamento da empresa (valor da descontinuidade) e de reflexão criativa sobre o tempo presente (valor da contemporaneidade).

A preocupação com as qualidades sensíveis dos livros que publicam é bastante evidenciada nessa apresentação da Lote 42, especialmente no segundo parágrafo, onde afirmam que “o ritmo mais parcimonioso de lançamentos permite que a editora desenvolva com cuidado diversos aspectos do livro, do conteúdo ao projeto gráfico” (valor da qualidade editorial). No processo editorial, “o design gráfico tem um papel fundamental”.

O terceiro parágrafo trata da atuação da editora junto a outros atores sociais, distribuindo as publicações de outros produtores na Banca Tatuí, e também propondo cursos na Sala Tatuí. O caráter social e humano de articuladores culturais aparece aqui depurado em uma política de fomento para os pequenos produtores e para as edições independentes, explicitados nos números de publicações comercializadas (“mais de 600”) e no número de editoras e artistas independentes (“140”) associados à Lote 42.

Logo após o texto de apresentação há uma sequência de fotos diversas, replicadas do perfil no Instagram da editora (@lote42), que mostram o público visitando as feiras organizadas pela Lote 42 e seus editores, João Varella e Cecília Arbolave, interagindo com os autores e leitores, posando para fotos enquanto sociabilizam (fig. 13). Essa estratégia de representação dos sujeitos por meio das fotografias produz, através das imagens, o efeito de sentido de proximidade e de sociabilidade dos atores responsáveis pela empresa (valor do social).

Figura 13 – Fotografias na sessão Sobre Lote 42



Fonte: Lote 42, <<http://lote42.com.br/sobre/>>.

Quando seus primeiros livros foram publicados, a Lote 42 elaborou para cada obra uma página com *link* próprio, apresentando conteúdos variados sobre a publicação: informações relativas ao autor, ao ilustrador, apresentação da obra, vídeos promocionais etc. Nas páginas construídas para cada um dos primeiros livros editados, era frequente encontrarmos no menu lateral a aba “projeto gráfico”, demarcando a importância de sua abordagem para a editora. Cada página explicava o desenvolvimento do projeto gráfico do livro e creditava o designer gráfico responsável por sua elaboração. Ao longo dos anos essa prática foi deixada de lado, e após a atualização do site em 2018 esses conteúdos extras acabaram sendo eventualmente incorporados à própria página da

Lote 42. Para várias de suas publicações, é comum que a Lote 42 disponibilize vídeos diversos mostrando os bastidores da produção, seja por meio de entrevistas com os autores explicando seu processo criativo, seja por meio de registros que mostram as etapas de impressão e encadernação do livro, diretamente da gráfica.

Além da página de apresentação, outra passagem interessante do site da editora que nos ajuda a entender o seu posicionamento é a sessão de perguntas e respostas (chamada “faq”, as populares *frequently asked questions*). Uma dessas respostas esclarece os critérios de constituição do catálogo da editora, ou seja, sua linha editorial:

Qual é a linha editorial da Lote 42?

Desenvolvemos livros para um público geral de ficção e não ficção; em prosa e verso; com linguagem escrita, ilustrado e em quadrinhos. Em comum há uma postura de executar uma edição cuidadosa, do conteúdo ao projeto gráfico. Conheça nossos livros na loja virtual da Banca Tatuí. (LOTE 42, 2018c).

A Lote 42 mostra uma atuação constante nas redes sociais, com postagens frequentes, além de atuar intensamente no cenário brasileiro das editoras independentes. Inclusive assumem a dianteira, como vimos, na organização de eventos tais como a Feira Miolos e a feira Tinta Fresca. Sua importância no cenário editorial alternativo brasileiro e suas obras, que experimentam fortemente com as relações entre diferentes linguagens, levaram-na a ser selecionada para nossa pesquisa. Sigamos agora para um cenário editorial bastante diferente do brasileiro.

2.5 O cenário editorial francês

O mercado editorial francês é muito marcado pela tradição, comparativamente aos países das Américas e mesmo a outros cenários europeus. Várias das grandes editoras francesas foram criadas no século XIX, período do desenvolvimento de uma economia de massa dos livros em território francês, e continuam atuando até hoje: Hachette Livre, Éditions Garnier, Larousse, entre outras. Ou seja, trata-se de um cenário editorial bem mais consolidado (ou experiente, poder-se-ia dizer) que o brasileiro. Também é um cenário de maior segurança para quem se propõe a editar livros: na França, grande parte das obras publicadas recebe subsídio público. Além disso, as pequenas editoras que publicam poucos títulos costumam receber uma subvenção pública anual para se manter operantes.

Trata-se ainda de um mercado bastante regrado. Há, por exemplo, uma regulação (datada de lei de 1981) que fixa um preço único para a venda de livros: um livro novo comercializado em livrarias deve ser sempre vendido por um mesmo preço fixo, estabelecido pelo editor e impresso na capa do livro, de modo a proteger o mercado editorial e limitar a concorrência baseada em preço. Segundo o sindicato francês da edição:

Esse sistema derogatório ao princípio do preço livre é baseado na recusa em se considerar o livro como uma mercadoria banalizada, que atenderia apenas aos requisitos de rentabilidade imediata. De fato, a prática do “desconto” leva, em longo prazo, à rarefação do número de títulos disponíveis, a favor de obras de “alta rotatividade”, que atingem um grande público (*best-sellers*, guias...), em detrimento das obras de criação original. (SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION, 2017, tradução nossa).

Não surpreende que, nesse cenário editorial marcado pela tradição e proteção comercial de seus diversos atores, exista um calendário bem determinado de feiras literárias espalhadas pelo país (de uma literatura, no geral, constituída prioritariamente pela semiótica verbal) e agências públicas de apoio aos editores e escritores. Mesmo uma cidade de tamanho mais modesto, como Limoges, por exemplo, pode possuir uma feira do livro que atraia milhares de pessoas (Lire à Limoges⁹) e se beneficiar de uma organização que presta apoio a autores, editores e livreiros (Centre Régional du Livre en Limousin). Talvez devido a essa estrutura de apoio espalhada um pouco por toda a França e pelo seu mercado mais protegido, não se costume utilizar as expressões “editoras independentes” ou “publicações independentes” no país. Consequentemente, também não há um cenário de efervescência de festivais de “publicações independentes” como vemos no Brasil.

O que não significa dizer que não exista um cenário de experimentação plástica com o livro em território francês. Muito pelo contrário! As produções de artistas plásticos, por exemplo, com seus livros de artista e suas obras múltiplas, conquistaram já certos espaços institucionalizados no país, como a livraria parisiense Yvon Lambert (galeria de arte desde os anos 1960 e livraria especializada em livros de arte e livros de artista desde 2004) ou a livraria das Éditions Dilecta (focada em “multiples & éditions d’artistes”, fundada em 2005), também em Paris. Há ainda feiras e espaços de conservação e exposição das publicações de artista que realizam explorações plásticas no formato livro, como o acervo de obras conservadas no departamento de “Estampas e fotografia”

⁹ A edição de 2019 da feira Lire à Limoges, por exemplo, atraiu 32.500 visitantes (MAIRIE DE LA VILLE DE LIMOGES, 2019).

na Bibliothèque Nationale de France, ou o CDLA – Centre des livres d’artistes em Saint-Yrieix-la-Perche. Ou seja: no campo das artes, a exploração formal com o objeto livro é já bem aceita e até mesmo institucionalizada no cenário francês.

Porém, há também na França certas editoras que exploram a plasticidade de obras propriamente literárias, para além das experimentações com o livro levadas a cabo no meio artístico. Um levantamento interessante dessas editoras foi realizado pela Maison des Éditions na ocasião da organização de uma exposição chamada “Volumes”, dedicada ao design gráfico e aos livros, concebida em 2018 e exibida entre 6 de maio e 15 de junho de 2019 na Bibliothèque Universitaire du Havre (fig. 14). Os organizadores apresentam assim o conjunto de editoras selecionadas para a mostra:

Volumes põe em cena uma seleção de editores independentes, franceses e estrangeiros, operando nos campos da arte, do design, da arquitetura, das ciências humanas, da literatura, da gastronomia ou mesmo da edição infanto-juvenil. Eles proclamam um interesse voltado à formatação de seus objetos impressos, tanto do ponto de vista da concepção gráfica e tipográfica quanto da atenção voltada à qualidade da impressão e à precisão da fabricação das suas obras. Essa exigência formal é sempre ao menos equivalente ao investimento nos projetos de textos, imagens, ou obras frequentemente misturadas, às vezes complexas e híbridas, que eles carregam e defendem com convicção e paixão. (MAISON DES ÉDITIONS, 2019, p. 19, tradução nossa).

Figura 14 – Exposição Volumes



Fotos: Claire Colnot. Fonte: *mailing list* – Éditions Non Standard.

Dentre as 45 editoras selecionadas para a exposição, todas com um desenvolvimento intenso da plasticidade do objeto literário e da relação entre linguagens, várias trabalham com a publicação de literatura, editando obras que são declaradamente

objetos literários ou, pelo menos, tangenciam a literatura: Éditions Non Standard, Le Rouergue, Le Tripode, Manuella éditions, Monsieur Toussaint Louverture, Tusitala, Visual Editions, Ypsilon Éditeur, Zulma.

A primeira citada na lista, Éditions Non Standard, vem ganhando bastante visibilidade nesta segunda década do século XXI através dos vários prêmios de design que recebe a cada nova publicação. Suas obras articulam diferentes linguagens, e justamente por isso esta editora foi selecionada para fazer parte de nosso *corpus* de referência.

2.5.1 Editora Éditions Non Standard

Segunda editora selecionada para fazer parte de nossa pesquisa, a francesa Éditions Non Standard foi fundada em 2011 e está localizada na cidade portuária de Le Havre. A cidade-sede da editora, aliás, é assumida como especialização em várias das narrativas contidas em suas obras. O catálogo de publicações é restrito, com poucos títulos publicados, que podem quase ser contados nos dedos: cerca de uma dezena de livros de literatura, arte e arquitetura, três “objetos de papel não identificados” e uma pequena coleção de quatro obras sobre comunicação – isso considerando a primeira década de atuação da editora. O próprio nome do empreendimento já indica que o foco são as publicações “não-padrões” (*non standard*). Mas quais seriam as explorações plásticas necessárias para desenvolver tais livros fora dos padrões? Vejamos alguns exemplos.

Em *Ligne B*, publicação assinada por Jean Segui e Élodie Boyer (2014), uma história se desenvolve em quinze capítulos nomeados como as quinze estações da linha de trem da cidade de Le Havre; cada capítulo é aberto por uma sequência de fotos da respectiva estação. Além disso, pictogramas relativos aos meios de transporte são incorporados no projeto gráfico (fig. 15). Nessa obra encontramos relações entre o sistema verbal, o fotográfico, a arquitetura e a sinalética. Em *Toujours la même histoire*, título dos mesmos autores (BOYER; SEGUI, 2017) ilustrado por Josephin Ritschel, uma mesma história é contada três vezes sucessivas, com pequenas variações, empregando diferentes estilos de ilustrações, papéis e cores, para três públicos pressupostos distintos: infantil, juvenil e adulto (fig. 16). Na publicação, além das relações entre a semiótica verbal e o desenho (ilustração), temos uma reflexão sobre os gêneros discursivos da literatura infantil, juvenil e adulta, bem como sobre a configuração que a plasticidade do livro assume respondendo a esses públicos distintos. A publicação *Earth Art* (DAL BELLO, BOYER, SEGUI, 2015), primeira da série chamada *Unidentified Paper Objects* (“objetos de papel

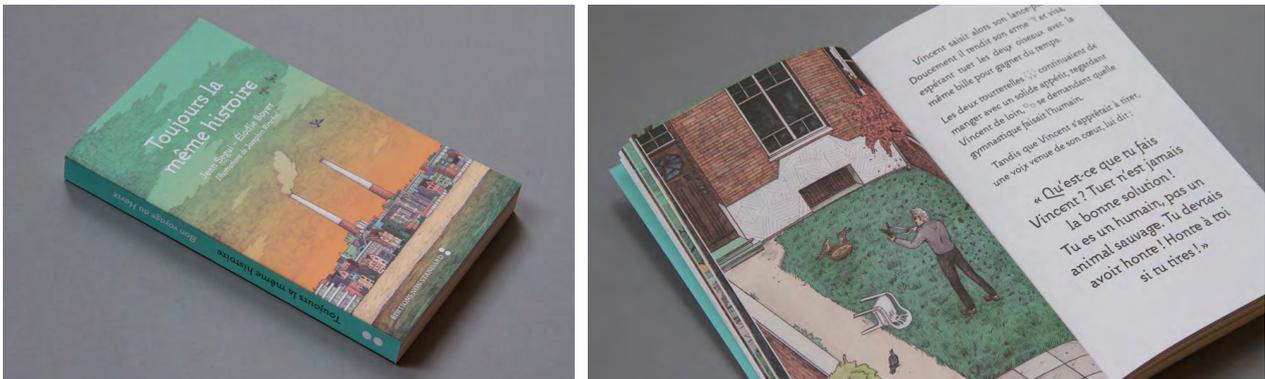
não identificados”), apresenta uma série de composições gráficas feitas pela designer Rejane Dal Bello a partir de imagens aéreas do Google Earth, acompanhadas de uma “carta de amor ao planeta Terra” escrita por Jean Segui, organizados juntos em uma grande publicação com o inusitado formato de 23,0 por 32,5 centímetros¹⁰ (fig. 17). Esse objeto impresso põe em relação a semiótica verbal escrita, as fotografias por satélite e as composições gráficas.

Figura 15 – *Ligne B*



Fonte: Éditions Non Standard – Ligne B, <<http://editions-non-standard.com/books/ligne-b>>.

Figura 16 – *Toujours la même histoire*



Fonte: Éditions Non Standard – Toujours la même histoire, <<http://editions-non-standard.com/books/toujours-la-meme-histoire>>.

¹⁰ Esse mesmo formato foi mantido para todas as publicações seguintes da série, o que acabou se tornando a principal recorrência plástica que marca o conjunto dos *Unidentified Paper Objects*, já que os temas trabalhados a cada obra são bastante diferentes.

Figura 17 – *Unidentified Paper Object 1: Earth Art*



Fonte: Éditions Non Standard – UPO 1: Earth Art, <<https://editions-non-standard.com/upo/upo-1-earth-art>>.

A marca gráfica da editora é composta por uma tipografia tradicional serifada, com uma variação sutil de grosso e fino na espessura, juntamente a um símbolo formado por dois pontos (fig. 18). O nome é grafado todo em caixa alta, o que lhe confere um aspecto de seriedade, e seu peso é grande – provavelmente foi utilizada uma variação em negrito da fonte. Todas essas características relacionadas à tipografia são escolhas plásticas bastante tradicionais (uso de fonte serifada, de negrito e de caixa alta), mas o elemento incomum da marca são os seus dois-pontos em tamanho exagerado, logo após as três palavras do nome, que funcionam como um símbolo complementar à tipografia.

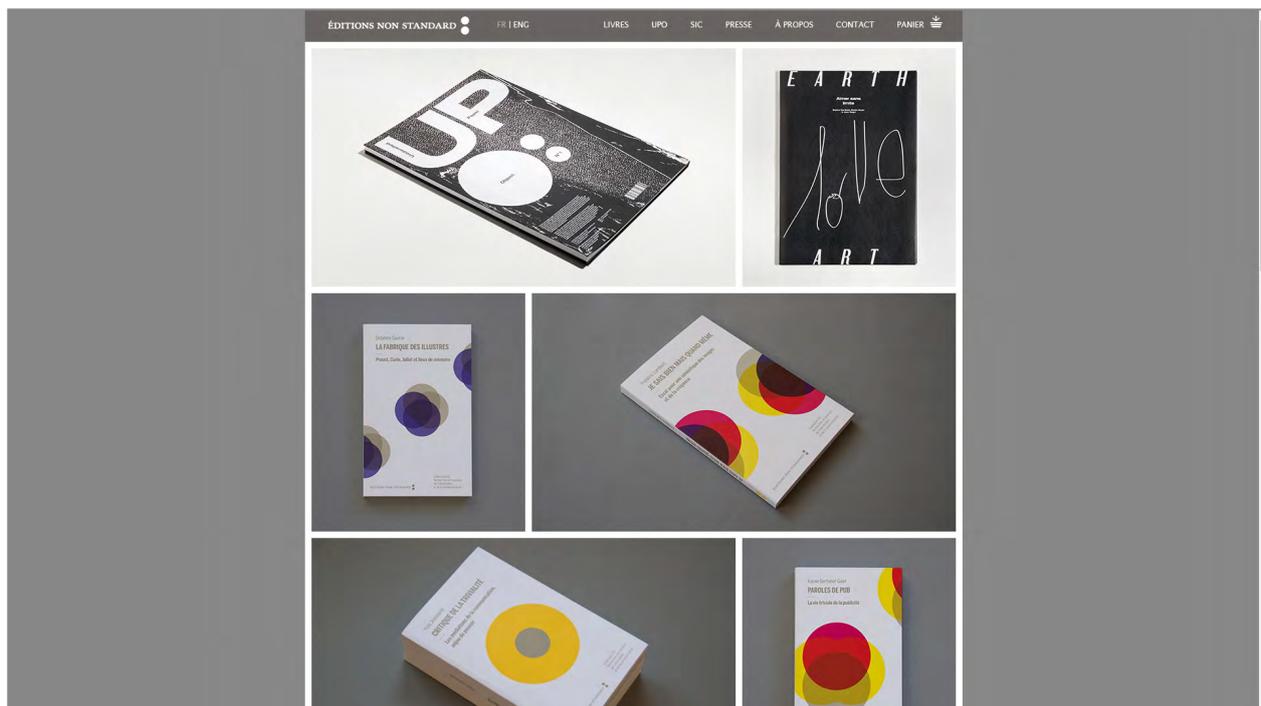
Figura 18 – Marca gráfica da editora Éditions Non Standard



Fonte: Éditions Non Standard, <<http://editions-non-standard.com/>>.

Gramaticalmente os dois-pontos compõem um sinal de pontuação que, entre outras funções possíveis, anuncia uma enumeração que segue. Na página da editora, a marca gráfica aparece sempre no topo, à esquerda sobre um fundo cinza (fig. 19); assim posicionados no alto da página, os dois-pontos ressaltados indicam que todas as obras apresentadas (ou enumeradas) a seguir são obras “não padrão”. Os dois-pontos marcam a separação entre um mundo tradicional (com uma tipografia tradicional) e um mundo excepcional que virá em sequência, ressaltando por seu tamanho exagerado o valor da transição, da passagem.

Figura 19 – Página inicial das Éditions Non Standard



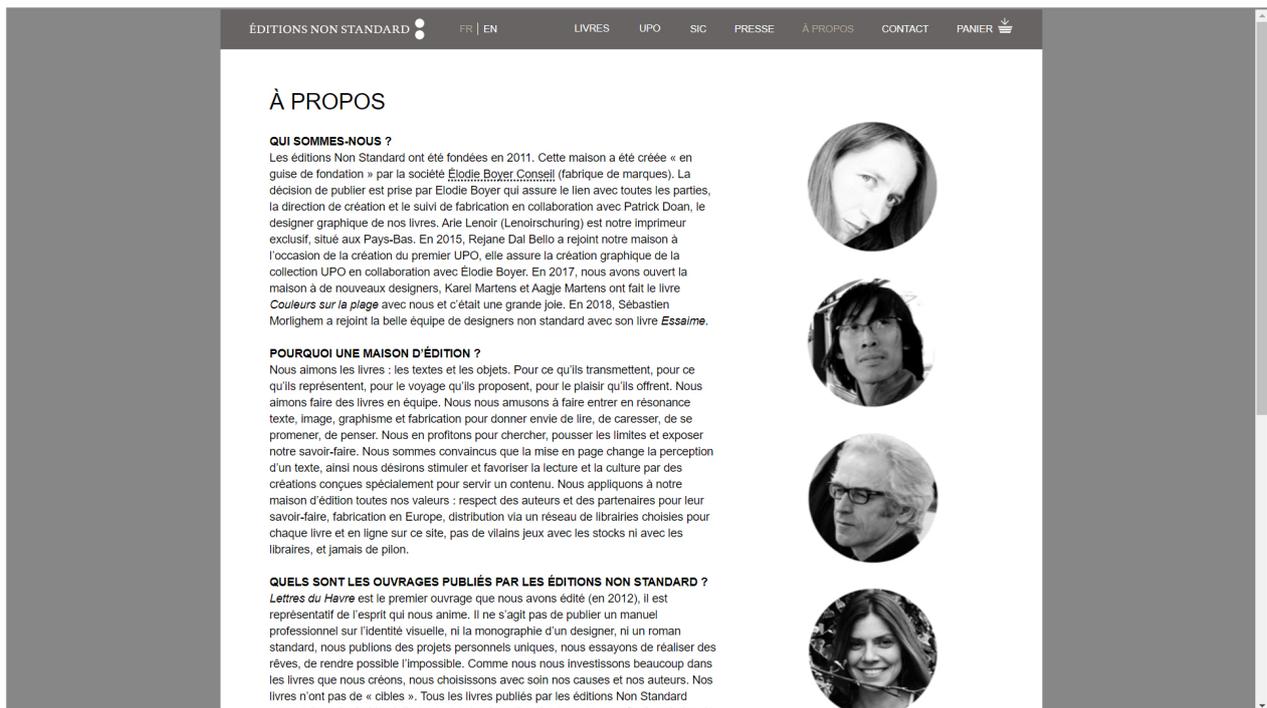
Ao acessar o site da editora não vemos nenhuma chamada verbal além das que compõem o menu superior; todo o destaque é dado para os próprios livros, iluminados sobre o fundo simples das fotografias.

Fonte: Éditions Non Standard, <<http://editions-non-standard.com/>>.

O próprio nome “Éditions Non Standard” já indica que os livros que publica não intencionam ser convencionais, e portanto a ruptura aparece marcada desde a nomeação da editora como uma busca do seu fazer editorial. São contrapostos nesse micro discurso do nome dois temas contrários que corresponderiam a dois modos de conceber a edição de livros: o da convenção (o “padrão”) e, por sua negação, o tema do incomum, da ruptura e do desacordo (valor da descontinuidade).

A sessão introdutória da página web é chamada de “À propos” (“Sobre”) e é composta por cinco intertítulos (todos grafados como perguntas): “Qui sommes-nous?”, “Pourquoi une maison d’édition?”, “Quels sont les ouvrages publiés par les Éditions Non Standard?”, “Quels choix de diffusion pour nos ouvrages?” e “Concrètement, comment travailler ensemble?” (fig. 20).

Figura 20 – “À propos”, Éditions Non Standard



Fonte: Éditions Non Standard – À propos, <<http://editions-non-standard.com/about>>.

Vejamos o primeiro tópico, “Quem somos?”, em que são apresentadas as pessoas responsáveis pela editora – os diversos atores do nível discursivo:

As edições Non Standard foram fundadas em 2011. Esta casa foi criada como uma fundação pela sociedade Élodie Boyer Conseil (fábrica de marcas). A decisão de publicar é assumida por Élodie Boyer, que assegura o vínculo com todas as partes envolvidas, a direção de criação e acompanhamento da fabricação em colaboração com Patrick Doan, o designer gráfico de nossos livros. Arie Lenoir (Lenoirschuring) é nosso impressor exclusivo, localizado na Holanda. Em 2015, Rejane Dal Bello uniu-se à nossa casa por ocasião da criação do primeiro UPO [*Unidentified Paper Object*], ela assume a criação gráfica da coleção UPO em colaboração com Élodie Boyer. Em 2017, nós abrimos a casa a novos designers, Karel Martens e Aagje Martens fizeram o livro *Couleurs sur la plage* conosco e foi uma grande alegria. Em 2018, Sébastien Morlighem juntou-se à bela equipe de designers não-padrões com seu livro *Essaime*. (ÉDITIONS NON STANDARD, 2019, tradução nossa).

Vemos que as atribuições (ou os papéis) desses atores são bem demarcadas: “direção de criação e acompanhamento de fabricação”, “designer gráfico”, “impressor”, “criação gráfica”. Nos poucos cargos exercidos, percebe-se a importância dada pela equipe aos aspectos relacionados à criação e ao design. Novamente temos uma editora que se mostra como uma equipe pequena e que confere um tratamento pessoal por meio do

seu discurso, com poucos funcionários, os quais são todos nomeados e cujas fotografias são dadas a ver no lado direito da página.

No segundo intertítulo, “Por que uma editora?”, o enunciador expõe sua posição em relação ao papel e às características dos livros em nossos tempos:

Nós amamos os livros: os textos e os objetos. Pelo que transmitem, pelo que representam, pela viagem que eles propõem, pelo prazer que oferecem. Nós amamos fazer livros em equipe. Nós nos divertimos ao pôr em ressonância texto, imagem, grafismo e fabricação para encorajar a ler, a acariciar, a passear, a pensar. Aproveitamos a oportunidade para investigar, ultrapassar limites e exibir nossa experiência. Estamos convencidos de que a diagramação muda a percepção de um texto, de modo que desejamos estimular e promover a leitura e a cultura das criações concebidas especialmente para servir um conteúdo. Aplicamos à nossa editora todos os nossos valores: respeito aos autores e parceiros pelas suas competências, fabricação na Europa, distribuição por uma rede de livrarias escolhidas para cada livro e online nesse site, sem jogos vis com o estoque ou com as livrarias, e jamais a destruição de livros [*Jamais de pilon*]. (ÉDITIONS NON STANDARD, 2019, tradução nossa).

As qualidades sensíveis do livro impresso são ressaltadas várias vezes ao longo do parágrafo por meio das escolhas figurativas do discurso, especialmente nas ações mencionadas: “encorajar a ler, a acariciar, a passear, a pensar”, “estimular e promover a leitura”, ou ainda o “prazer que [os livros] oferecem” (valor da qualidade editorial). Ou seja, a exploração das qualidades sensíveis do objeto livro é valorizada pela editora nesse texto introdutório. Além disso, o parágrafo ressalta o “respeito aos autores e parceiros pelas suas competências”, o que mostra discursivamente uma preocupação com o caráter humano da editora (valor do social).

O terceiro intertítulo, “Quais são as obras publicadas por Éditions Non Standard?”, apresenta e comenta brevemente o catálogo de publicações da editora, na ordem em que as obras foram lançadas:

Lettres du Havre é a primeira obra que nós editamos (em 2012), ela é representativa do espírito que nos anima. Não se trata de publicar um manual profissional sobre identidade visual, nem a monografia de um designer, nem um romance padrão, nós publicamos projetos pessoais únicos, tentamos realizar sonhos, tornar possível o impossível. Como nós nos empenhamos muito nos livros que criamos, escolhemos com cuidado nossas causas e nossos autores. Nossos livros não possuem “público-alvo”. Todos os livros publicados por Éditions Non Standard saem do quadro comum. Eles são objeto de uma pesquisa sob medida, a fim de valorizar o conteúdo e de fazê-los objetos extraordinários e acessíveis, tanto quanto possível. Livros para crianças, romances para adultos, reportagens, livros de imagem, livros conceito, tudo é possível. A fabricação é sempre exemplar, as obras são

manipuladas com prazer e sem restrição. Nós não fabricamos peças de museu, mas livros emocionantes e cativantes, com cores luminosas, com um uso impecável da tipografia, da hierarquia, dos níveis de leitura; papéis com toque singular e odor de impressão, uma feitura cuidadosa... (ÉDITIONS NON STANDARD, 2019, tradução nossa).

Nesse parágrafo, novamente o fazer editorial do destinador é apresentado em oposição a um modo convencional de conceber o livro, como havíamos visto na nomeação da editora (valor da descontinuidade). A ruptura e a mudança são enfatizadas enquanto valores: “não se trata de publicar [...] um romance padrão”, “todos os livros [...] saem do quadro comum”. Nessa negação do modo programado e habitual de fazer o livro adotado majoritariamente pelo mercado editorial, o risco é assumido pela empresa em seu discurso. Novamente, nessa etapa, o cuidado com os traços plásticos é enfatizado pelo uso de expressões como “fabricação exemplar”, “as obras são manipuladas com prazer”, “livros emocionantes e cativantes, com cores luminosas”, “papéis com toque singular e odor de impressão” e “feitura cuidadosa”.

Na sequência, o quarto tópico chama-se “Qual a escolha para difundir nossas obras?”. Nesse fragmento, os editores explicam que, dado o custo elevado de produção dos livros, decidiram limitar os intermediários a fim de manter um preço de venda acessível. Por isso, a própria página das Éditions Non Standard funciona também como livraria online e seus livros não estão disponíveis para venda em outros *e-commerces* (como a Amazon, por exemplo). Nas livrarias físicas, os livros são disponibilizados apenas sob encomenda. Ou seja, também na maneira de distribuir suas publicações a editora é discursivizada como aquela que se põe contra as práticas editoriais e de comercialização tradicionais.

Por fim, o último intertítulo da página diz: “Concretamente, como trabalhar juntos?”. Novamente, as pessoas e o valor humano são enfatizados, como percebemos neste trecho: “O espírito de equipe e respeito pelas competências de todos os atores do livro é um pré-requisito essencial. Ele permite a produção de um grande denominador comum e garante o prazer de trabalhar, buscar e encontrar juntos” (ÉDITIONS NON STANDARD, 2019, tradução nossa). O fazer juntos entre sujeitos competentes é assim valorizado como o modo de trabalho da editora. Na sequência, a redação dirige-se aos possíveis colaboradores: “O prazer de fazer é de fato indispensável, como uma razão de ser. Se você tem um projeto fora do padrão a nos propor, você é bem-vindo.” Nessa frase final, o sujeito leitor (e possível colaborador) é manipulado por uma estratégia de sedução¹¹

11 Na sedução, o manipulador faz o sujeito manipulado saber o que pensa de sua competência modal sob a forma de um juízo positivo. Veja-se o verbete “Manipulação” em Greimas e Courtés (2011, p. 300-303).

para que entre em contato e envie sua proposta, já que quem tiver um projeto “fora do padrão” será “bem-vindo”. Nessa ética do trabalho conjunto, o que também é discursivizado no fragmento final é uma preocupação social da editora com seus membros, bem como com os seus colaboradores.

Assim termina o texto de apresentação da página da editora que, como vimos, juntamente com a sua marca gráfica e seu nome, constrói certos efeitos de sentido e dá a ver os valores das Éditions Non Standard. Na sequência, veremos como o cenário editorial nas redes se relaciona com esse universo impresso de objetos literários, e também trataremos de uma editora que se destaca por sua atuação online, a Visual Editions.

2.6 O cenário editorial nas redes

O cenário editorial impresso tem uma relação cada vez mais próxima dos meios digitais. O advento da internet e sua popularização a partir da década de 1990, ao invés de ter diminuído a circulação de livros impressos como prediziam algumas pessoas, parece ao contrário ter contribuído para a circulação e discussão de obras mais variadas. Vejamos esse comentário de Caroline Roberts sobre a maneira como a internet proporcionou a várias pessoas um maior acesso aos livros:

A prensa de Gutenberg, talvez o desenvolvimento tecnológico mais significativo da história do livro, ajudou a expandir o mundo literário, dando oportunidade a um número maior de pessoas poderem ler, falar e escrever sobre livros. Da mesma maneira, talvez a internet, em vez de sinalizar o fim dos livros como os conhecemos, esteja tornando-os ainda mais acessíveis do que nunca. Em qualquer lugar, sites como o da Amazon possibilitam a aquisição de uma infinidade de títulos, que serão entregues em sua casa. (ROBERTS, 2007, p. 11).

A web possibilitou a muitas pessoas o acesso a títulos quase desconhecidos ou obras de editoras menores, que não conseguem se inserir nos meios tradicionais de distribuição e chegar às grandes livrarias. Mesmo para uma editora pequena ou autor independente, que não consegue alcançar uma grande distribuição geográfica de suas obras, é possível fazer uma página na internet e divulgar suas criações nas redes sociais. Além da divulgação das publicações, a internet permite também que os leitores discutam sobre os livros, compartilhem suas impressões, acompanhem seus autores e editoras favoritos e até mesmo que colaborem financeiramente, através de plataformas de financiamento coletivo (*crowdfunding*), com um projeto literário ou com o custo de lançamento das obras.

Mas como as transformações do livro e do objeto literário respondem às estruturas contemporâneas de mediação tecnológica? As redes viram surgir e desenvolver-se sua própria maneira de criar literatura, com objetos concebidos a partir do uso do computador – a chamada “literatura eletrônica¹²” –, categoria literária que está em plena expansão. No entanto, há também várias experiências que tentam pôr em relação objetos literários impressos e ferramentas digitais, como os livros que se associam a *smartphones* e *tablets*, por exemplo, por meio da tecnologia de realidade aumentada, notadamente nas publicações infanto-juvenis. Uma editora francesa que se destaca por seus vários projetos de publicações que unem objetos impressos a aplicativos digitais é a Volumique, editora e “estúdio de invenção” atuante desde 2008 (fig. 21).

Figura 21 – Alguns projetos da iniciativa Volumique



Nas obras *La pluie à midi* e *Le safari en ballon*, os livros ilustrados acompanham pequenos objetos de papel que devem ser montados e postos sobre os tablets, permitindo assim a interação com um aplicativo a ser baixado gratuitamente. Trata-se de uma das várias explorações possíveis entre os objetos literários impressos e as tecnologias digitais. Fonte: Volumique – portfolio volumiques, <<https://volumique.com/v2/>>.

A internet é um importante meio de comercialização das obras, haja vista que muitas editoras utilizam o seu *e-commerce* como um dos principais canais de venda (é o caso, por exemplo, das Éditions Non Standard, que contam com pouquíssimos pontos

¹² Veja-se a seguinte definição de literatura eletrônica, segundo Katherine Hayles: “A literatura eletrônica, geralmente considerada como excluindo a literatura impressa que foi digitalizada, é, ao contrário, ‘nativa digital’, um objeto digital de primeira geração criado em um computador e (usualmente) destinado a ser lido em um computador. A Electronic Literature Organization, cuja missão é ‘promover a escrita, publicação e leitura de literatura em mídia eletrônica’, convocou um comitê chefiado por Noah Wardrip-Fruin, ele próprio criador e crítico da literatura eletrônica, para elaborar uma definição apropriada para esse novo campo. A escolha do comitê foi estruturada para incluir tanto trabalhos realizados em mídia digital quanto trabalhos criados em um computador, mas publicados em versão impressa (como, por exemplo, o poema gerado por computação [...]). A formulação do comitê diz: ‘trabalhos com um importante aspecto literário que aproveita os recursos e contextos fornecidos pelo computador independente ou conectado em rede’” (HAYLES, 2008, p. 3, tradução nossa).

de venda físicos). As redes sociais se tornaram um novo espaço de sociabilização ao redor do livro, com editoras como a Lote 42 atualizando constantemente seus perfis no Instagram e suas páginas no Facebook. No caso da Lote 42, a editora vale-se inclusive das redes para organizar e promover vários eventos, convidando seus leitores e editoras parceiras a participar de feiras gráficas em diferentes estados do país.

E quanto às experimentações plásticas nas obras impressas, como elas se relacionam a esse cenário editorial nas redes? O que percebemos é que os livros que apresentam projetos gráficos inovadores acabam repercutindo em portais e *blogs* voltados a literatura, design e edição, gerando repercussão para suas editoras e autores. As premiações de design editorial também são divulgadas nas redes e conferem visibilidade às obras premiadas, as quais costumam indicar os prêmios recebidos nas descrições online.

Nesse cenário, uma editora cujas publicações realizam experimentações plásticas tanto nos objetos literários físicos quanto em obras digitais é a inglesa Visual Editions, terceira iniciativa selecionada para integrar nosso *corpus* de referência. Suas obras articulam várias semióticas na construção de suas narrativas, costumam ganhar prêmios de edição e design e gerar grande repercussão nas redes.

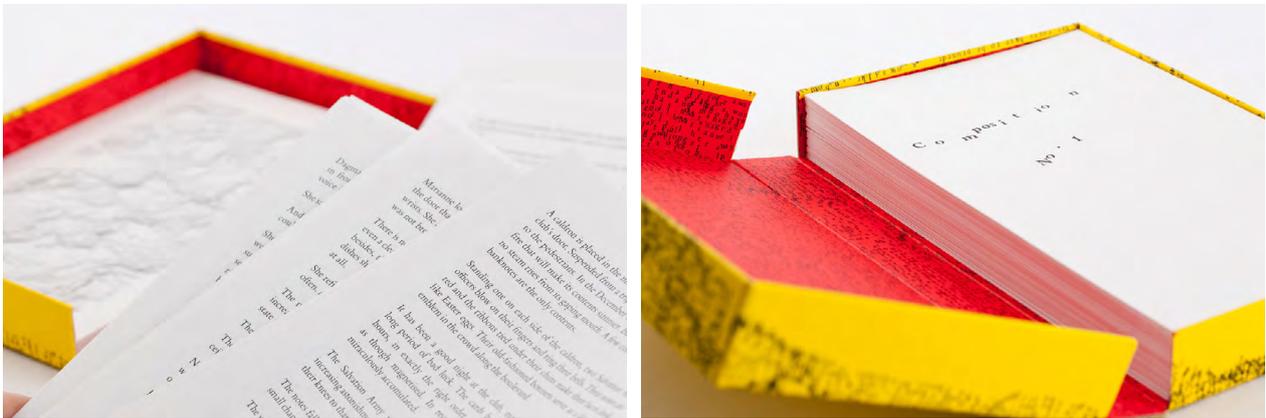
2.6.1 Editora Visual Editions

A Visual Editions foi fundada na Inglaterra no ano de 2010. Em sua primeira década de atuação suas publicações foram poucas, limitadas: apenas seis livros impressos, sete livros digitais (aplicativos literários) e mais três livros de uma coleção especial que unia autores de jornalismo literário a fotógrafos renomados. As edições não são apenas “visuais”, como já indica o nome da editora, mas articulam a essa visualidade várias linguagens na construção dos objetos literários. As experimentações plásticas são a regra nas publicações, conforme veremos a seguir em alguns exemplos.

Em *Composition No. 1*, de Marc Saporta (2011), caracterizado pela editora como um “livro na caixa”, cada página avulsa contém uma narrativa completa e o leitor pode decidir a sua própria ordem de leitura (fig. 22). A adaptação digital dessa obra, um aplicativo desenvolvido para iPad, sorteia automaticamente uma página por vez para que seja lida, o que nos leva a considerar quais são as possibilidades de traduções entre o meio físico e o digital. Em *Kapow!*, de Adam Thirlwell (2012), a história se passa durante a primavera árabe e trata de um grupo de personagens interconectados entre a Inglaterra e o Egito, que são tocados pela ideia midiaticizada de revolução. Os pensamentos e digressões do

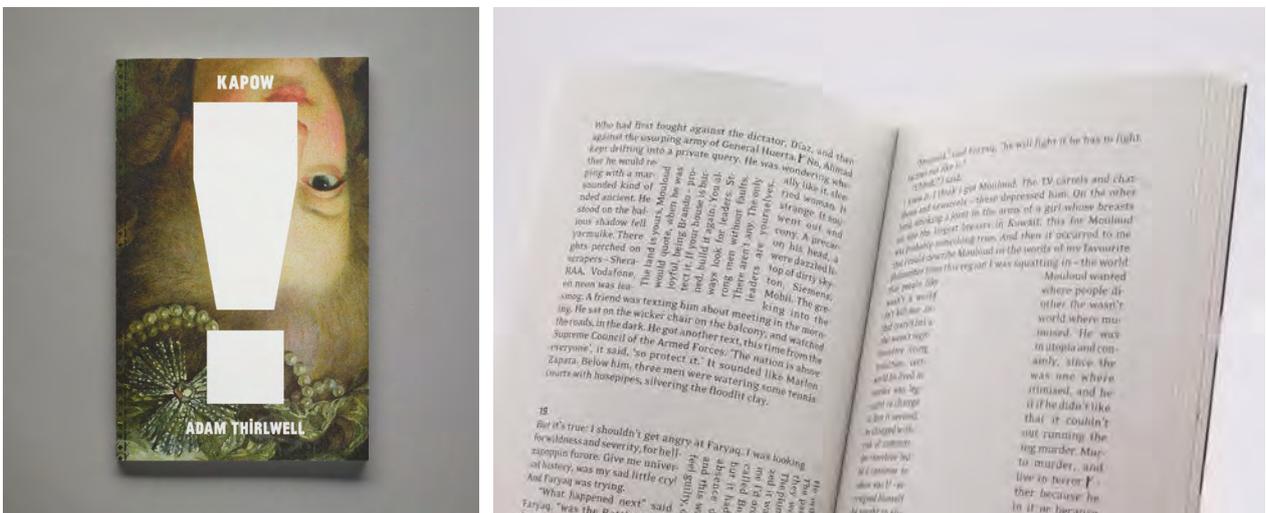
narrador aparecem como *boxes*, blocos destacados do texto principal, construindo uma relação plástica com os jornais impressos, mas também com as redes sociais (fig. 23). Já *Where You Are* (ARIDJIS et al., 2013) é uma obra coletiva em que 16 escritores e artistas desenvolveram criações a partir da ideia de “mapa” segundo vários entendimentos possíveis: mapeamento dos locais da memória de infância do autor, da trajetória de uma pessoa sem-teto pela cidade, de objetos pessoais espalhados na superfície da mesa etc. Coincidentemente, esse é também um objeto literário apresentado em uma caixa, com os dezesseis mapas dobrados organizados em seu interior; a semiótica do livro é posta em relação às semióticas da cartografia e da infografia, entre outras (fig. 24).

Figura 22 – *Composition No. 1*



Fonte: *Composition No.1* by Marc Saporta – Visual Editions, <<http://visual-editions.com/composition-no-1-by-marc-saporta>>.

Figura 23 – *Kapow!*



Fonte: *Kapow!* by Adam Thirlwell – Visual Editions, <<http://visual-editions.com/kapow-by-adam-thirlwell>>.

Figura 24 – *Where You Are*

Fonte: *Where You Are: A Collection* – Visual Editions, <<https://visual-editions.com/where-you-are-a-collection>>.

Além de publicar livros, a Visual Editions funciona como uma agência criativa que desenvolve projetos narrativos comerciais em colaboração com as mais diversas empresas. Assim, uma das iniciativas é o projeto Editions At Play, uma parceria com o Creative Lab do Google que busca explorar um “novo tipo de livro”: “um livro que faça uso das propriedades dinâmicas da internet”. De acordo com a apresentação do projeto em sua página oficial, “o objetivo de Editions At Play é permitir aos escritores criar livros que mudem dinamicamente no celular ou tablet do leitor utilizando a internet, e atrair a nova geração de leitores tanto em seus telefones quanto no impresso” (EDITIONS AT PLAY, 2017, tradução nossa). Assim, as publicações (a bem dizer, os aplicativos) desse projeto utilizam capacidades próprias dos *gadgets* como a geolocalização, a identificação de movimento e inclinação sobre o próprio eixo (giroscópio), e até mesmo a câmera fotográfica dos aparelhos para criar obras de literatura eletrônica que só podem existir graças às redes.

Outros projetos levados a cabo pela Visual Editions incluem: uma série de “histórias de dormir para adultos” que foram gravadas em meio sonoro e são tocadas em uma rádio exclusiva para hóspedes do grupo Ace Hotel; a reinterpretação de um conto de Hans Christian Andersen feita para a rede de lojas de roupas COS, apresentada como folhas contendo fragmentos da história, penduradas nas araras das vestimentas; ou ainda o projeto *Stories of Splendid Isolation*, uma iniciativa desenvolvida durante a pandemia de Coronavírus no ano de 2020, em que os usuários do Google Assistente no celular poderiam escutar histórias criadas por escritores ao redor do mundo sobre o tema do isolamento. Ou seja, trata-se realmente de uma editora (ou “agência criativa”, como passaram a se denominar) que atua nos limites entre várias semióticas: verbal, visual, sonora, espacial etc.

A marca gráfica da Visual Editions é composta por uma tipografia simples, sem serifa, com pouca variação de espessura no seu traçado (fig. 25). A família tipográfica apresenta uma economia de elementos e pouco detalhamento, o que pode ser percebido, por exemplo, na letra “t” minúscula que apresenta sua barra apenas no lado direito, ao invés de ter uma barra nos lados direito e esquerdo como é de praxe. Do grupo de empresas selecionadas para constituir nosso *corpus* de referência, essa é a única editora que costumava apresentar junto a sua marca uma *tagline*: inicialmente “Great looking stories” (em português, uma tradução possível seria “Histórias de boa aparência”), a frase foi modificada em 2018 para “Powered by magic” (“Alimentados por magia”) e abandonada em 2020. Essas *taglines* eram compostas na mesma tipografia, em corpo (tamanho) menor, alinhadas à esquerda junto com a marca, reiterando sua simplicidade formal.

Figura 25 – Marca gráfica da editora Visual Editions



Fonte: Visual Editions, <<http://visual-editions.com/>>.

Porém, essa é na verdade uma marca mutante, que assume diversas variações gráficas (fig. 26). Logo vemos que a simplicidade formal e a economia de elementos dão lugar à sua oposição plástica: a complexidade formal, marcada pela profusão de elementos. Através de um código de programação, um conjunto de *dingbats*¹³ criado pelos designers Jo De Baerdemaeker e Sara de Bondt (fig. 27) substitui algumas das letras da marca de tempos em tempos na página da editora, ou a cada vez que o usuário atualiza o seu navegador. Assim, há uma grande variedade de formas que a marca gráfica pode assumir, dentre as quais a figura a seguir mostra apenas algumas das possibilidades.

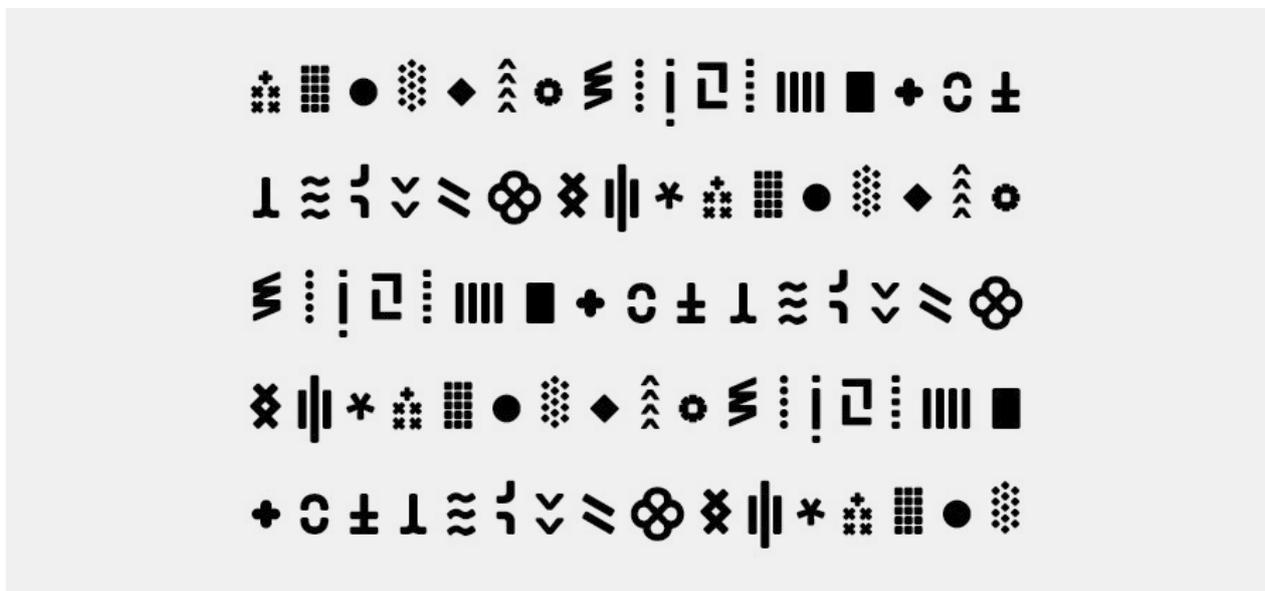
¹³ *Dingbats* são elementos gráficos ornamentais produzidos no formato de fonte, em que cada elemento corresponde a uma posição no teclado. Segundo Rocha (2005, p. 86): “Suas origens estão nos ornamentos gráficos, que existiram desde sempre na produção e encadernação de livros. Na segunda metade do século XX reapareceram como vinhetas gráficas (quem se lembra dos clip arts?) que povoavam as páginas das revistas. Existem inúmeros estilos e propostas de *dingbats* no mercado.”

Figura 26 – Variações da marca Visual Editions



Fonte: Visual Editions, <<http://visual-editions.com/>>. Composição do autor.

Figura 27 – Conjunto de dingbats



Fonte: We love typography – Sara de Bondt with Jo de Baerdemaeker, Visual Editions typeface, <<http://welovetypography.com/post/8939>>.

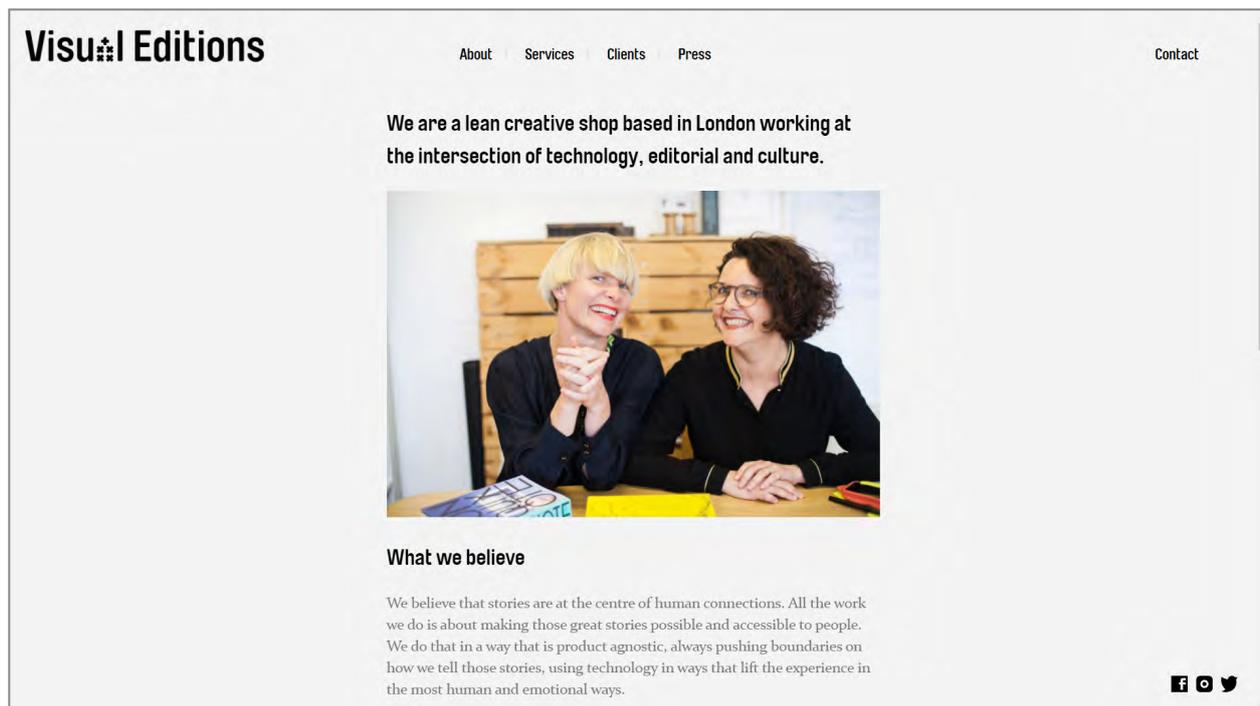
Nessa variedade dos modos de apresentar-se da marca temos também uma oposição plástica entre continuidade vs. descontinuidade, ou seja, entre certos traços plásticos que permanecem constantes e outros que vão mudando sucessivamente. O efeito de sentido construído é o de ruptura, de mudança e de adaptação constante aos novos meios com apoio da tecnologia (valor da contemporaneidade). Essa mutabilidade da aparência da marca também traduz plasticamente a passagem de um sistema semiótico a outro, nesse caso a passagem do sistema verbal (a letra sem serifa, com sua relação convencional a um determinado som) ao sistema visual (o conjunto de dingbats, que não possui uma relação convencional a significados específicos).

O nome “Visual Editions” ressalta o lado visual e sensível da prática da edição, que costuma ser marcada pelo sistema verbal e pelo inteligível. Constrói-se assim o efeito de

sentido da exploração de diferentes linguagens ao contrapor, tanto no nome da editora quanto em sua marca gráfica, as semióticas visual e verbal. Trata-se não de uma escolha paradigmática, mas sim de uma combinação sintagmática: não é uma linguagem *ou* outra, mas uma linguagem *com* a outra, atuando juntas. Assim, desde sua nomeação, o discurso da editora já demarca um investimento de valor nas qualidades sensíveis das publicações e nas relações de intersemiotividade como sua proposta editorial.

O site da Visual Editions passou por sucessivas modificações entre os anos de 2017 e 2020, na medida em que a equipe passou a focar cada vez menos no trabalho editorial, e cada vez mais na atuação como uma empresa especializada em “contar histórias” e pronta para realizar novas parcerias comerciais. Em sua atualização do ano 2020, a página “About” (fig. 28) inicia pela seguinte frase em destaque: “Somos um escritório de criação enxuto com sede em Londres, trabalhando na interseção de tecnologia, editoração e cultura” (VISUAL EDITIONS, 2020, tradução nossa).

Figura 28 – “Sobre” a Visual Editions



Fonte: About – Visual Editions, <<http://visual-editions.com/about>>.

A intersecção entre diferentes áreas do saber e do fazer humanos (tecnologia, editoração e cultura) aparece explicitamente no discurso da editora desde a primeira frase. Logo abaixo dessa, uma fotografia exhibe as duas fundadoras, a diretora criativa Anna

Gerber e a diretora estratégica Britt Ivensen. Assim, em conjunto, a frase de destaque e a fotografia instauram no discurso certa actorialização e certa espacialidade – a cidade de Londres. Por meio da apresentação de apenas dois atores, de sua nomeação e localização em uma dada espacialidade, o discurso constrói os efeitos de sentido de ser um escritório pequeno (“enxuto”) e de oferecer um tratamento pessoal (valor do social). A pessoalidade e a proximidade são enfatizadas pelo uso da fotografia: a imagem exhibe as duas mulheres sorrindo, sentadas à mesa com alguns objetos corriqueiros (livros, um celular, alguns *post-its*) espalhados em sua superfície. Pelo enquadramento da foto, é como se o próprio enunciário estivesse sentado de frente para elas, pronto para dar continuidade a uma conversa informal. As sócias se deixam ser fotografadas olhando diretamente para a câmera, o que projeta uma relação do tipo “eu-tu”.

Na sequência, a apresentação é dividida em quatro intertítulos: “What we believe”, “What we see”, “Our background” e “Our work”. Vejamos o que diz o primeiro desses tópicos:

O que acreditamos

Acreditamos que as histórias estão no centro das conexões humanas. Todo o trabalho que fazemos envolve tornar essas grandes histórias possíveis e acessíveis às pessoas. Fazemos isso de uma forma agnóstica em relação ao produto, sempre pressionando os limites de como contamos essas histórias, usando a tecnologia de maneiras que elevam a experiência do modo mais humano e emocional. (VISUAL EDITIONS, 2020, tradução nossa).

Além de enfatizar o valor do social que, aliás, já estava instaurado na fotografia através do uso de expressões como “conexões humanas” e “acessíveis às pessoas”, esse parágrafo inicial também demarca o caráter de ruptura (valor da descontinuidade) proposto pela Visual Editions. Assim, o escritório de criação busca “pressionar os limites” dos modos de contar histórias, tensionando o que se subentende como os modos tradicionais de narrar. A seguir, o segundo intertítulo diz:

O que vemos

Ao nosso redor, estamos vendo uma rápida proliferação de *storytelling*, uma conversão acelerada do analógico no digital, com histórias sendo alternadamente compartilhadas por marcas, públicos e autores em plataformas online e do mundo real cada vez mais. Vemos nossa música transmitida online, nossos álbuns de fotos em nossos celulares, nossos filmes em nossos *laptops* e nossos livros em nossos *tablets*, de maneiras que significam que estamos colapsando e reconstruindo estruturas antigas o tempo todo. (VISUAL EDITIONS, 2020, tradução nossa).

Esse tópico contextualiza a agência criativa no cenário digital e multimidiático contemporâneo, mostrando como suas sócias estão atentas às mudanças que atravessam a sociedade (valor da contemporaneidade). A diversidade de plataformas em que as histórias são “alternadamente compartilhadas” enfatiza a intersemioticidade como traço característico da editora. Os dois tópicos seguintes tratam das competências da Visual Editions e dos trabalhos já desenvolvidos, em parcerias com empresas diversas:

Nossa experiência

Nossa experiência está no melhor da editoração (Penguin), design (Royal College of Art), publicidade (Mother) e tecnologia (Google). Isso significa que entendemos como explorar o tipo certo de talento e selecionar o melhor conteúdo para inspirar e conectar as pessoas de novas maneiras.

Nosso trabalho

Isso pode significar conectar pessoas a inovadores livros de dispositivos móveis com o Google Creative Lab; ou reimaginar uma história clássica para uma campanha global em *flagship stores*, no Spotify e redes sociais para a COS/H&M; traduzir tecnologia adaptativa para a Mercedes-Benz por meio de uma história inovadora de dispositivos móveis que muda segundo os arredores do leitor; ou trazer histórias de ninar sonoras para adultos aos quartos de hotel do Ace Hotel Group. Ou, mais recentemente, criar *Stories of Splendid Isolation* como uma resposta ao Covid, trazendo uma pausa emocional para todo mundo com áudios curtos e imediatos no Google Assistente (VISUAL EDITIONS, 2020, tradução nossa).

A experiência prévia com editoração na Penguin e com design no Royal College of Art ressalta a competência da ordem do saber, adquirida nessas duas instituições que são referência em suas áreas, o que implica ainda uma excelência gráfica e editorial nas publicações (valor da qualidade editorial). As responsáveis pela Visual Editions mostram-se como sujeitos plenamente competencializados nas modalidades do saber e do poder, justamente devido à relação entre a experiência prévia e os trabalhos realizados. No ítem “Nosso trabalho” são elencados alguns resultados de parcerias com famosas empresas globais (Google, H&M, Mercedes-Benz). Essa listagem de parcerias firmadas marca a sanção positiva da narrativa, cujos atores e espaço haviam sido introduzidos no início do texto de apresentação. No entanto, a espacialidade instaurada no nível do discurso não diz mais respeito a uma cidade em especial (Londres), mas a todo o planeta: as empresas parceiras são globais, assim como o alcance dos projetos da agência criativa. Dessa maneira encerra-se o texto de apresentação da editora Visual Editions, agora também “escritório de criação”.

Associada à marca gráfica, nome e catálogo de publicações, essa apresentação nos mostra certos valores da editora que são postos em discurso em cada uma dessas manifestações. A mesma estratégia de analisar esse conjunto de manifestações de marca foi adotada nos casos precedentes, visando deixar claro como certos valores fundamentais comuns estão presentes nos projetos de sentidos dessas três editoras. Todas elas são marcadas pela publicação de objetos literários com relações de intersemiotividade e, de cada uma delas, escolhemos para análise uma obra em particular que enfatizasse seus múltiplos tipos de relações com objetos de semióticas variadas. Antes de passar à análise das três obras de nosso *corpus* de estudo, no entanto, o próximo capítulo trata de melhor circunscrever nosso objeto de estudo, abordando algumas diferentes interpretações possíveis que entram em jogo quando se fala em “objeto”, “literário” e “inter-semiótico”.

3 OBJETO LITERÁRIO

INTERSEMIÓTICO

3.1 Definições e indefinições do objeto de estudo

Estudamos objetos que justamente nos fazem questionar o que se entende como “livro” ou mesmo como “literatura”. As obras que vimos no capítulo precedente, por exemplo, assumem a forma de cartas, caixas e álbuns que se dobram e desdobram, subvertendo a estrutura canônica do objeto livro, enquanto a articulação com as linguagens musical, pictórica, fotográfica e infográfica, entre outras, tensiona certo entendimento hegemônico do literário como uma construção prioritariamente verbal. Assim, ao estabelecermos nosso foco de estudo como o “objeto literário intersemiótico”, há uma série de definições que entram em jogo, mas também – e por que não? – uma série de indefinições.

Apoiados nos estudos da Semiótica Discursiva e da Sociosemiótica, chegamos às seguintes definições mínimas do objeto de estudo: *objeto* – uma determinação material e espaço-temporal investida de significação; *literário* – que comporta um discurso estruturado de modo a ser percebido como “literário” pelo grupo social; *intersemiótico* – construído a partir de relações entre diferentes semióticas. Cada um desses termos, no entanto, pode receber um tratamento mais minucioso, conforme faremos a seguir.

Além de definições terminológicas, as palavras que compõem o termo funcionam como provocadoras de discussões diversas envolvendo problemáticas contemporâneas, e comportam variados níveis de indefinições ou de áreas cinzentas envolvendo os

campos da Edição, da Literatura, do Design, da Comunicação e das Artes. Inicialmente trataremos dos “objetos”, mais especificamente daquilo que aproxima ou distancia os objetos literários compostos com várias semióticas a outros tipos de objetos que promovem experimentações plásticas na estrutura do livro: os livros-objeto e os livros de artista. Em seguida, discutiremos as múltiplas abordagens do conceito de “literário”, optando por um tratamento sociossemiótico da literatura e, em especial, abordaremos os modos de conceber o objeto literário na contemporaneidade. Por fim, vamos explorar o conceito de “intersemioticidade”, delimitando inicialmente o termo “semiótica” e seus termos correlatos “linguagem” e “sistema”, para então diferenciar a intersemioticidade de outros conceitos a ela relacionados: intertextualidade, interdiscursividade, intermedialidade e sincretismo de linguagens.

3.2 “Objeto”¹⁴

A Semiótica vem se interrogando há algumas décadas sobre qual o papel exercido pelos objetos na construção do mundo significante que nos rodeia. O que significaria socialmente um “objeto”, especialmente sob a ótica da Sociossemiótica? Eric Landowski explica (em seu texto “Note préliminaire. Eléments pour une sémiotique des objets”) como a problemática dos objetos passou a fazer parte das preocupações de semioticistas:

Entre especialistas, era o que costumávamos chamar de “semiótica do mundo natural”. Hoje, falamos mais usualmente de uma “semiótica dos objetos”. O termo se justifica pelo fato de que as coisas – as coisas propriamente ditas, artefatos ou elementos mais ou menos naturais do mundo que nos rodeia – não assumem o estatuto de grandezas semióticas pertinentes, ou seja, grandezas que fazem sentido, sem cumprir uma condição: é preciso pelo menos que as consideremos como actantes-objetos em relação com actantes-sujeitos que, ao interagir com elas, as reconhecem ou as constroem como tal, ou mesmo, pela maneira de praticá-las ao invés de apenas servir-se delas, colocam-nas na categoria de verdadeiros “cossujeitos”. (LANDOWSKI, 2018, tradução nossa).

Assim, as coisas que estão distribuídas ao nosso redor, no mundo, só se tornam relevantes do ponto de vista da produção de sentido (“grandezas semióticas pertinen-

¹⁴ Versões preliminares deste tópico foram apresentadas na 11th Conference of the Nordic Association for Semiotic Studies (Stavanger, 2019), com o nome “From literature book to literary book object, a sensitive resemantization”, e no 14^o Congresso Mundial de Semiótica (Buenos Aires, 2019), sob o título “Do objeto livro ao livro-objeto literário, uma ressemantização sensível”.

tes”) quando passam a estar em relação com sujeitos. Essa mesma relação fundamental entre objetos e sujeitos é reiterada por Landowski em outro de seus textos (“Antes da interação, a ligação”), também abordando o tratamento teórico dessa dita “semiótica dos objetos”:

O objeto-coisa, sem se confundir com a coisa em si, impõe-se, enquanto grandeza semiótica, por sua consistência material em face a sujeitos dotados não somente de intencionalidade, mas também de sensibilidade, isto é, de um poder sensorial discriminador frente à presença das qualidades estéticas do que os rodeia e os “toca” (LANDOWSKI, 2019, p. 15).

Ou seja, o sujeito que é dotado de uma competência estética apreende as coisas do mundo, dotadas de uma consistência material, que estão dispostas ao seu redor. É justamente esse processo de apreensão que organiza os traços sensíveis percebidos em “objetos”, ou seja, o que se entende por “objeto” se constrói *na e pela* relação com os sujeitos. Nesse processo de apreensão, além da materialidade do objeto, o que assume uma função preponderante é também a espacialidade que esse objeto ocupa. Vejamos o que diz novamente Landowski sobre a problemática do espaço:

Segundo o senso comum, todo “objeto”, quaisquer que sejam sua matéria, sua forma, seu tamanho e outras qualidades, aparece-nos como um elemento que, em razão de sua materialidade (de sua solidez relativa, de seu grau de opacidade), resiste mais ou menos a nós enquanto joga um papel determinado no interior da “porção de espaço” que ele “ocupa”, seja imóvel ou em deslocamento, ou às vezes nem uma coisa nem outra, mas sim se mexendo no mesmo lugar, de corpo todo como um colibri sobre uma flor (ou um drone observando sua presa), ou então pondo em movimento apenas parte de si mesmo, como o relógio move seu ponteiro ou o moinho move suas pás. Um objeto é composto efetivamente de partes que apresentam elas também, umas em relação às outras, relações espaciais, estáticas ou dinâmicas. Portanto, é sempre como unidades caracterizadas espacialmente que os “objetos” se destacam, configuram-se, transformam-se e também operam entre eles ou cooperam conosco. É assim mesmo em um plano mais abstrato, onde o espaço aparece como o pressuposto epistemologicamente necessário de toda semiótica dos chamados objetos, entidades secundárias em relação a ele, derivadas, mais ou menos como são, segundo a ótica estrutural, as unidades da linguagem, termos finais da rede de relações que é encarada como primária. Tanto quanto a materialidade (essa, responsabilidade das problemáticas estéticas), a espacialidade é de fato constitutiva do objeto, pois o que o faz ser, ou em todo caso aparecer, é o espaço. (LANDOWSKI, 2018, tradução nossa).

Os objetos ocupam, portanto, uma porção de espaço, seja estática ou dinamicamente, e os sujeitos os percebem por meio de sua materialidade como uma entidade derivada da totalidade espacial que nos rodeia. Mas o que faz com que essas entidades

discriminadas da totalidade do espaço sejam consideradas “objetos”, ao invés de simplesmente traços perceptíveis ou “coisas”, por assim dizer? Segundo Landowski, seria o próprio processo interacional entre sujeito e objeto.

A “interação” é o processo pragmático, cognitivo e patêmico de confrontação entre um “eu” e um “isto”, entre alguém e algo, que supõe a transformação de determinações materiais e espaço-temporais, as quais em um primeiro momento só interessariam às ciências físicas, em traços pertinentes que definem figuras carregadas de sentido. A coisa, tornando-se então objeto, passa a “servir para alguma coisa”, a “ter valor”, a “agradar” ou a “desagradar” em função da variedade de interesses e gostos, ou seja, dos diversos modos como os sujeitos (as culturas ou os indivíduos) selecionam e tematizam certas propriedades inerentes aos componentes do ambiente. (LANDOWSKI, 2018, tradução nossa).

Portanto, é pelo seu uso, pelo seu processo interacional, que as porções de espaço ocupadas por traços materiais se tornam “objetos” e passam a servir para algo, a ter valor, a agradar ou desagradar etc. A interação é o fazer transformador que converte as meras “coisas” que nos rodeiam em objetos. “Utilizar” é, nessa perspectiva, um conceito-chave para entendermos a definição sociossemiótica de “objeto”.

“Utilizar” qualquer coisa, uma faca por exemplo, é empregá-la para um certo objetivo, é dela se servir usando-a, como se diz, “em conformidade com sua função” (ou sua “*affordance*”). Ora, para isso, antes mesmo que um usuário qualquer comece a dela se servir, é necessário que essa coisa seja, na realidade, a seus olhos, já algo mais ou, talvez, ao contrário, algo menos — em todo caso outra coisa — que uma simples *coisa*. Algo menos, porque necessita que o sujeito que põe sobre ela sua atenção tenha deixado de olhá-la como uma totalidade indiferenciada simplesmente presente diante de si e que ele já a tenha reduzido a um pequeno número de aspectos ou de propriedades suscetíveis de lhe “servir a qualquer coisa”, isto é, de desempenhar o papel de adjuvante na realização de algum projeto de ação sobre o mundo. E ao mesmo tempo, nessa medida mesma, algo mais, porque desde esse momento a coisa se destaca a seus olhos pela “função” que sua utilização eventual desempenhará. Dito de outro modo, investida de significação e carregada de um valor de uso, a “coisa” já adquiriu o estatuto de um *objeto*. (LANDOWSKI, 2019, p. 22).

Assim, sob uma perspectiva sociossemiótica, o uso é o que converte as coisas em objetos, e é justamente através do uso que podemos caracterizar os objetos de nosso ambiente. O uso organiza a grande categoria dos “objetos” em classes menores, em subdivisões, segundo a função que essas “determinações materiais e espaço-temporais” assumem ao estar em interação com os sujeitos. Desse modo, as “cadeiras” servem para sentar, as “facas” para cortar, as “lâmpadas” para iluminar etc. Segundo Landowski:

Constituir a coisa como objeto é colocá-la em uma classe composta por outros elementos que, apresentando-se como equivalentes do ponto de vista de sua utilidade, terão a vocação de partilhar o mesmo nome, um “nome comum”, seu *nome de uso*. Por exemplo, essa coisa posta aqui sobre a mesa é “uma faca”. E esse nome, uma vez colado a essa coisa, sela por assim dizer seu destino. Com efeito, a partir do momento em que um existente qualquer tenha sido reconhecido, denominado, etiquetado como sendo “aquilo que ele é” enquanto objeto, há todas as razões para não se surpreender com o fato de que ele seja usado como tal: nesse caso, “para cortar”, pois se trata daquilo que todo mundo chama (que “se chama”, diria um locutor menos semiótico) uma “faca”. (LANDOWSKI, 2019, p. 22-23).

A partir dessa passagem, entendemos que os objetos que apresentam um uso similar são agrupados nas mesmas classes de objetos. Landowski (2019) ainda complementa sua explicação afirmando que o funcionamento de um objeto é regido, de um lado, por regularidades ligadas à sua constituição própria, mas de outro lado pelas regras provenientes da norma cultural (por exemplo, segundo as regras de etiqueta à mesa “não se deve” cortar salada com a faca, embora tecnicamente isso seja possível).

Em suma, entendemos que um “objeto” é uma coisa dotada de consistência material e caracterizada espacialmente que entra em interação com um sujeito, o qual a apreende e a utiliza para algum fim. Ou ainda: “objeto” é uma determinação material e espaço-temporal investida de significação e carregada de um valor de uso.

O livro, por exemplo, é um objeto, pois possui certa consistência material e costuma ser utilizado com uma finalidade em mente: ele deve ser “lido” (e também, em maior ou menor intensidade, “apreendido” a partir de suas qualidades sensíveis). O que normalmente se reconhece como “livro” dentro de nossa sociedade é uma das especificidades possíveis dentro da categoria mais geral dos “objetos” que nos rodeiam no mundo. O livro ocupa uma certa porção de espaço com seu volume, apresenta uma consistência material com suas páginas mais ou menos espessas e é investido de significação pelos sujeitos que com ele interagem. O pertencimento à classe dos “livros” também é dado pelo seu uso, que configura um modo de interação específico com os sujeitos que o leem, uso esse que é tanto determinado por sua configuração física quanto pelas normas sociais. O livro tem a característica física de ser a união em forma de código de folhas de papel dobradas, fruto de uma trajetória evolutiva de materialidades e de processos de produção diversos, e é usado de maneira específica: o sujeito o segura com as mãos ou o apoia sobre uma superfície, passa as páginas individualmente e sequencialmente do início ao fim (ou ainda “folheia” essas páginas ao acaso ou buscando

uma passagem específica), apreendendo os sistemas diversos que estão plasmados em cada uma das páginas (usualmente o sistema verbal escrito, mas também o gráfico, fotográfico etc.). Vale lembrar que essa norma cultural que indica os modos como o livro pode ser usado sofre mudanças ao longo do tempo: durante grande parte da história, por exemplo, a leitura era sempre feita em voz alta, norma que somente modificou-se há poucos séculos para dar lugar à leitura silenciosa.

O livro faz parte de uma grande categoria de objetos que se costuma chamar de “suportes” de escrita, o que já incluiu no passado tabletes de cera, rolos de papiro e pergaminhos, mas que hoje também incluiria jornais, revistas e *e-readers*, entre outros. Sabemos que os diferentes tipos de discurso escrito sempre apresentam uma estreita relação com o objeto-suporte onde eles se manifestam e que, desde séculos, o principal suporte ou classe de objetos onde se manifesta o discurso literário é o livro. Houve uma longa trajetória intelectual e tecnológica que diz respeito às materialidades e aos processos de produção para que o objeto livro, como o conhecemos hoje, fosse desenvolvido.

Entretanto, vivemos um momento de introdução de novas mídias digitais, como os *e-books* e aplicativos literários, em que a insegurança quanto ao rumo que tomará o livro impresso parece ter acentuado o desenvolvimento de publicações com fronteiras pouco definidas e que desafiam a forma tradicional do livro. São publicações diversas construídas a partir de relações entre o sistema verbal e outras semióticas, como as levadas a cabo pelas editoras que apresentamos anteriormente e que constituem nosso *corpus* de referência. Essas obras são por vezes chamadas de “livros-objeto” nos discursos midiático, acadêmico e mesmo no discurso comercial de certas editoras, o que nos deixa intrigados pela escolha do termo originário do campo das Artes Plásticas. É sobre essa nomeação, “livros-objeto”, que gostaríamos de desenvolver uma reflexão.

Pôr em relação diferentes sistemas semióticos em suas publicações é uma proposta editorial que parece caracterizar certa maneira de pensar e de produzir o livro de literatura no século XXI, a qual entendemos se apropriar das experimentações estéticas dos livros de artista e dos livros-objeto desenvolvidos principalmente na segunda metade do século XX. O campo das Artes Plásticas vem realizando historicamente uma trajetória de grande experimentação com o objeto livro, produzindo obras artísticas diversas que exploram as possibilidades semânticas do formato “códice”. Se o termo “livro de artista” costuma descrever publicações concebidas por artistas plásticos que se apropriam dos recursos industriais de impressão, mas que visam ainda a identificação como

objetos de arte, a categoria do “livro-objeto” usualmente designa as obras empreendidas por artistas que buscam reconfigurar de modo mais extremo a estrutura canônica do sistema-livro, desenvolvendo experimentações materiais diversas.

Embora os livros-objeto sejam frequentemente compreendidos como um dos modos de concretização dos livros de artista, vemos que o uso da expressão popularizou-se a partir do século XX e hoje é comum ouvi-la em referência a obras que não pertencem, necessariamente, ao campo das Artes Plásticas. Na literatura infanto-juvenil, por exemplo, os livros que realizam experimentações matéricas e plásticas e que subvertem a estrutura tradicional do códice são frequentemente chamados de “livros-objeto”. Mas há também exemplos de editoras acadêmicas ou de literatura que denominam suas obras “livros-objeto”. Ou seja, em seu uso corrente, “livro-objeto” passou a designar um vasto conjunto de publicações, pertencentes a domínios diversos (artes visuais, literatura infanto-juvenil, teoria e crítica etc.), em edições únicas ou seriadas, que tomam partido de sua materialidade e de sua condição física de manifestações do mundo, dotadas de uma consistência estética que é parte fundamental dos seus processos de construção de sentido. As obras das editoras que estudamos (Lote 42, Éditions Non Standard e Visual Editions) enquadram-se justamente nessa definição e, assim, vemos recorrentemente jornalistas, acadêmicos ou curiosos referindo-se a essas publicações como “livro-objeto”.

A questão que exploraremos a seguir relaciona-se justamente a essa nomeação conferida por vários atores sociais a nosso objeto de estudo: que ressemantização sofre o objeto literário ao deixar de ser nomeado “livro” para ser chamado de “livro-objeto”? Há, na inversão dos termos, também uma mudança de valores? Nas páginas a seguir trataremos, portanto, por meio de uma breve retomada de exemplos históricos, dos valores postos em jogo na renomeação do “livro” literário em “livro-objeto” literário. Além dos autores da Semiótica e Sociosemiótica a que já estamos recorrendo, para esse fragmento do trabalho apoiamo-nos ainda nas obras de estudiosos do livro de artista e do livro-objeto, como Anne Mœglin-Delcroix, Paulo Silveira e Ulisses Carrión.

3.2.1 Dos objetos da escrita ao objeto “livro”

O livro pertence a uma categoria de objetos mais vasta, a dos objetos de escrita. A escrita é marcada tanto pela materialidade quanto pela espacialidade dos objetos em que ela se manifesta, apresentando qualidades sensíveis que são fundamentais em seu

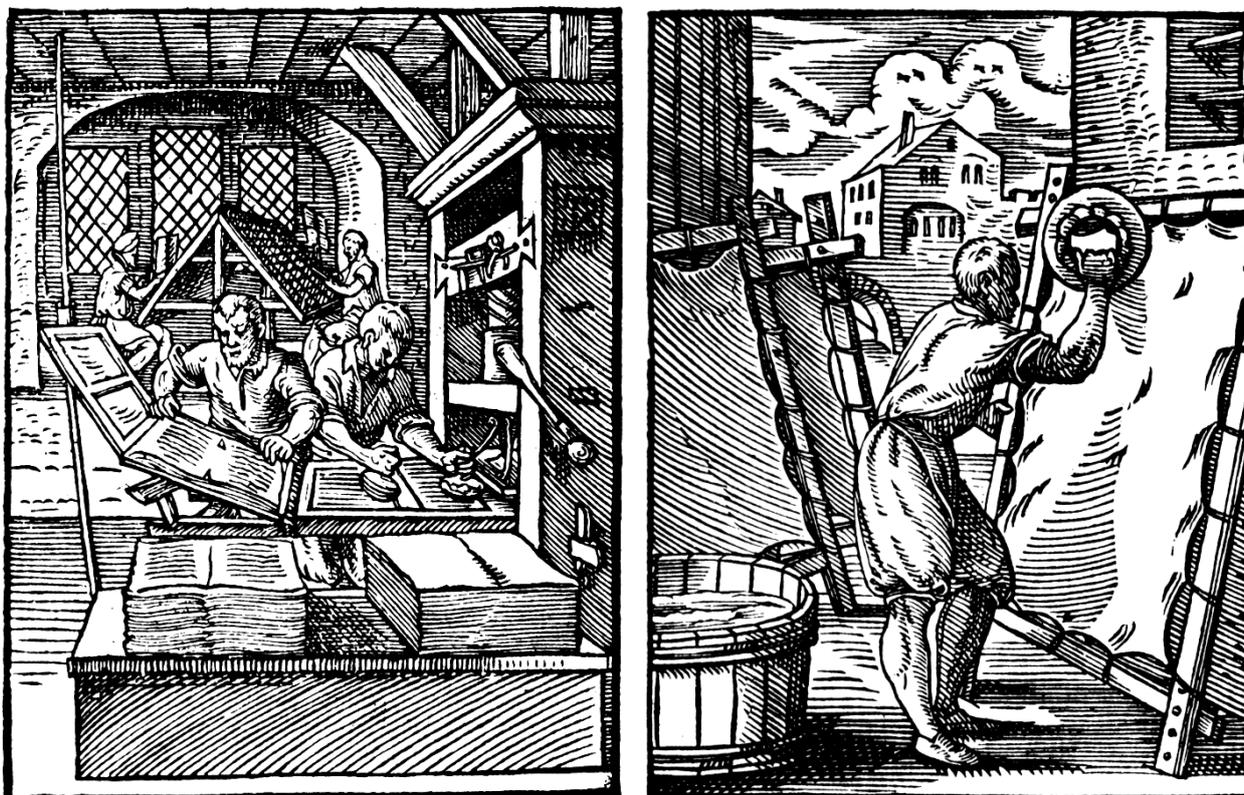
processo de produção de sentido. Deste modo, é importante levar em consideração o papel dos objetos-suporte onde a escrita é plasmada, especialmente se tratamos de “objetos” literários. Vejamos o que diz Klock-Fontanille quanto à relevância dessas qualidades sensíveis do sistema verbal escrito:

A forma, a cor, a articulação sobre a superfície que serve de suporte, as características desse suporte e as variáveis segundo as quais o suporte pode se modificar fazem parte dos elementos que participam da construção do valor significativo do signo da escrita. É a relação que se instaura entre o signo em sua materialidade e sua iconicidade – enquanto produto de uma tecnologia e elemento de um sistema notacional – e o signo considerado em sua relação com o meio natural e o código linguístico que esse mesmo meio exprime, que dá a um sistema de escrita a sua capacidade de comunicar. (KLOCK-FONTANILLE, 2016, p. 13, tradução nossa).

Ora, a prática de escrita dos autores de literatura vem ao longo de séculos plasmando a materialidade do signo escrito em um objeto em especial: o livro. Se o livro tem mantido certa estabilidade em sua estrutura ao longo do tempo, sabemos no entanto que essa estrutura não surgiu de uma hora para a outra. O que convencionamos chamar hoje de “códice” – páginas de papel impressas ou manuscritas, dobradas e unidas pela sua lombada – foi resultado de diversas inovações e evoluções ao longo da história.

Podemos apontar duas revoluções que foram fundamentais para o surgimento do livro como o conhecemos hoje: de um lado, (1) a evolução das materialidades, com o desenvolvimento do papel, estruturado no formato “códice” que utilizamos até hoje; de outro lado, (2) a evolução dos processos de produção, em especial com o advento dos tipos móveis de Gutenberg e demais sistemas de impressão que surgiram nos séculos seguintes com a industrialização dos processos gráficos (fig. 29).

Figura 29 – Etapas da evolução dos materiais de escrita e dos processos de impressão



Na esquerda, gravura exibindo o processo de secagem de pele animal que resultava no pergaminho, um dos principais suportes de escrita utilizados ao longo da história. Na direita, a gravura mostra uma oficina tipográfica em funcionamento, processo de impressão revolucionário desenvolvido por Gutenberg.

Fonte: "German parchment" – 1568, Wikimedia Commons,

<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Permennter-1568.png>>;

"Printer" – 1568, Wikimedia Commons, <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Permennter-1568.png>>.

Quanto ao primeiro ponto, relativo ao desenvolvimento da materialidade dos suportes de escrita, sabemos que o papel que tanto utilizamos hoje na indústria gráfica foi uma criação dos chineses. Mas ele somente pôde surgir após uma longa trajetória histórica de utilização de diversos suportes de escrita: desde materiais encontrados na natureza como ossos, folhas, madeira e pedra, até materiais construídos pela atuação do homem como cordas, tabuletas de argila, papiro e pergaminho. Segundo Steven R. Fischer (2006), o povo sumério foi o primeiro a desenvolver uma escrita completa em que sinais gráficos correspondiam a determinados sons, a chamada escrita cuneiforme, a qual era gravada com o uso de estiletos rudimentares sobre tabuletas de argila. Com menor frequência, as inscrições dos sumérios também eram produzidas em pedras, cera, marfim, metal e até mesmo vidro. As tabuletas de argila dos sumérios foram seguidas na história por diversos suportes de escrita, dentre os quais se destacam o papiro, o pergaminho e, finalmente, o papel (FISCHER, 2006).

Ainda segundo Fischer (2006), vemos que o papiro surgiu por volta do quarto milênio antes de Cristo: trata-se de um suporte de escrita elaborado pelos egípcios a partir da planta que crescia nas margens do Nilo. O papiro era um material leve, fino e flexível, que permitia a junção de várias folhas em um único rolo para receber textos extensos, o que era uma grande novidade na época já que os materiais anteriores apenas permitiam a escrita de textos curtos. O papiro cruzou os mares e chegou até a Europa, sendo muito utilizado também entre os romanos. No entanto, ele ainda não era um material considerado ideal, pois os rolos eram caros, precisavam ser armazenados com cuidado e a leitura era complexa, já que envolvia enrolar e desenrolar o rolo de papiro repetidas vezes até alcançar a passagem desejada. O principal material de escrita que veio a seguir, superando várias dessas dificuldades, foi o pergaminho, que surgiu sob encomenda real na Grécia, no século II antes de Cristo. Os gregos aprimoraram uma técnica de produção que envolvia estirar, secar e branquear a pele de ovelhas e cabritos, deixando-as bastante finas e resistentes. O pergaminho possibilitou o formato de “códice” que utilizamos até hoje, em que as folhas dobradas recebiam escrita em ambos os lados e podiam ser viradas ao invés de enroladas, o que liberava espaço nas bibliotecas e facilitava o manuseio. Apesar de ser um material caro, o pergaminho era mais barato que o papiro e mais resistente, o que lhe conferiu grande popularidade. Ele só foi suplantado pelo papel na Europa muito depois, no fim da Idade Média (FISCHER, 2006).

O papel foi desenvolvido na China no século I depois de Cristo como uma alternativa à seda, que era um suporte de escrita comum, porém muito caro. Novamente, é Steven R. Fischer (2006) que nos relata o processo de produção do papel, cuja composição original eram farrapos e fibras naturais (louro, amora e grama chinesa), os quais eram espalhados em finas camadas sobre blocos emoldurados para secagem. O papel tinha um custo baixo de produção e logo se tornou o principal material para a escrita na China e em toda a Ásia, mas foi mantido como monopólio de produção pelo governo chinês até o século VIII. O papel somente chegou aos países islâmicos no século IX e popularizou-se na Europa no século XIV. Porém, em meados do século XV ele já substituiu o pergaminho na maior parte dos países, e foi graças à sua disponibilidade em solo europeu e seu baixo custo que o advento da impressão no século XV foi possível (FISCHER, 2006).

Quanto ao segundo ponto, relativo à evolução dos processos de produção gráfica, podemos afirmar que o grande salto tecnológico foi sem dúvida o desenvolvimento dos tipos móveis por Gutenberg em meados do século XV. Um conjunto de fatores con-

textuais levou à famosa criação de Gutenberg na Alemanha: um aperfeiçoamento nas técnicas de tratamento de metais, o desenvolvimento econômico alemão, o desenvolvimento cultural de vários países europeus que criava uma demanda por livros e, como vimos, a própria disponibilidade do papel na Europa. De acordo com Fischer (2006), em 1450 Johann Gutenberg, da cidade de Mainz, criou um modelo para reproduzir letras metálicas (os chamados “tipos móveis”) e uma tinta especial capaz de aderir ao metal e, em seguida, passou a utilizar esses materiais com uma prensa na impressão de livros. Como resultado, deu-se uma produção em massa de páginas de papel impressas, e apenas cinquenta anos depois mais de 27 mil títulos já haviam sido publicados em mais de dez milhões de cópias, em dezenas de centros de impressão de países diversos. Em outras palavras, a impressão tipográfica espalhou-se rapidamente por grande parte do continente europeu (FISCHER, 2006).

Sucessivas evoluções tecnológicas permitiram o posterior desenvolvimento das técnicas de impressão, principalmente a partir da revolução industrial no século XVIII. Podemos destacar alguns processos gráficos que possibilitaram uma agilidade cada vez maior à produção de livros, e conseqüentemente tiragens cada vez mais altas: desenvolvimento da linotipia, desenvolvimento da litografia para impressão de imagens, fabricação do papel em bobinas (ao invés de folha a folha), advento das impressoras rotativas, da impressão *offset* e, por fim, da impressão digital na atualidade. Ou seja: os processos de impressão continuaram a evoluir constantemente após o desenvolvimento da impressão tipográfica e continuam a evoluir ainda hoje, haja vista as constantes feiras da indústria gráfica que estão sempre apresentando novidades em seus processos produtivos.

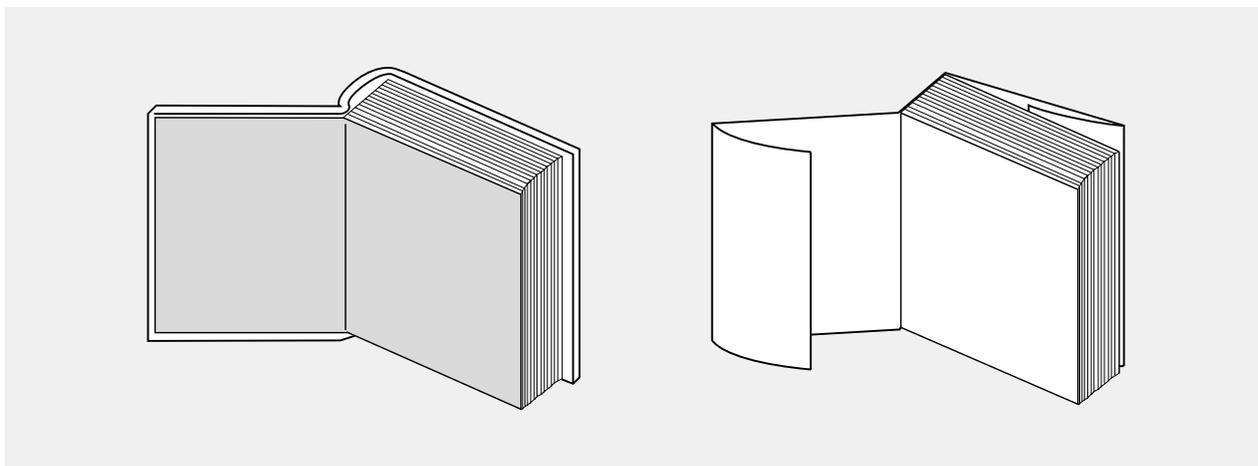
Assim, o objeto que hoje chamamos livro resulta de uma trajetória de constantes desenvolvimentos tecnológicos tanto de sua materialidade quanto de sua produção. A organização desse objeto passou a apresentar certas recorrências ao longo de sua história, especialmente nos mais de cinco séculos decorridos a partir do advento da impressão. Tais recorrências nos permitem falar em uma estrutura “canônica” do livro, em um “suporte formal”¹⁵ ou mesmo em um “sistema-livro”. A estruturação do livro – sua organização sintática – obedece a algumas regularidades, que são justamente as constâncias que estruturam esse conjunto significante. Portanto, é fundamental entendermos essa estruturação se quisermos compreender como, a partir da manutenção ou quebra dessa organização, os livros de artista e livros-objeto promovem certas experi-

15 Conforme a proposta terminológica de Klock-Fotanille (2005).

mentações com a forma do livro – e, mais recentemente, também os objetos literários intersemióticos promovem certas rupturas.

Em primeiro lugar, podemos dizer que a estrutura tradicional do livro apresenta um modo de produção particular: folhas de papel de grandes formatos são impressas, em seguida são dobradas em várias partes, formando os cadernos, os quais são costurados pela dobra central, são unidos por cola e têm suas bordas excedentes refiledadas (cortadas), resultando no miolo do livro. Esse miolo do livro é então envolto por uma proteção exterior que costuma ser do tipo “capa dura” ou “brochura” (fig. 30).

Figura 30 – Encadernação capa dura e encadernação brochura



Fonte: elaborado pelo autor.

Nos livros de capa dura, um papelão rígido revestido pela capa, lombada e quarta capa suporta a estrutura do volume. Na parte interna da capa dura são coladas as guardas, folhas resistentes que unem as capas ao miolo. Os livros com encadernação brochura, por sua vez, possuem a capa e a quarta capa em papel mais flexível, ainda que resistente, e o miolo é colado diretamente na lombada. Na encadernação brochura é comum a presença das orelhas, superfícies formadas por dobras a partir das extremidades da capa e da quarta capa.

Além de apresentar um modo próprio de produção, podemos afirmar que a estrutura canônica do livro obedece uma sequência hierárquica, ou seja, uma série organizada de elementos que respeitam certa ordenação. Vejamos uma descrição desses elementos constituintes do livro segundo sua ordem habitual de disposição no volume, conforme a síntese formulada por Enric Satué (2004). O miolo do livro é usualmente dividido nas páginas chamadas “pré-textuais”, “textuais” e “pós-textuais”, segundo a tra-

dição editorial. Como na teoria semiótica a noção de “texto” designa uma totalidade de sentido, o que abarcaria todas essas partes constituintes, optamos aqui por uma nomenclatura alternativa: páginas “anteriores”, “centrais” e “posteriores”.

O primeiro grupo, que engloba as páginas anteriores, costuma ser estruturado a partir da seguinte ordenação de elementos:

- Página de anterosto (também chamada de falso frontispício), que usualmente apresenta somente o título do livro;
- Página de rosto (a “carteira de identidade” da obra, com as informações de título, autor, editora, cidade e ano da edição);
- Página de créditos, que inclui os nomes dos responsáveis pelo processo editorial, a ficha catalográfica, as informações legais relativas aos detentores dos direitos da obra e outros créditos complementares (como o crédito do criador da imagem de capa, por exemplo);
- A depender de cada publicação pode haver ainda dedicatórias, epígrafes, agradecimentos, prólogos e prefácios. Nessas páginas anteriores podem constar também o sumário, a lista de ilustrações e outras listas preliminares.

Logo após vêm as páginas centrais que apresentam o que, supõe-se, seja o conteúdo principal do livro. Nos romances, elas são normalmente divididas em capítulos. As páginas textuais são constituídas por certos elementos habituais: o bloco ou mancha de texto – geralmente dividido em parágrafos –, o fólio (numeração), e às vezes títulos correntes (o nome do livro, do autor, do capítulo etc. que figura em corpo pequeno no topo ou no pé da página).

Por fim estão as páginas posteriores, com a seguinte estruturação de elementos, em ordem:

- Apêndices, bibliografia, índices analíticos – ou de assuntos – e de nomes;
- Elementos como os posfácios, anexos e críticas;
- Nas edições francesas, o sumário costuma figurar entre as páginas posteriores;
- Colofão, localizado na última página do livro, que apresenta certos dados sobre o processo de impressão (data, local e gráfica responsável) e sobre o projeto gráfico (formato da página, tipografia e papéis utilizados, por exemplo).

Essa regularidade na ordenação dos elementos constitutivos e as características comuns ao processo de produção de todos os livros (as etapas de impressão, dobra, costura, cola, encadernação, entre outras) marcam uma forte estabilidade ao longo do tempo, o que nos permite identificar tanto a sintaxe recorrente das partes que consti-

tuem o livro quanto a configuração formal específica desse objeto. Vejamos o que diz Klock-Fontanille sobre a importância da configuração formal do livro:

No caso da escrita alfabética ocidental, o livro, ou seja, a união em forma de códice de folhas de papel dobradas, é um suporte privilegiado desde a sua invenção, resistindo ainda à concorrência das telas. Ele oferece possibilidades de manipulações formais diferentes da interatividade eletrônica. Mas é também um objeto tecnológico muito adaptado à apresentação de elementos gráficos. Se o texto [verbal] é aparentemente ligado a seu suporte de leitura, esse é também o caso de outra dimensão que podemos encontrar em um livro, a dimensão visual. Além disso, podemos notar uma ligação entre a forma do livro e seu conteúdo. Como a forma dos tabletes de argila podia indicar o seu conteúdo entre os Sumérios, podemos frequentemente adivinhar o conteúdo de um livro, ou pelo menos o tipo de leitura a ele relacionado, a partir de seu formato – segundo nosso próprio grau de familiaridade com os diferentes objetos-livros. (KLOCK-FONTANILLE, 2010, p. 23, tradução nossa).

A resistência e baixo custo do papel, a possibilidade de folhear o volume garantida pela estrutura do códice, bem como as técnicas de impressão que permitiram altas tiragens e qualidade gráfica são alguns dos fatores que tornaram o livro um “suporte privilegiado”. Esse objeto que nomeamos “livro” pode ser subdividido, como diz Klock-Fontanille, em diversas categorias as quais a autora chamou de “diferentes objetos-livros”. Desse modo, a partir de nossa própria familiaridade com cada mercado editorial, podemos diferenciar já pelo formato e pela aparência externa do volume categorias diferentes de publicação: livro de literatura, livro técnico, álbum, manual, dicionário, catálogo, livro infanto-juvenil e assim por diante. Há mesmo modos de categorizar as publicações que são específicos de certos países, como no caso do “*livre animé*” francês, categoria similar mas não exatamente correlata ao que chamamos de “livro *pop-up*” nas Américas.

Assim, a classe de objetos que definimos como “livro” pode ter subcategorias: o livro de literatura, o manual técnico, o livro infanto-juvenil etc. Dentro dessas subcategorias, uma em especial nos interessa por sua influência na produção literária contemporânea: a categoria dos chamados “livros de artista”, juntamente à categoria correlata dos “livros-objeto”.

3.2.2 Do objeto livro ao livro de artista, do livro de artista ao livro-objeto

Ao longo da história e principalmente no século XX, muitos escritores tomaram consciência do caráter material e espacial do objeto “livro”, realizando experimentações gráfi-

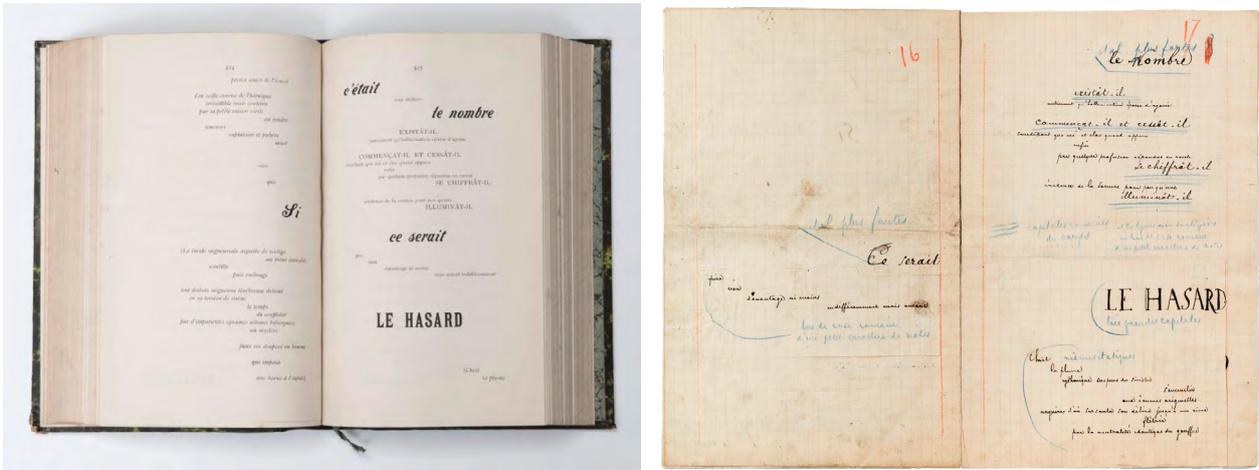
cas e materiais em suas publicações. Vários autores de literatura também se associaram a artistas plásticos na produção de obras em que o sistema verbal era acompanhado de uma produção pictórica. Essa atuação conjunta entre literatos (romancistas ou poetas) e artistas visuais (pintores ou gravuristas) deu origem até mesmo a uma subcategoria de livros conhecida na França como “*livre illustré*”, conjunto de publicações normalmente luxuosas e voltadas para o mercado da bibliofilia que conservam a tradição da produção de “belos livros¹⁶” – o que é bastante diferente das intensas experimentações realizadas nos livros-objeto e livros de artista a partir da segunda metade do século XX, das quais trataremos na sequência.

Vejamos, a título de exemplificação, algumas dessas experimentações plásticas com as dimensões espacial e material do livro, realizadas por escritores ao longo do tempo, seja sozinhos assumindo a responsabilidade total pela plasticidade da obra impressa, seja em cooperação com designers gráficos e/ou com artistas plásticos.

Um primeiro exemplo dessa atenção dada ao espaço e à visualidade da publicação impressa por autores de literatura é o hoje célebre poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé. Publicado pela primeira vez em 1897 na revista literária *Cosmopolis*, a criação seguiu instruções precisas de seu autor em relação ao tamanho (ou “corpo”, em termos tipográficos) e posição que cada verso deveria ocupar na página (fig. 31). É notável a consciência do autor de que a dupla página constituía uma unidade visual-espacial e de que a posição das palavras e versos nessa unidade espacial produzia efeitos de sentido diversos. A obra de Mallarmé teve um impacto em várias produções poéticas das décadas seguintes, desde as criações dos futuristas na Itália até a produção dos poetas concretistas no Brasil. Veja-se essa observação do artista e teórico Ulisses Carrión (2011, p. 26-27) que, embora não cite diretamente Mallarmé, parece fazer referência à obra do poeta: “A introdução do espaço na poesia (ou melhor, da poesia no espaço) é um acontecimento enorme de consequências incalculáveis. Uma dessas consequências é a poesia concreta e/ou poesia visual [...]”. Podemos tomar a obra de Stéphane Mallarmé como exemplo de uma experimentação plástica no objeto livro levada a cabo por um escritor.

¹⁶ Umas das definições possíveis de “livro ilustrado” (*livre illustré*): “espaço de encontro entre o texto de um poeta ou de um escritor, de um lado, e as gravuras ou intervenções plásticas de um pintor ou escultor, de outro lado”. (MCEGLIN-DELCROIX, 2006, p. 70. Tradução nossa).

Figura 31 – *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*



Publicação original de 1897 à esquerda e esboços do autor à direita.

Fonte: Cornette de Saint Cyr Maison de Ventes, <<http://www.cornettedesaintcyr.fr/>>; Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jamais_un_coup_de_d%C3%A9_n%27abolira_le_hasard.png>.

Outra obra que também alcançou grande sucesso em sua recepção e que exemplifica a união entre autores da literatura e artistas plásticos é *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, colaboração entre o poeta Blaise Cendrars e a pintora Sonia Delaunay, publicada em 1913 (fig. 32). Ao longo de toda a publicação, na porção esquerda do espaço visual estão dispostas as coloridas formas geométricas da pintora Sonia Delaunay, artista associada ao movimento da arte abstrata, entrelaçando-se umas às outras; já na porção direita, a escrita verbal de Cendrars relata a viagem de um homem no trem transiberiano em companhia de uma jovem chamada Jehanne. Há uma grande atenção às qualidades plásticas da publicação como um todo, haja vista o formato escolhido de acordeão, em que uma grande folha única vai se desdobrando para mostrar as diferentes estrofes do poema e fragmentos da pintura, alcançando o comprimento total de 2,0 metros (o que semissimbolicamente poderia corresponder à longa viagem do trem). Hoje essa publicação faz parte do catálogo de instituições de arte importantes como o Victoria & Albert Museum em Londres, o MoMA em Nova York e o Centre Pompidou em Paris. Ela também é um exemplo de obra concebida a partir da relação entre sistemas semióticos diferentes – no caso, a escrita e a pintura, reunidos no espaço da publicação em forma de acordeão.

Figura 32 – *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*



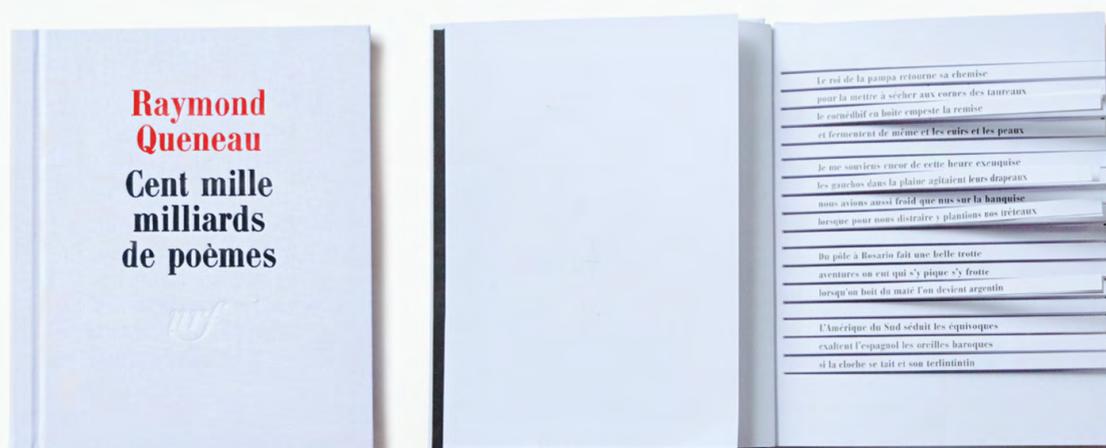
Fonte: Razzle Dazzle Futures: Art & Infrastructure of the Early 1900s,
<<https://busy.org/@voronoi/razzle-dazzle-futures-art-and-infrastructure-of-the-early-1900s-part-1-of-2>>.

Na sequência, podemos citar o movimento dos poetas concretistas brasileiros que atuaram principalmente nas décadas de 1950 e 1960, cujos nomes principais incluem Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. Esses autores eram poetas e tradutores, mas suas criações assumiam uma visualidade e espacialidade que eram fundamentais nos processos de produção de sentido das obras, de modo que o resultado transitava entre os campos da Literatura e das Artes Visuais. Para citar um exemplo podemos tomar a obra *Viva Vaia* de Augusto de Campos, poema de 1972 e depois coletânea de mesmo nome publicada em 1979, em que a criação literária é construída com o sistema verbal, mas posto em relação com elementos visuais geométricos que se apropriam do espaço da página como sistema signifiante (fig. 33). É importante ressaltar que o movimento da poesia concreta, assim como o movimento da poesia visual, teve repercussões na produção literária de vários outros países para além do Brasil.

Figura 33 – *Viva Vaia: poesia 1949-1979*

Fonte: The Idea of the Book, <<https://www.theideaofthebook.com/pages/books/413/augusto-de-campos/viva-vaia-poesia-1949-1979>>; Blog Ateliê Editorial, <<http://blog.atelie.com.br/2015/03/viva-vaia-nova-edicao/#.Xcx651dKhPY>>.

Por fim, outro exemplo de exploração plástica do livro levada a cabo no campo da Literatura é a obra de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, de 1961. O autor, que fazia parte do grupo Oulipo – Ouvroir de littérature potentielle (“Oficina de literatura potencial”), produziu essa obra com diagramação do designer Robert Massin. O livro é composto de dez folhas, cada uma apresentando uma versão diferente de um poema de quatorze versos, e cada uma dessas folhas é separada em quatorze tiras horizontais (correspondentes a cada verso); o leitor pode, assim, recombinar as tiras, montando sua própria versão do poema. Poderíamos dizer que há um sintagma combinando quatorze versos e que, para cada um deles, há um paradigma abarcando dez opções diferentes, de modo que, ao final, a combinatória possibilita a produção de “cem mil bilhões de poemas”, conforme indica seu título (fig. 34). Nessa obra, a materialidade de um projeto gráfico inovador assume um papel de protagonismo ao indicar ao leitor os modos como ele pode e deve interagir com o objeto. Esse título é considerado também um dos precursores da literatura combinatória, que posteriormente ganhou novo fôlego com os recursos da computação.

Figura 34 – *Cent mille milliards de poèmes*

Fonte: Air France Magazine – Vers soufflés,
 <<http://preprod.afmag.ecritel.net/239/correspondances/vers-souffles.html>>.

Vemos portanto que vários escritores, ao longo da história, associados ou não a artistas visuais e designers, produziram obras literárias em que o sistema verbal era apresentado conjuntamente a outros sistemas semióticos, e a publicação resultante tomava partido de suas qualidades sensíveis. No entanto, essas obras não fazem parte de uma categoria ou movimento estético único, sendo seus lançamentos às vezes bastante distantes temporalmente entre si. Essas obras são frequentemente chamadas simplesmente de “livros” (por mais especiais e experimentais que possam ser) e não configuram uma nova classe de objetos como é o caso dos “livros de artista”. Criação do campo das Artes, os livros de artista promoveram a partir da década de 1960 uma forte reinterpretação daquilo que podemos compreender como “livro” e constituíram um movimento relativamente coeso, ou pelo menos coeso o bastante para designar um gênero de objetos artísticos.

Mas o que é um “livro de artista”? Em um artigo publicado na revista *Beaux Arts*, Daphné Bétard (2019) explica que nas décadas de 1960 e 1970 os artistas passaram a explorar a infinitas possibilidades do livro para chegar ao que se convencionou chamar “livro de artista”, um domínio de criação complexo ligado às vanguardas artísticas da época que traçaram as linhas gerais da arte contemporânea. Ao retomar as proposições de Anne Moëglin-Delcroix, pesquisadora que dedicou seu trabalho a estudar os livros de artista, Bétard apresenta assim, em suma, o livro de artista:

Geralmente de baixo custo, com formato modesto, destinado a grandes números, impresso segundo técnicas modernas (normalmente *offset*), sem numeração, sem assinatura, o livro de artista apresenta como único autor um artista plástico. Não existem regras pré-estabelecidas, ele pode jogar com as palavras, com o grafismo, recorrer à fotografia, à pintura, ao desenho, a documentos de arquivos, a recortes da imprensa, ao vazio da página em branco, à acumulação de elementos heteróclitos, ao recorte, aos rasgos, à transparência... E sobretudo à sua imaginação e aspirações profundas. (BÉTARD, 2019, p. 82, tradução nossa).

A partir dessa definição, vemos que dois aspectos são fundamentais para entendermos o movimento dos livros de artista no campo das Artes: de um lado, o contexto dos movimentos artísticos dos anos 1960 e 1970 e o papel assumido pelo artista como responsável pela integralidade da obra impressa e, de outro lado, o uso dos meios de produção da indústria gráfica em uma tentativa de democratizar o acesso à arte. Vejamos o que diz a própria Anne Moëglin-Delcroix sobre o primeiro ponto, ou seja, sobre o papel assumido pelo artista:

O termo “livro de artista” designa em toda parte um livro geralmente realizado, em todo caso sempre *concebido*, em sua totalidade, por um artista. Esse último pode empregar no livro todos os materiais e modos de fabricação possíveis, em particular os mais novos ofertados pela sociedade moderna. O livro raramente corresponde a uma atividade exclusiva entre os artistas que a ele se dedicam, e ele é mais comumente associado ao uso de outros suportes igualmente alheios à habitual divisão das Belas Artes: fotografia, vídeo, cartão-postal, corpo, voz etc. [Ou seja, são criadores *intermídia*]. [...] Fenômeno recente, então, esse do “livro de artista”, fortemente favorecido pela convergência, na aurora dos anos sessenta, das revoluções tecnológicas (aparição dos novos sistemas de impressão rápida como o *offset* ou a fotografia, propícios a produções numerosas) e reviravoltas ideológicas (vontade de “desterritorializar” a arte pelo deslocamento dos locais de atividade artística e questionamento de uma definição de “obra” julgada muito limitante). Fenômeno cujas premissas deveriam ser buscadas mais no lado de uma inspiração futurista (preocupação modernista de assimilação das novidades técnicas pela arte) ou dadaísta (preocupação ético-política de integração da função artística na vida social) do que no lado do “belo livro” da bibliofilia francesa clássica. (MCEGLIN-DELCROIX, 2006, p. 34, tradução nossa).

Os artistas pioneiros do livro de artista eram, portanto, criadores que utilizavam múltiplos sistemas como a fotografia, o vídeo, a gravura etc. e, se recorriam ao livro ao criar uma obra, era porque a estrutura de códice respondia a suas intenções para aquele projeto específico. Esse protagonismo dos artistas assumido na experimentação com a forma do livro corresponde também a uma mudança na discussão que se travou, ao longo do século XX, sobre a predominância da literatura em relação às ou-

tras artes. Os artistas plásticos nos anos 1960 e 1970 reivindicavam sua autonomia nas diversas vanguardas artísticas, encabeçando os movimentos, e também na criação das publicações impressas. Mœglin-Delcroix explica desta maneira tal contexto cultural:

Escritores e poetas em particular haviam, de fato, perdido seu papel protagonista [aquele do privilégio concedido aos textos escritos] que, desde Mallarmé, havia sido deles, isso até os anos vinte inclusive. No passado eram os escritores que estavam frequentemente na iniciativa de movimentos vanguardistas: Marinetti no futurismo, Tzara no dadaísmo, Breton no surrealismo, por exemplo. Desde então, e mais evidentemente ainda nos anos sessenta e setenta, são os artistas que se tornaram os fomentadores da inovação e da experimentação. (MÆGLIN-DELCROIX, 2006, p. 80, tradução nossa).

Já o segundo ponto importante para compreendermos o surgimento dos livros de artista enquanto categoria de objetos artísticos é a utilização dos processos gráficos industrializados em uma ação de pretendida democratização do acesso à arte. Essa abordagem vem na esteira das possibilidades abertas pela arte conceitual, conforme identificamos na citação a seguir:

Na perspectiva intelectualista aberta pela arte conceitual, o livro consegue se inserir naturalmente. Várias de suas propriedades atraíam os artistas que a ele recorriam: seu uso tradicional o tornava símbolo e suporte por excelência para a reflexão teórica; ele oferecia, além disso, a capacidade de receber e combinar em um mesmo espaço tanto textos escritos quanto esquemas e fotografias; enfim, a sucessão obrigatória de suas páginas e a duração da leitura que ele implica estavam conformes ao projeto demonstrativo e analítico da arte conceitual. A essa perspectiva soma-se uma segunda que se deve, dessa vez, às condições de produção e de difusão do livro de artista: realizado com os meios ordinários de edição, desprovido de gravuras ou fotografias originais, frequentemente sem numeração ou assinatura, sua fabricação é pouco custosa; por outro lado, o circuito de distribuição que ele pode (em princípio) vir a integrar (as livrarias) o leva a alcançar um público mais amplo do que aquele que frequenta habitualmente galerias e museus. Econômico e de acesso facilitado, o livro de artista participa então como “arte média” desse desejo de democratização da arte caro a vários artistas na virada dos anos sessenta e setenta. (MÆGLIN-DELCROIX, 2006, p. 18, tradução nossa).

As criações produzidas pelos artistas dos livros de artista eram assim muitas vezes obras baratas, produzidas em série e mais semelhantes a objetos industrializados do que àquilo que se entendia então como uma “obra de arte”, ou seja, uma produção que deveria ser única, manual e, conseqüentemente, cara. Para melhor explicar o que é um livro de artista, a própria Anne Mœglin-Delcroix cita frequentemente algumas obras exemplares, principalmente dos fundadores do gênero. Os dois artistas considerados

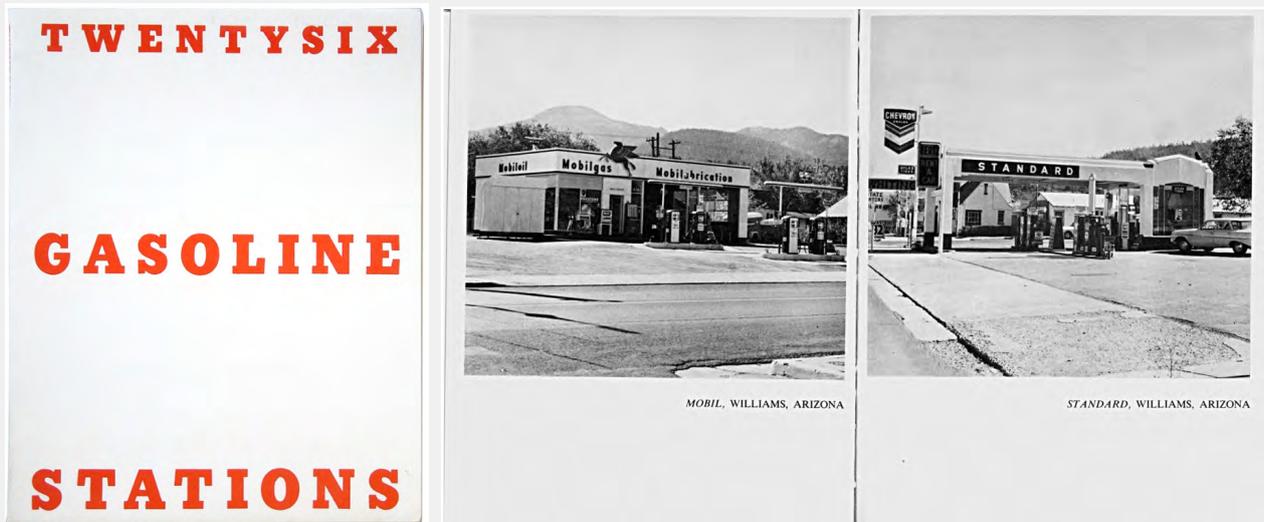
os pioneiros do “livro de artista” são o americano Edward Ruscha e o suíço Dieter Roth. Suas produções marcaram as criações subsequentes dos artistas plásticos que atuaram com a estrutura do livro, conforme sintetiza Daphné Bétard:

O primeiro [Ed Ruscha] é o autor de obras que se tornaram *cult* como *Twentysix Gasoline Stations*, pequeno volume vendido a 3,50 dólares em seu lançamento em 1963 que reunia, como indica seu nome, 26 imagens de postos de gasolina e que gerou uma polêmica pelo seu aspecto pouco ortodoxo, ou então *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *leporrello* (livro em acordeão) mostrando, como em uma grande viagem, todos os imóveis de uma sessão do Sunset Boulevard em Los Angeles. Do outro lado do Atlântico, Dieter Roth explora, por sua vez, a materialidade do livro, a qual ele modifica, destrói, sobrecarrega de elementos para reinventar sua forma criando uma nova linguagem visual. Eles são logo seguidos por um enxame de criadores ávidos de novas sensações, Robert Barry, Christian Boltanski, Daniel Spoerri, Hans-Peter Feldmann, Sol LeWitt, Richard Long, Maurizio Nannucci, Ben, Herman de Vries, Robert Filliou, Lawrence Weiner... (BÉTARD, 2019, p. 82, tradução nossa).

As obras de Edward Ruscha, criador ligado ao movimento Pop Art, antecipam várias das características mais comuns relacionadas ao livro de artista. Suas obras compostas por séries de fotografias de objetos de mesma natureza, normalmente construções ou elementos da vida urbana, são organizadas em pequenas publicações de produção gráfica simples cujos títulos indicam com precisão seu conteúdo: *Twentysix Gasoline Stations*, *Every Building on the Sunset Strip*, *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*¹⁷ etc. Conforme nos conta Moeglin-Delcroix (2006), Ed Ruscha já se manifestou em relação ao seu primeiro livro, *Twentysix Gasoline Stations* (fig. 35), dizendo que era indiferente quanto ao tema da publicação (postos de gasolina), mas que gostaria de fazer um “livro por um livro” (sem outra finalidade que a si mesmo), uma unidade coesa demarcada já no título e na capa da obra. Em *Every Building on the Sunset Strip* (fig. 36), novamente um tema banal – os edifícios de uma avenida – é recriado em forma de livro, em uma publicação em formato de acordeão, o que ajuda a manter a unidade espacial da obra e a coesão entre as partes.

¹⁷ Ou, em português: “Vinte e seis postos de gasolina”, “Todos os edifícios na Sunset Strip”, “Trinta e quatro estacionamentos em Los Angeles”, “Nove piscinas e um copo quebrado”. A precisão numérica indicando o conteúdo é uma constante nos títulos das publicações.

Figura 35 – *Twentysix Gasoline Stations*



Fonte: Wikimedia Commons, <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RuschaGasolineStations.jpg>>;
 A Kind of a 'Huh?': The Siting of Twentysix Gasoline Stations, <<https://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>>.

Figura 36 – *Every Building on the Sunset Strip*



Fonte: Wright Auctions of Art and Design, <<https://www.wright20.com/auctions/2015/02/art-design/250>>.

Por sua vez, as obras do suíço Dieter Roth, artista ligado ao neodadaísmo, são mais variadas entre si. Segundo Mœglin-Delcroix (2006), ainda que Dieter Roth tenha mais de uma centena de livros publicados, ele não possui uma descendência verdadeira em termos de movimento artístico, a não ser pelo fato que ele mesmo explorou múltiplos caminhos em sua própria e vasta produção; Edward Ruscha, ao contrário, embora tenha

bem menos livros publicados, desenvolveu uma fórmula única e determinou de certo modo as “regras” do gênero. Dentro da variedade da produção de Dieter Roth, podemos destacar as obras da série *Book*, conjunto de trabalhos constituídos por pastas com páginas soltas apresentando recortes geométricos que o leitor pode sobrepor, rotacionar e reorganizar na ordem em que preferir, gerando padrões gráficos distintos (fig. 37). Poderíamos destacar ainda *Daily Mirror Book*, um microlivro de 2,0 cm de largura por 2,0 cm de altura constituído por pequenos fragmentos recortados do famoso tabloide londrino, obra que também faz parte de uma série e que discute a produção em massa e a imprensa popular (fig. 38).

Figura 37 – *book aa*



Fonte: Zucker Art Books, <https://zuckerartbooks.com/exhibition/36/exhibition_works/2842>.

Figura 38 – *Daily Mirror Book*



Fonte: Haus der Kunst, <<https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/daily-mirror-book>>.

Os exemplos ajudam a melhor caracterizar esse movimento que teve grande intensidade nas décadas de 1960 e 1970, em que os artistas tomaram para si o “livro” enquanto estrutura a ser repensada e recriada plasticamente, produzindo obras de baixo custo, muitas vezes de aparência simples ou banal, mas impressas com técnicas modernas e visando atingir um público mais amplo do que o das galerias de arte. Desse modo, o livro de artista se configura como uma classe de objetos com características próprias.

É importante apontar que, para além dessa concepção de livro de artista adotada por Anne Mœglin-Delcroix e que poderíamos dizer “predominante”, outros teóricos e artistas utilizam o termo de modos diversos¹⁸. Alguns artistas contemporâneos preferem, por exemplo, chamar esse tipo de produção seriada de “publicação de artista”, ou simplesmente de “múltiplo”, demarcando ainda mais a diferença em relação às produções manuais e de exemplar único. Embora não exista um consenso sobre o uso da expressão “livro de artista”, vários autores tratam da categoria como um conjunto abrangente que incluiria diversas possibilidades e subdivisões. Segundo Silveira (2001, p. 25): “Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra...”. O que nos leva a buscar compreender melhor a relação entre o livro de artista e uma dessas outras categorias: a do livro-objeto.

O chamado “livro-objeto”, conforme o uso original do termo no campo das Artes (e não seu uso popularizado em várias mídias, o qual discutiremos a seguir), é um tipo de objeto diferente do livro de artista, embora também seja elaborado por artistas e apresente muitos pontos em comum. A categoria dos livros-objeto costuma designar obras que são realizadas também por artistas buscando reconfigurar a estrutura canônica do livro, mas frequentemente em edições de tiragem bem limitada ou mesmo exemplares únicos. Vejamos como Mœglin-Delcroix diferencia a categoria dos livros de artista da categoria dos livros-objeto:

É necessário dissociar o livro de artista do “livro-objeto”. O livro-objeto, cuja edição é limitada a um número bem reduzido de exemplares e na maioria das vezes a um exemplar único, é um objeto de arte precioso, relativamente caro e fortemente tributário do trabalho manual de um artista que produz mais uma escultura em forma de livro ou sobre o tema do livro do que um livro para folhear. Não é preciso dizer que essas distinções, por

¹⁸ Em sua obra *A página violada*, Paulo Silveira (2001) faz uma retomada das definições de “livro de artista” dadas por diversos autores proeminentes no Brasil e no mundo que enfrentaram esse tema até fins do século XX.

mais necessárias que sejam, não são sempre fáceis de se estabelecer e não autorizam classificações absolutamente fechadas. (MÆGLIN-DELCROIX, 2006, p. 22, tradução nossa).

Essa separação teórica traçada entre a obra múltipla ou seriada e a obra de produção limitada, dita “livro-objeto”, é reforçada por vários pesquisadores, entre eles Paulo Silveira:

O movimento [dos livros de artista nos anos 1980] foi mesmo muito intenso. Ficou estabelecida uma marcante divisão da produção em obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo. Usualmente, o primeiro caso é o das peças múltiplas, impressas, de construção conivente com a tradição, embora isso necessariamente não ocorra. O segundo grupo é formado pelos livros-objeto propriamente ditos, normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei. (SILVEIRA, 2001, p. 31).

Após diferenciá-lo do livro de artista *stricto sensu*, Mœglin-Delcroix elabora uma definição mais precisa do termo “livro-objeto”, pautando-se principalmente no tipo de materialidade dessas obras (normalmente, exemplares feitos com matérias-primas muito mais inusitadas do que o corriqueiro papel), na sua possibilidade ou impossibilidade de leitura e na “tiragem” limitada.

No *livro-objeto*, como seu nome já indica, o livro se subordina ao objeto, objeto em forma de livro ou realizado sobre o tema do livro, apto a revestir-se assim das mais diversas apresentações (tijolo de Robert Filliou, bolas de Jean-Luc Parant, *gaufrettes* de Hélène Mugot, leques de Benès, entre vários outros) e a tirar partido dos materiais os mais distantes do papel (livros em mármore de Marie Orensanz, em plástico de Lourdes Castro, em tecido de Sas Colby, em matéria misteriosa de Bertholin ou aqueles, heteróclitos e indescritíveis, de Milvia Maglione). Essas obras em princípio únicas ou, como esculturas, destinadas a serem executadas em um número pequeno de exemplares, são objetos a serem observados e tocados mais do que lidos; a ilegibilidade intervém mesmo como um tema à parte na obra de Vostell (livro concretado), Erik Dietman (livro envolto em esparadrapo), Gérard Dufrêne (rasuras e autobiografia indecifrável). (MÆGLIN-DELCROIX, 2006, p. 34-35, tradução nossa).

Para exemplificar essas obras chamadas de livros-objeto, mencionaremos duas delas. A primeira foi citada por Anne Mœglin-Delcroix no fragmento que reproduzimos acima, em sua listagem de experimentações plásticas. Trata-se da obra *Sans Objet / Without Object* de Robert Filliou: um tijolo com dimensões que poderiam corresponder aproximadamente a um livro, com uma impressão por carimbo em sua “capa” (superfí-

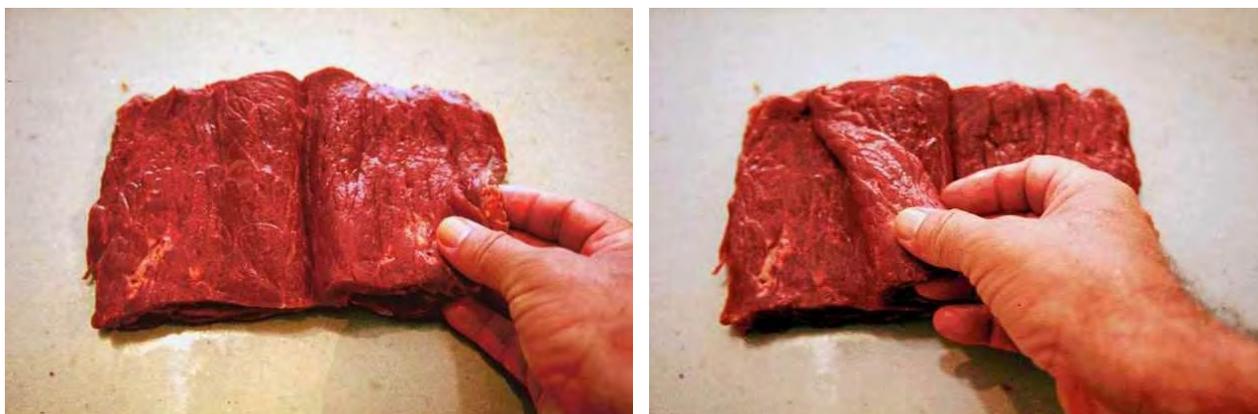
cie frontal) contendo os dizeres “sem objeto” em francês e inglês (fig. 39). A obra é apresentada em uma caixa de papel-cartão e é limitada a 30 exemplares. Outra obra que poderíamos tomar como exemplo é a brasileira *Livro de Carne*, de Artur Barrio, pedaço de carne cortado em forma de códice que, quando exposto, decompõe-se em poucos dias diante do público e precisa ser reposto (fig. 40). A leitura feita pelos críticos dessa obra costuma associá-la à violência do regime militar brasileiro, já que o livro-objeto foi produzido na década de 1970.

Figura 39 – *Sans Objet / Without Object*



Fonte: Richard Saltoun Gallery – Robert Filliou, <<https://www.richardsaltoun.com/artists/118-robert-filliou/>>.

Figura 40 – *Livro de Carne*



Fotografias: Louis D. Haneuse. Fonte: Artur Barrio – *Livro de carne*, 1978 – 1979, <http://muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/livro_de_carne.htm>.

A dinâmica que aproxima e afasta as produções chamadas “livro de artista” e “livro-objeto” parece se apoiar fortemente em quanto cada categoria valoriza a reprodutibilidade e o alcance abrangente da obra ou a especificidade e singularidade de sua produção. Aqui, visando melhor organizar as distinções fundamentais entre uma categoria e outra e buscando ainda compreender os valores que são postos em jogo nesses objetos, recorreremos à estrutura mínima da significação da Semiótica de Greimas e seu jogo de articulação de valores¹⁹.

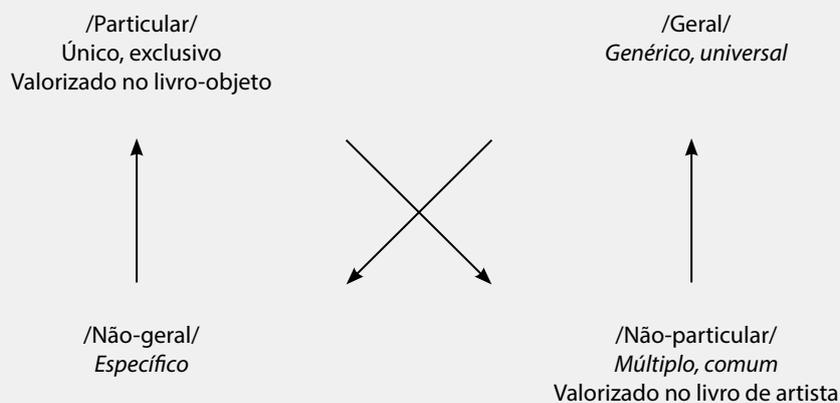
Os dois termos que nos ajudam a categorizar e diferenciar os livros de artista dos livros-objeto parecem ser justamente “particular” e “geral”, termos opostos que constroem uma categoria semântica. Se por um lado temos a generalidade que abarca todos os diferentes tipos de objetos que nos rodeiam, no outro extremo temos a particularidade dos objetos únicos, singulares, que não possuem cópias ou que podemos contar suas poucas ocorrências presentes no mundo. Os livros-objeto, a menos em sua definição dada por Moëglin-Delcroix, se inserem nessa lógica do “particular”: são peças únicas ou de baixíssima tiragem, “exclusivas” por assim dizer, geralmente feitas à mão com materiais inusitados. Trata-se de uma lógica muito diferente daquela dos livros de artista, os quais exploram justamente a ideia da produção em série e das técnicas de reprodução gráfica como parte de sua intenção artística. Os livros de artista, nesse viés, apresentam uma valoração contraditória aos livros-objeto: a possibilidade de serem múltiplos, seriados, não-particulares. Os livros de artista discutem a produção em série do mundo industrializado, jogando luz sobre as suas possibilidades criativas.

Entre o “particular” dos objetos únicos ou singulares e o “geral” da totalidade indiferenciada de objetos ao nosso redor, entre um termo e outro, podemos considerar que há uma área de passagem onde encontraríamos as diversas classes de objetos produzidos em série, que não são nem “particulares”, tampouco “gerais”. Em nossa relação diária com o mundo, contamos com certas categorias que organizam a totalidade daquilo que nos rodeia sob nomes específicos que identificam sua função: facas, cadeiras, lâmpadas, mas também livros, livros de artista, livros infantis, livros técnicos etc. Encaminhamo-nos assim para a estruturação de um quadrado semiótico, o qual é assim apresentado por Barros (2008, p. 89): “[...] o modelo lógico de representação da estrutura elementar, que a torna operatória. No quadrado representa-se a relação de contrariedade ou de oposição entre os termos e, a partir dela, as relações de contradi-

19 As estruturas profundas do percurso gerativo de sentido e sua estruturação lógica estão desenvolvidas em “Les jeux des contraintes sémiotiques” (GREIMAS; RASTIER, 2012).

ção e de complementaridade”. Vejamos essa estrutura construída a partir da oposição entre o particular e o geral²⁰ (esquema 6).

Esquema 6 – Quadrado semiótico com os termos /particular/ e /geral/



Fonte: elaborado pelo autor.

O que essa esquematização nos mostra é que há investimentos diversos de valor: enquanto cada livro-objeto visa ser uma ocorrência única no mundo e valoriza essa particularidade, os livros de artista são uma classe de objetos que valorizam o fato de serem produzidos em série e de possuírem várias ocorrências ou vários exemplares de cada obra. Se na superfície a forma do código é recriada nos dois tipos de produção, vemos que na profundidade os investimentos axiológicos são diferentes.

No entanto, é preciso apontar que há muita divergência entre teóricos e entre os próprios artistas sobre o conceito de “livro-objeto”, ainda que grande parte dessa discussão seja pautada pelo critério da particularidade *versus* generalidade. De um lado, essa discussão abarca a produção em série das publicações chamadas “livro de artista” *versus* as edições únicas ou limitadas do livro-objeto; de outro lado, há uma incerteza quanto a considerar o livro-objeto como uma subcategoria dessa classe mais geral de objetos que seria o livro de artista, ou considerá-lo como algo à parte, uma categoria separada de produções artísticas (ainda que apresentando pontos de convergência nas suas abordagens).

Caracterizados assim o objeto “livro” e o “livro-objeto”, retornemos agora ao domínio da literatura para ver que efeitos de sentido são construídos quando a expressão

²⁰ Uma primeira versão desse mesmo quadrado, porém construída a partir da análise de uma coleção de livros de literatura, está elaborada em Bogo (2014, p. 41-44).

“livro-objeto” deixa de estar restrita ao campo artístico e passa a ser utilizada para descrever, amplamente, várias publicações literárias contemporâneas (ou que se encontram no entrecruzamento da literatura com outros tipos de discursos, como o ensaístico ou o crítico).

3.2.3 Do livro de literatura ao livro-objeto literário

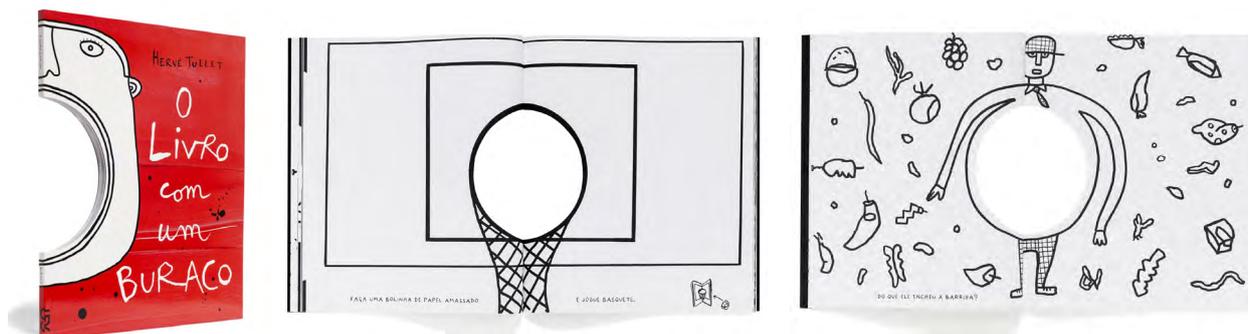
É preciso ressaltar que as experimentações que vimos serem levadas a cabo nos livros de artista e nos livros-objeto não parece ter tido um impacto imediato nos livros comerciais. O mercado editorial continuou publicando obras didáticas, teóricas, de literatura e assim por diante que respeitavam as regras tradicionais de edição do objeto livro. Porém, quando os profissionais desse mercado retomam as experimentações tipográficas das vanguardas artísticas do início do século XX (como o futurismo, cubismo e dadaísmo) e, em especial, as experimentações dos livros de artista e dos livros-objeto da segunda metade desse mesmo século, neste ponto assistimos uma renovação importante da estrutura tradicional do livro. É o que vemos nesse início do século XXI, com as inovações empreendidas por editores, designers e escritores.

Como dizíamos anteriormente, o termo “livro-objeto” se popularizou e vem sendo utilizado no discurso midiático, no discurso acadêmico e mesmo no discurso comercial de certas editoras para designar determinadas obras de literatura que desenvolvem intensamente explorações plásticas e relações intersemióticas. Não se trata, nesse caso, de livros concebidos por artistas plásticos como seria esperado pelo nome “livro-objeto”, mas sim de obras comerciais de literatura criadas por escritores associados a editores, ilustradores e designers, obras reproduzidas por processos mecanizados e que se apropriam dos recursos tecnológicos da produção gráfica seriada. Assim, hoje se tornou comum ouvir o termo “livro-objeto” sendo utilizado em referência a obras que não pertencem necessariamente ao campo das Artes Plásticas e que tampouco são peças únicas.

Vejamos algumas dessas utilizações da expressão “livro-objeto”, *lato sensu*. Na literatura infanto-juvenil é comum que os livros que realizam experimentações matéricas e plásticas e que subvertem a estrutura tradicional do códice sejam chamados de livros-objeto, como no título da matéria da revista *Crescer*: “Livro-objeto: quando o formato é essencial à narrativa” (SALEH, 2016). Um dos títulos infanto-juvenis citados na referida matéria para exemplificar essa classe de objetos é a obra *O livro com um buraco*, de Hervé Tullet, volume que possui um recorte redondo atravessando todas as suas páginas,

da capa à quarta capa, e que apresenta como resultado o tal “buraco” do título perpassando toda a publicação (fig. 41). Na matéria do portal *Lunetas*, “10 livros interativos para brincar fora do livro” (PENZANI, 2017), também é uma obra de Tullet que é dita estar “brincando com a ideia do livro-objeto”.

Figura 41 – O livro com um buraco



Fonte: Amazon, <<https://www.amazon.com.br/Livro-com-um-Buraco/dp/8540506629>>.

Voltada a um público bem diferente do infanto-juvenil, a editora N-1 se apresenta como uma casa editorial focada no lançamento de “livros-objeto numa área transdisciplinar, entre a filosofia, o teatro, a estética, a literatura, a antropologia e a política” (N-1 EDIÇÕES, 2019). Destacamos aqui o uso do termo “livro-objeto” em referência a um conjunto de obras teóricas que, nesse caso, não tratam diretamente do universo da arte (fig. 42). A expressão é utilizada no discurso comercial da editora, visando promover o tratamento gráfico e matérico dispensado a suas publicações: “o texto é pensado materialmente, resultando na composição chamada livro-objeto”.

Figura 42 – Publicações da editora N-1



Fonte: N-1 Edições – catálogo, <<http://www.n-1publications.org/>>.

As obras de literatura das editoras que estudamos – Lote 42, Éditions Non Standard e Visual Editions – também são frequentemente chamadas pela mídia de “livros-objeto”. Por exemplo, na matéria “O corpo sensível do livro-objeto”, da revista *Continente*, o termo é utilizado tanto em referência a obras desenvolvidas por artistas visuais quanto a publicações de editoras brasileiras que realizam explorações formais em seus títulos, como a Lote 42 e a editora Ubu (MAIA, 2019). No portal *Actu.fr*, em matéria sobre a francesa Éditions Non Standard, a jornalista argumenta que as publicações da editora “visam facilitar o acesso à leitura e renovar a vontade de ler a partir de um trabalho sobre o livro-objeto” (BERTRAND, 2017, tradução nossa). Também segundo o jornal *Le Monde*, em uma matéria sobre a produção cultural na cidade de Le Havre, as Éditions Non Standard “fabricam livros-objeto incomparáveis” (DUBREUIL, 2017). Na revista de design *Eye*, o artigo de Rick Poynor sobre a editora Visual Editions proclama que “essa é a era do livro-objeto expandido que desafia o digital” (POYNOR, 2016, tradução nossa).

Além disso, encontramos novamente a expressão sendo utilizada *lato sensu* no discurso acadêmico. No artigo “Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto” (D’ANGELO, 2013), o termo é utilizado para designar *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer, bem como uma obra infanto-juvenil de Ângela-Lago. Já no livro *How literature saved my life*, ao se expressar igualmente sobre *Tree of Codes*, o autor David Shields relata: “Quando pego o livro-objeto adulterado, ele pesa menos do que meus olhos dizem que deveria” (SHIELDS, 2013, p. 93. Tradução nossa).

É válido apontar que várias dessas obras, especialmente as que compõem o catálogo das editoras que analisamos, foram formuladas para o público adulto (principalmente). Elas se distinguem, portanto, dos vários “livros-objeto” de literatura desenvolvidos para o público infanto-juvenil, que já contam com uma curiosidade inata das crianças que as leva a manusear e explorar sensorialmente as edições. No caso dos adultos, há realmente uma retomada das sensibilidades, uma reabertura da competência estética, para que possam usufruir plenamente desses livros “objetais”, por assim dizer.

Em todos esses casos, destacamos que são publicações que não pertencem ao domínio das Artes Plásticas, mas sim ao da Literatura ou a múltiplos domínios juntos, e que advém disso o estranhamento em ler a expressão “livro-objeto”. No entanto, várias dessas publicações justamente provocam os limites daquilo que se entende como literatura, o que também será tratado na sequência dessa pesquisa. Por ora, tenhamos em mente que esses livros são comercializados nas sessões de “literatura” das livrarias físicas e online, que o termo “literatura” aparece em suas fichas catalográficas e que isso

faz com que, no geral, essas obras sejam percebidas socialmente como pertencentes ao âmbito literário. Quando esse livro que reconhecemos socioculturalmente como “de literatura” passa a ser designado “livro-objeto” literário, vemos que há uma ressemantização do objeto livro. Essa inversão de termos acarreta novos efeitos de sentido e vemos que ela é resultado de um investimento feito pelos criadores e editoras nas qualidades sensíveis do objeto, ou seja, uma exploração de suas qualidades plásticas (espaciais, visuais, materiais etc.).

Compreendemos assim que a estesia assume um papel primordial na ressemantização dos objetos “livros” em “livros-objeto”. Estesia é assim definida por Ana Claudia de Oliveira (2010, p. 2): “Considerando-a uma dimensão inerente à presença dos objetos, coisas, seres no mundo, a estesia é a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro”. A competência estésica do corpo do sujeito leitor joga um papel importantíssimo nas experiências estéticas de encontro com os objetos artístico-culturais do mundo, tais quais os encontros com essas obras consideradas “livros-objeto”. Segundo Oliveira (2010, p. 5): “Quanto maior o grau de esteticidade, maior é a ação impressiva e a ação desse corpo operador que, sem automatismo para processar o manifesto por um plano da expressão, capta e sente as impulsões que produzem uma experiência do que é sentido para ser significado.” Os jornalistas, acadêmicos e editores que empregam o termo “livro-objeto” parecem buscar, na verdade, demarcar as edições em que o investimento estésico faz com que a experiência de leitura seja realmente diferente da leitura de uma publicação com plasticidade mais tradicional.

Essa mudança de abordagem em relação ao tratamento do objeto livro parece ter sido antecipada por Ulisses Carrión em sua obra *A nova arte de fazer livros*, espécie de manifesto do autor que fora originalmente escrito para uma audiência de poetas. Nesse texto, Carrión compara uma “velha arte” de pensar o livro, em que os autores se preocupavam apenas com a semiótica verbal escrita da obra, a uma “nova arte”, em que a preocupação com as qualidades sensíveis da publicação é essencial. Vejamos como ele compara essas duas abordagens:

Um livro pode ser o recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro: estes são os livros das livrarias e das bibliotecas.

Um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma: aqui começa a nova arte de fazer livros.

Na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros.

Na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro.

Na velha arte o escritor escreve textos. Na nova arte o escritor faz livros.

Fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não. (CARRIÓN, 2011, p. 14-15).

A impressão que temos ao ler essas notas é que a “velha arte” corresponde ao livro de literatura “tradicional”, enquanto a “nova arte” corresponderia justamente a essa investida editorial contemporânea que vem sendo nomeada como “livro-objeto” literário pelo discurso midiático, comercial e acadêmico.

Tomando o termo “livro-objeto” como foco de nossa análise, como um micro discurso que articula uma totalidade de sentido, podemos analisá-lo na perspectiva de seu percurso gerativo de sentido, desde o nível mais superficial ao mais profundo. Ou seja, podemos analisar na expressão “livro-objeto” os componentes que intervêm no seu processo de produção de sentido. Como diriam Greimas e Courtés (2011, p. 232), no verbete “gerativo (percurso)”: “os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um percurso que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto”.

Em um nível mais concreto, o nível das estruturas discursivas, percebemos que o termo “livro-objeto” constrói imediatamente uma relação interdiscursiva com o campo das Artes. O empréstimo ou a retomada da expressão remete diretamente às produções dos artistas plásticos e, desse modo, confere aos livros de literatura que são assim nomeados certos efeitos de sentido de “prestígio” e de “experimentação”, os quais são normalmente atribuídos ao campo artístico no geral. Essa mesma interdiscursividade já nos indica que as obras chamadas “livros-objeto”, assim como as obras de arte, vão convocar na sensibilidade do leitor aberturas estéticas diversas (pelos canais visual e tátil, ou até mesmo pelos canais olfativo e sonoro) para além da leitura puramente inteligível de sua escrita verbal.

No nível intermediário, o chamado nível narrativo, entendemos que a produção do objeto é narrativizada de modos diferentes conforme ele é nomeado “livro” ou “livro-objeto”. Quando uma publicação é chamada de “livro-objeto” dá-se uma ênfase a todo o processo de produção, ao processo que toma as materialidades diversas que originam todos os *objetos* e as transforma em um *livro*. Por outro lado, a nomeação mais simples “livro” enfatiza na narrativa a etapa final da transformação, a sanção final

em que a materialidade já transformada é reconhecida como pertencente à categoria “livro”. Ou seja, o termo “livro-objeto” indica a transformação do objeto e seu programa narrativo de construção mais do que enfatiza a sanção dessa narrativa.

Finalmente, em um nível fundamental ou profundo, encontramos uma articulação semântica que euforiza o caráter do “particular”. Ou seja, a oposição semântica que apontamos como essencial na diferenciação das manifestações livrescas do campo artístico, /particular/ *versus* /geral/, é aqui retomada já que o termo “livro-objeto” implica uma valorização do particular e, conseqüentemente, do caráter único ou exclusivo de cada uma dessas publicações.

Outro aspecto importante que essas obras concebidas através das articulações de várias linguagens, comumente nomeadas “livros-objeto”, ressaltam é a ressemantização da ideia de “autoria” dos livros de literatura. Em grande parte de nossa história, o escritor de literatura foi considerado o único ou principal autor do livro, o responsável pela publicação. Sabemos que, na verdade, ao longo do processo de publicação de uma obra muitos atores estiveram e ainda estão envolvidos: editor, revisor, impressor, gravurista etc. A tradição manteve a estrutura do códice intacta por muito tempo e o nome impresso em sua capa, aquele que assina como responsável pela autoria, tende a ser evidentemente o do escritor. No entanto, à medida que outros atores da cena social passaram a reivindicar a autoria de obras impressas, mudanças na estrutura do livro passaram a ser percebidas. No caso dos livros assinados pelos artistas plásticos, percebemos que essas mudanças na organização do códice podem ser bastante extremas (basta lembrar os livros feitos de carne, tijolo, tecido etc.). Vejamos o que diz Silveira sobre essa concepção de livros feitos por artistas:

O livro na sua forma de códice é possivelmente o mais significativo objeto da cultura ocidental, tido como o arquivo de todo o nosso conhecimento, o registro de nosso comportamento e nossos afetos, o portador das leis e responsável pela transmissão da fé na mensagem divina. As forças que garantem a sua imutabilidade são de tamanha intensidade que um exercício que busque subvertê-las gera no espectador um forte sentimento de estranheza. Essa estranheza (ou estranhamento) parece ser tanto maior quanto mais perto do limite entre a forma conhecida e a conformação inesperada. Coube à arte e à tecnologia serem agentes de transformação (ainda que ligeira) pela sua ação combinada em produtos comerciais sofisticados como os “livros de arte”, os livros infantis e as obras interativas. Mas, sobretudo e antes de tudo, no livro de artista no sentido lato, genérico, é que este limite tem sido encontrado, limite em abismo porque guarda dentro de si outros limites, outros metalimites. Trata-se das suas especificidades, o livro-objeto, de presença marginal mesmo em textos especializados, e o livro de artista estrito, conceitual. (SILVEIRA, 2001, p. 246).

Após a investida dos artistas com suas publicações autorais nos anos 1960 e 1970 (e até hoje, haja vista que o gênero “livro de artista” continua vivo no meio artístico), vemos hoje obras que são produzidas por escritores em parceria com editores, ilustradores, designers etc. Os objetos literários intersemióticos que encontramos na atualidade parecem pôr novamente em jogo a questão de quem é o “autor” da obra: seria o escritor, o editor, o designer, todos juntos ou nenhum deles²¹?

É claro que, semioticamente, podemos em todos esses casos tratar de “enunciação” mais do que de “autoria”. Sendo a enunciação o ato de linguagem que produz o enunciado, esse “ato de dizer” comporta em sua estrutura duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário (em que um pressupõe o outro). A estrutura complexa da enunciação, ou seja, o par enunciador e enunciatário, é produzido *no e pelo* discurso e não se confundiria assim com os sujeitos de “carne e osso” responsáveis pela produção de uma manifestação qualquer. Essa diferença é explicitada por Verón (2004, p. 218):

Deve-se também distinguir bem, no início, o emissor “real” do enunciador; depois, o receptor “real” do destinatário [ou enunciatário]. Enunciador e destinatário são entidades discursivas. Esta dupla distinção é fundamental: um mesmo emissor poderá, em discursos diferentes, construir enunciadores diferentes, conforme, por exemplo, o alvo visado; pelo mesmo motivo construirá, cada vez diferentemente, seu destinatário. (VERÓN, 2004, p. 218).

O enunciador de um livro (seja ele uma obra de literatura, de arte, um livro técnico etc.) seria então, na verdade, uma imagem construída no e pelo discurso daquele que “tudo fez” na publicação: escrita verbal, revisão, edição, criação do projeto gráfico, ilustrações, impressão etc. Semioticamente, portanto, o que nos interessa em termos de articulação da significação é muito mais o efeito de sentido de autoria que depreendemos no sujeito complexo enunciador-enunciatário, construído discursivamente, do que a ação dos autores de carne e osso.

No entanto, não deixa de ser interessante a discussão que é levada a público quando ora o escritor, ora o artista, ora o designer reclama para si a responsabilidade (e, conseqüentemente, os créditos) pela concepção de uma publicação. Os diferentes atores

²¹ Em uma conversa telefônica com Élodie Boyer, editora responsável pelas Éditions Non Standard, ela apresentou uma crítica ao próprio conceito de “livro de artista” a partir desse critério de autoria. Para a editora, o termo “livro de artista” jamais seria fiel ao seu processo de produção, já que ele geralmente diz respeito a “livros de equipes” e não livros feitos por artistas isoladamente. Para a editora, um livro sempre precisará de um editor, um designer, um impressor, um encadernador etc., pois o livro é um objeto industrial que não é alcançado sem o trabalho em equipe. Não deixa de ser uma visão interessante e que nos mostra o quanto o conceito de “autoria” é questionado pelos editores contemporâneos.

sociais demandam para si a participação no processo de produção das obras, o que nos faz repensar o conceito de “autoria” frente a esses objetos literários intersemióticos editados no século XXI.

Por fim, cabe ainda mais uma conclusão que tomamos com essa reflexão terminológica: ainda que os discursos jornalísticos, comerciais, e por vezes até mesmo acadêmicos usem o termo “livro-objeto” de um modo mais abrangente (*lato sensu*), é importante termos cuidado em diferenciar o “livro-objeto literário” ou “livro-objeto de literatura” dos “livros-objeto” *stricto sensu*, uma vez que esses últimos fazem parte do domínio artístico e já têm a sua categoria bem delimitada após décadas de construção teórica por seus estudiosos (e praticantes) no campo das Artes.

Nossa opção nessa pesquisa foi tratar as publicações contemporâneas de literatura produzidas com várias linguagens simplesmente como “objetos literários”, conforme já estabelecido desde a introdução, evitando assim a confusão com outros campos. Entendemos, no entanto, que a palavra “objeto” presente no termo remete a toda essa trajetória de experimentações plásticas levadas a cabo no meio da arte, com os livros de artista e os livros-objeto, e que portanto não se perde o interdiscurso com o campo artístico e o valor de particular que daí decorre.

Mas para além de tentar aprisionar as publicações em conceitos herméticos, quase que trancafiando-as nos limites inteligíveis do termo “correto”, o que nos parece mais proveitoso é aproveitar o contato com esses novos objetos literários para nos sensibilizarmos com outros modos de criação. Independentemente das nomeações ou categorias a que pertencem, esses objetos estão circulando no mundo e fazem sentido; eles possuem uma consistência estética que nos convoca a uma (re)abertura de nossa competência estética. Finalizaremos assim esse tópico sobre o “objeto” com uma reflexão de Landowski acerca da potência sensível da interação com os objetos do mundo (de todo tipo):

Em suma, poder-se-ia dizer que os objetos são mais *generosos* que nós. Na maior parte dos casos, nós os encerramos em suas significações funcionais, econômicas, estéticas ou ainda, por exemplo, rituais. E mesmo se raramente lhes atribuímos algum valor diferente do prestígio social de sua posse, os objetos, por sua vez, desde o momento em que nos arrisquemos a tentar praticá-los, estão todos dispostos a nos abrir o acesso a um pouco daquilo que Greimas chamava o “sentido da vida”. (LANDOWSKI, 2019, p. 33.)

Vejamos agora quais questões estão envolvidas no uso da palavra “literário” ao definirmos nosso objeto de estudo como o “objeto literário intersemiótico”.

3.3 “Literário”

Em que consiste, exatamente, um “objeto literário”? Não se trata de uma questão simples. Sabemos que a literatura é geralmente associada à escrita verbal, sendo frequentemente considerada uma arte da escrita ou da palavra. No entanto, se os escritores trabalham sobretudo com a escrita verbal, encontramos vários exemplos nas últimas décadas de experimentações diversas com a materialidade do objeto livro através de colaborações com ilustradores, designers e artistas, o que nos faz refletir sobre a definição de “literatura”.

Tal definição, sabemos, não é estática e tampouco “gravada em pedra”: o entendimento das manifestações literárias e o que se interpreta como literatura transformou-se e evoluiu ao longo dos séculos. Jonathan Culler, em *Teoria literária: uma introdução*, diz: “O sentido ocidental moderno de literatura como escrita imaginativa pode ser rastreado até o [...] final do século XVIII” (CULLER, 1999, p. 29). Essa escrita imaginativa, como se compreende modernamente o literário, atrai certo interesse que o autor chama de “atenção literária”: “um interesse pelas palavras, suas relações umas com as outras, e suas implicações, e particularmente um interesse em como o que é dito se relaciona com a maneira como é dito” (CULLER, 1999, p. 31-32). Apoiadas nesse interesse específico pelas palavras escritas, as obras conhecidas hoje como “literárias” possuiriam certas características distintivas que as diferenciam das manifestações não-literárias. No entanto, além de tais traços, o grupo social assume uma atitude preponderante na determinação daquilo que é “literário”, segundo Culler:

O que diferencia as obras literárias dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e “de valor”. [...] Na maior parte do tempo, o que leva os leitores a tratar algo como literatura é que eles a encontram num contexto que a identifica como literatura: num livro de poemas ou numa seção de uma revista, biblioteca ou livraria. (CULLER, 1999, p. 33-34).

Se, de um lado, as obras literárias possuem em si mesmas propriedades ou traços específicos, de outro lado elas são o produto de convenções e de um certo tipo de atenção dado pelo grupo social. Levando em consideração essas duas perspectivas, Jonathan Culler levanta cinco pontos essenciais a respeito da “natureza da literatura”, que podem ajudar a melhor identificá-la: (1) a literatura como “colocação em primeiro

plano” da linguagem, diferenciando assim os textos literários de textos em que a linguagem é usada para outros fins²²; (2) a literatura como integração da linguagem em uma relação complexa; (3) a literatura como ficção; (4) a literatura como objeto estético, que leva os leitores a considerar a relação entre “forma” e “conteúdo”; (5) a literatura como construção intertextual ou autorreflexiva, sendo sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura.

Assim como Culler, vários outros teóricos buscaram delimitar os traços distintivos da obra dita literária. Christophe Hanna (2010), ao abordar configurações diversas de escrita contemporânea que não são facilmente reconhecíveis como literárias (rabiscos rápidos registrando encontros com extraterrestres ou colagens mnemotécnicas de estudantes, por exemplo), também faz uma retomada das definições de “literatura” dadas por diversos autores. Ele sintetiza as contribuições de teóricos como Tzvetan Todorov e Gérard Genette da seguinte maneira:

Nossa noção moderna de *literariedade* foi construída em torno do duplo critério da ficção/diccionabilidade: um texto faz parte do espaço literário a partir do momento em que ele se dá como uma ficção ou se manifesta como notável do ponto de vista de sua forma (basicamente, ele é “poesia”, no sentido mais amplo). Como o fato de ser ficção qualifica automaticamente um texto como literário (o critério é constitutivo, segundo Gérard Genette), o espaço literário se estende apenas de um lado, se assim podemos dizer: o do segundo critério (formal), porque textos não-ficcionais (referenciais, factuais) podem nele entrar sob uma condição de uso – começamos *subjetivamente* a considerá-los escritos com arte suficiente para que a sua forma se torne um valor em si. (HANNA, 2010, p. 7, tradução nossa).

De certo modo, o critério de *ficção* delimitado por diversos teóricos, conforme aponta Hanna (2010), corresponde a um dos pontos levantados por Jonathan Culler (1999), o da literatura enquanto ficção; já o critério da *diccionabilidade* (“forma”) engloba, até certa medida, outros três pontos (“colocação em primeiro plano” do verbal, integração da linguagem em relações complexas e percepção da literatura como objeto estético). Essa tentativa de estabelecimento dos critérios que permitiriam a identificação do literário parecem todos servir muito bem para obras construídas a partir de um único sistema semiótico. Em obras que conjugam múltiplos conjuntos significantes, sentimos falta de uma abordagem mais propriamente semiótica da definição de literatura. É por isso que

²² Para Culler (1999), “a” linguagem é a semiótica verbal escrita. No entanto, para a Semiótica de Greimas “linguagem” possui uma acepção mais alargada e pode se referir a vários conjuntos significantes distintos – uma compreensão ampla adotada também em nosso trabalho.

recorremos, novamente, aos desenvolvimentos de Eric Landowski na Sociossemiótica para entendermos o que pode ser considerado, no discurso social, um objeto literário.

Ao tratar da literatura, Landowski (1996) argumenta que há certos textos que podem nos agradar e cuja leitura pode ser prazerosa – uma carta ou um jornal diário, por exemplo – mas que ninguém diria se tratar de peças “literárias”. Assim, como definir a classe dos textos propriamente literários, e o que faz com que certas produções e não outras sejam consideradas “literatura”? O autor apresenta duas abordagens distintas para essa questão:

Simplificando ao extremo, aos promotores dos princípios de explicação “externa”, de tipo sociológico – segundo os quais, para um texto qualquer ser (ou se tornar) literário, é necessário e suficiente que o *grupo social* o reconheça como tal – opõem-se os defensores dos critérios de reconhecimento de caráter “interno”, de inspiração linguística e semiótica, de acordo com os quais são os próprios textos que *têm em si mesmos* o que permite identificá-los como literários ou não. Os simpatizantes da primeira opção recriminam nos segundos seu formalismo, enquanto estes últimos recusam, simetricamente, o reducionismo das abordagens sociológicas. (LANDOWSKI, 1996, p. 24).

Esses dois lados do literário – o estrutural “interno” e o social “externo” – aparecem novamente, em outros termos, na seguinte observação de Diana Luz Pessoa de Barros:

No estado atual das pesquisas sobre o texto e o discurso, é impossível determinar a especificidade do literário do ponto de vista linguístico e discursivo, a não ser, talvez, pela organização do plano da expressão e pela forma particular de inserção desse tipo de texto na cultura, na sociedade e na história. Para o exame da literatura, esses dois aspectos são fundamentais (BARROS, 2019, p. 31, tradução nossa).

Landowski (1996) propõe uma abordagem englobante dessas duas perspectivas, ou seja, um tratamento sociossemiótico. Segundo o autor, cada um de nós, sendo semiótico ou não, ao entrar em contato com as qualidades próprias de determinado texto dispõe de um certo saber de ordem sociocultural suficiente para julgar se tal texto entra na esfera dita “literária” ou em um registro diferente, por exemplo, no espaço do discurso religioso, político, jurídico, científico e assim por diante. No entanto, se consideramos essas classificações empíricas que ocorrem “espontaneamente” em um dado espaço sociocultural – ou seja, a classificação daquilo que uma dada cultura vai considerar ou não como “objeto literário” – não é para aceitá-las tal qual são, mas sim para entender como se produz essa categorização. Diz o autor: “É com o objetivo de analisá-las, de explicitar seu modo de funcionamento, isto é, suas regularidades e também – ou

sobretudo – suas eventuais transformações.” (LANDOWSKI, 1996, p. 30). É essa compreensão sociosemiótica de “literatura”, fenômeno em transformação, que adotamos em nossa pesquisa.

Ao entrarmos em contato com certa publicação, são algumas de suas características internas ou estruturais (traços distintivos) que, ao serem por nós apreendidas (pelo grupo social), fornecerão os indícios que nos levarão a considerar a obra como literária ou não. Uma narrativa ficcional, uma estruturação em prosa ou em verso, o nome de um autor que já conhecemos, a sessão da biblioteca ou da livraria em que o livro foi encontrado, um comentário que ouvimos alguém proferir acerca do título, mesmo a ficha catalográfica da obra são algumas das possíveis “pistas” que encontramos e que nos ajudam a construir esse saber de ordem sociocultural que nos permite identificar um discurso como pertencente ou não à esfera do literário. E, em última instância, é o uso literário que damos aos objetos escritos que, em um processo interacional, os converte em objeto literário.

Esses objetos literários, assim compreendidos pelo grupo social, acompanham no entanto as evoluções da sociedade, de modo que igualmente se modificam os modos de criação das obras ditas literárias. Se envolvemos outras semióticas além da verbal, a problemática se complexifica. Nas próximas páginas trataremos da literatura a partir dos modos de conceber o objeto literário, adotando como critério de categorização os sistemas semióticos processados em cada manifestação.

3.3.1 Dois modos de conceber o objeto literário²³

Em sua obra *Mutações da literatura no século XXI*, a crítica Leyla Perrone-Moisés (2016) faz um mapeamento de algumas das transformações atuais da literatura, em especial nos romances. Ela afirma que essa categoria de produção literária não só não acabou, conforme previam alguns pessimistas, como bons títulos vêm sendo publicados recorrentemente, tratando de questões próprias da contemporaneidade. Entre outras tendências literárias, Perrone-Moisés aponta características comuns a várias dessas obras do século XXI: as narrativas metaficcionais, as intertextualidades, as autoficções, as distopias e os romances longos (ou “romanções”, como chama a autora). Trata-se de uma tentativa de sistematização das transformações pelas quais a literatura vem passando. Para além

²³ Uma versão preliminar do presente item foi apresentada no XXV Congresso Internacional Ibercom (Lisboa, 2017) e publicada nos anais do evento (BOGO, 2018a).

das características apontadas por Perrone-Moisés em sua obra, pensamos que há ainda outra tendência ou abordagem comum a várias publicações contemporâneas: a construção de intersemioticidades, ou seja, de relações entre sistemas semióticos diversos.

A incorporação de elementos elaborados em linguagens outras que a verbal parece ser uma tendência da literatura de nossos tempos, inclusive quando não tratamos exclusivamente dos títulos que subvertem a forma tradicional do livro. No século XXI, mesmo romances publicados por editoras mais convencionais, que costumam se apoiar prioritariamente no sistema verbal escrito para construir a ficção, também respondem de algum modo à tendência de articular diversas linguagens. Por exemplo, o livro *A Visit from the Goon Squad (A Visita Cruel do Tempo)*, de Jennifer Egan, lançado em 2010, possui um capítulo inteiro construído como se fosse uma apresentação de *slideshow* (no estilo *PowerPoint*). Já a obra *City on Fire (Cidade em chamas)*, de Garth Risk Hallberg, lançada em 2015, apenas para mencionarmos mais uma, é um romance que incorpora em algumas passagens a reprodução de um fanzine e de outros tipos de documentos produzidos pelos personagens da trama. São breves inserções de linguagens visuais e espaciais no interior da narrativa verbal dos romances, em ambos os casos títulos de grande tiragem com traduções em vários países²⁴.

A concepção de “livro” está em transformação e as editoras atuais publicam obras que parecem propor uma nova concepção do “literário”, adequada ao contemporâneo multimidiático que vivemos. Mas como são pensados, em termos de semióticas, esses objetos literários? O livro, mídia mais proeminente na manifestação dos conteúdos literários, já é em si um objeto que emprega várias linguagens, pois articula (no mínimo) as semióticas verbal, visual e espacial. No entanto, é bastante diferente criar uma publicação levando em consideração apenas uma semiótica, a verbal, ou já conceber um enunciado que seja verbo-visual-espacial. Quantas semióticas entram em jogo na construção de cada objeto literário? Pode a semiótica verbal abrir-se em inter-relações com outras semióticas, ou, ao contrário, fechar-se, voltada para si mesma?

Vislumbramos dois grandes modos de conceber o objeto literário, um deles em que a criação apoia-se prioritariamente sobre o sistema verbal escrito, outro em que a

²⁴ O incremento, em nosso século, no número de títulos que incluem elementos elaborados em outras linguagens além da verbal é apontado quantitativamente em um estudo realizado por Jarryd Luke (2013). Ao analisar o que chama de “textos híbridos” (obras em que o sistema verbal é acompanhado de elementos visuais e experimentações tipográficas), Luke encontra quase trezentos romances para adultos publicados a partir de 1922, em língua inglesa, os quais foram sistematizados em um gráfico que “demonstra o aumento considerável de textos híbridos ao longo do tempo, particularmente a partir do ano 2000” (LUKE, 2013, p. 20, tradução nossa).

atividade criativa nasce justamente da incorporação e da inter-relação entre linguagens diversas, além da verbal. Trata-se de uma categoria lógica que surge da oposição entre a unidade e a pluralidade, ou melhor, entre a exploração de uma só linguagem ou de várias. Em síntese: concepção de literatura predominantemente verbal *versus* concepção de literatura como articulação de linguagens.

Tentaremos esclarecer, a seguir, como se configuram os modos contemporâneos de conceber os objetos literários a partir das relações entre linguagens, desenvolvendo melhor cada uma das duas grandes lógicas de criação indicadas. “Conceber”, nessa perspectiva, pode ser entendido tanto como “expressar em determinada forma; enunciar, redigir” quanto como “formar (uma ideia) na mente; inventar, criar, idealizar” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2009, p. 510). Ou seja, a *concepção* do objeto literário nos remete tanto ao trabalho de criar e projetar uma publicação de uma certa maneira quanto a um determinado ponto de vista ou entendimento do objeto literário.

Para pôr à prova a validade desses dois modos de conceber o objeto literário, bem como as possíveis passagens e gradações entre eles, recorreremos de um lado às publicações das editoras selecionadas para constituir nosso *corpus* de referência (Lote 42, Visual Editions, Éditions Non Standard) e, de outro lado, complementamos o espectro com obras encontradas em grandes redes de livrarias. A variedade de títulos colhidos visa dar conta da contínua exploração das possibilidades do sistema-livro. Ora mais tradicionais, ora mais transgressoras, essas obras nos mostram os vários modos possíveis de conceber o objeto literário a partir das semióticas postas em relação.

3.3.2 A concepção da literatura predominantemente verbal

Os objetos literários são objetos de linguagem, construídos a partir de pelo menos uma delas: a linguagem verbal. A maioria dos traços definidores que costumam ser atribuídos à criação literária por parte da crítica, se não mesmo a totalidade deles, dizem respeito à escrita verbal. É por isso mesmo que trataremos inicialmente da concepção de literatura entendida como arte predominantemente verbal.

No entanto, é importante desde já matizar um pouco essa afirmação. Sabemos que, embora a literatura tenha se constituído e consolidado através da exploração da linguagem verbal, os objetos em que ela se encontra concretamente manifestada (rolos de papiro, códices de papel, *e-books* etc.) são compostos por várias linguagens, pois

apresentam sempre, no mínimo e para além da escrita verbal, formantes da semiótica espacial (seu volume e sua materialidade) e visual (cores, formas e disposição gráfica). Pensemos em como se constitui o livro: além de sua evidente dimensão verbal, ele é construído também a partir de todas as escolhas envolvendo o seu projeto gráfico (papel, cores, tipografia, margens e demais aspectos gráficos que indicam um certo modo de manusear o objeto) e o uso dos diversos recursos como fotografias, desenhos e gravuras. Se, por um lado, podemos separar com fins de análise o sistema verbal do livro da sua constituição plástica, vemos que na prática da leitura o leitor apreende todos esses formantes (verbais, visuais, espaciais e táteis) em uma totalidade de sentido. A plasticidade do livro é resultado de um arranjo do plano da expressão formado por substâncias de diferentes sistemas semióticos, mas que configuram uma só totalidade.

Embora saibamos que o livro, principal veículo de manifestação da dimensão literária em nossa sociedade, seja esse objeto constituído por formantes de várias semióticas diferentes, ele é tradicionalmente pensado como sendo um objeto “verbal”. Os criadores de obras literárias, em geral, dedicam sua atenção especialmente à escrita verbal – o que, convenhamos, é o que costuma se esperar de um escritor. No entanto, esse enfoque na concepção verbal não apaga os traços significantes dos demais sistemas processados concretamente em cada objeto literário e é por isso que falamos em uma concepção “predominantemente” verbal, ao invés de totalmente ou absolutamente verbal.

A grande maioria dos autores, e em especial os escritores tidos como “clássicos”, concebem suas obras explorando prioritariamente uma única semiótica: a verbal escrita. É evidente que o livro continua tendo um projeto gráfico e uma capa (geralmente, com uma ilustração ou fotografia), uma certa plasticidade que o concretiza materialmente, mas ele é pensado ou concebido por seu autor como uma manifestação constituída principalmente de palavras impressas em sequência. Assim, se partimos de uma categoria geral da quantidade de sistemas semióticos processados na manifestação, que põe em oposição a unidade e a pluralidade, esse modo de conceber o objeto literário seria aquele cujo termo eufórico é a “unidade”.

Pensemos, por exemplo, em uma editora mais tradicional, como a brasileira Companhia das Letras, a francesa Gallimard ou a norte-americana Penguin: suas publicações de literatura são, em sua grande maioria, obras construídas a partir da exploração prioritária de um único sistema semiótico (o verbal). Obras importantes de autores como Machado de Assis, Henry James, Gustave Flaubert, Herman Melville, Oscar Wilde, Fió-

dor Dostoiévski etc. foram concebidas como textos prioritariamente verbais, em que o literário é entendido como a “arte da escrita”. Tanto é que essas obras costumam ser publicadas em várias edições diferentes (variando de país a país e ao longo do tempo), com projetos gráficos e capas totalmente diferentes umas das outras, de modo que a plasticidade varia completamente a cada edição, sem que nessas mudanças plásticas a obra deixe de ser atribuída ao seu respectivo escritor. Isso não diminui o valor do projeto gráfico, que pode trazer novas nuances, prazeres visuais, táteis, ou simplesmente deixar a publicação legível, mas mostra como socialmente a “obra” do autor costuma ser entendida mais como a construção verbal do livro do que como a concretização dessa escrita em um objeto específico, ou seja, em uma edição em particular.

Para exemplificar essa ênfase dada ao sistema verbal que quase neutraliza o papel da espacialidade e da visualidade das edições, poderíamos tomar como exemplo as coleções de livros de bolso com projetos padronizados, como as famosas obras de bolso da editora Penguin ou, caso que discutiremos aqui, a coleção Saraiva de Bolso (fig. 43). Essa série de publicações proposta pela Editora Saraiva – que, vale apontar, também é uma grande rede de livrarias – edita várias obras de literatura tidas como clássicas, tais quais *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë, *Macunaíma* de Mário de Andrade e *Senhora* de José de Alencar, entre várias outras. No entanto, todas as obras seguem um mesmo projeto gráfico bastante simples para suas capas e miolos, independentemente das especificidades de cada narrativa. Há certamente um projeto de design desenvolvido para esse conjunto de publicações que não é insignificante, porém o que se entende como “objeto literário” nessa coleção é a palavra escrita, a semiótica verbal. Tanto é que o mesmo projeto gráfico se mantém para autores de gêneros, nacionalidades e épocas muito distintas. Inclusive, esses mesmos títulos já tiveram no passado edições com uma plasticidade totalmente diferente da atual. A própria apresentação da coleção, um pequeno parágrafo presente no início de todos os livros publicados, deixa clara a intenção de reunir “o melhor da literatura clássica e moderna” em edições com “preços bastante acessíveis”.

Figura 43 – Coleção Saraiva de Bolso

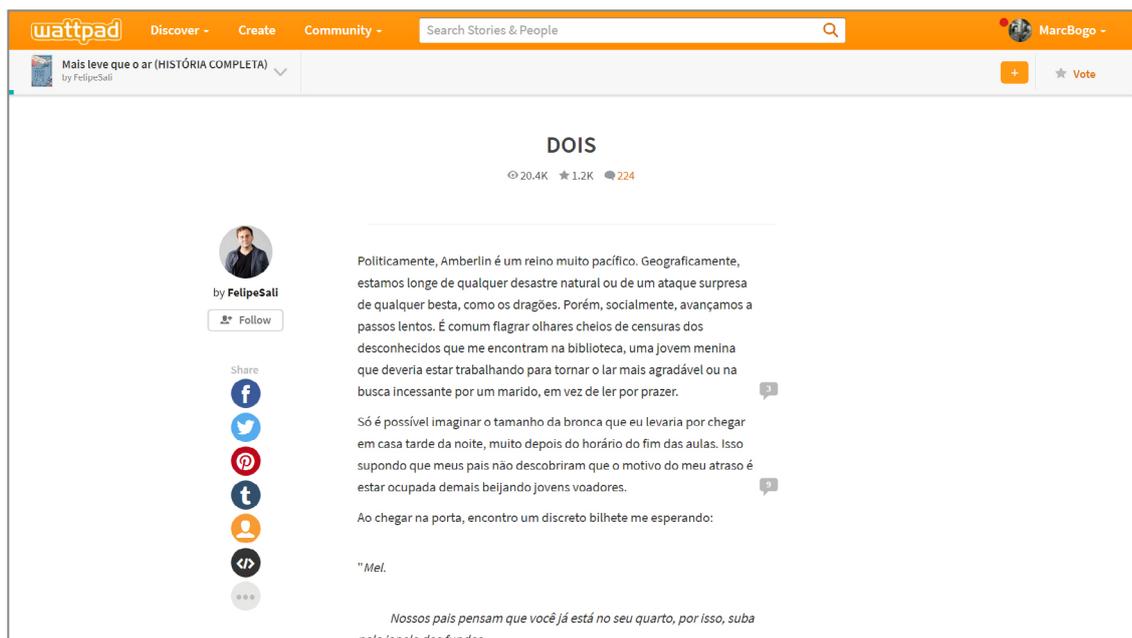


Fonte: fotografias do autor, a partir de obras da coleção Saraiva de Bolso.

Mesmo editoras que não são consideradas tradicionais e que apresentam uma abordagem de ruptura da estrutura canônica do livro acabam eventualmente lançando também obras de literatura predominantemente verbal. Vejamos um exemplo, publicado pela editora Lote 42: a obra *Mais leve que o ar*, do autor Felipe Sali (2016). Trata-se de um livro para o público conhecido como “jovem adulto”, uma história de fantasia e romance. Sua sinopse é apresentada na quarta capa da publicação:

Há algo de fascinante, romântico e trágico no Reino de Amberlin. A jovem druida Melissa se apaixona por Pablo, um talentoso inventor que ousou fazer o homem voar, proeza que nem mesmo o mais poderoso feitiço poderia conceber. Magia, amor e mistério amarram a aventura de *Mais leve que o ar*, de Felipe Sali, autor prodígio da internet que agora expande seu horizonte no universo do papel. (SALI, 2016).

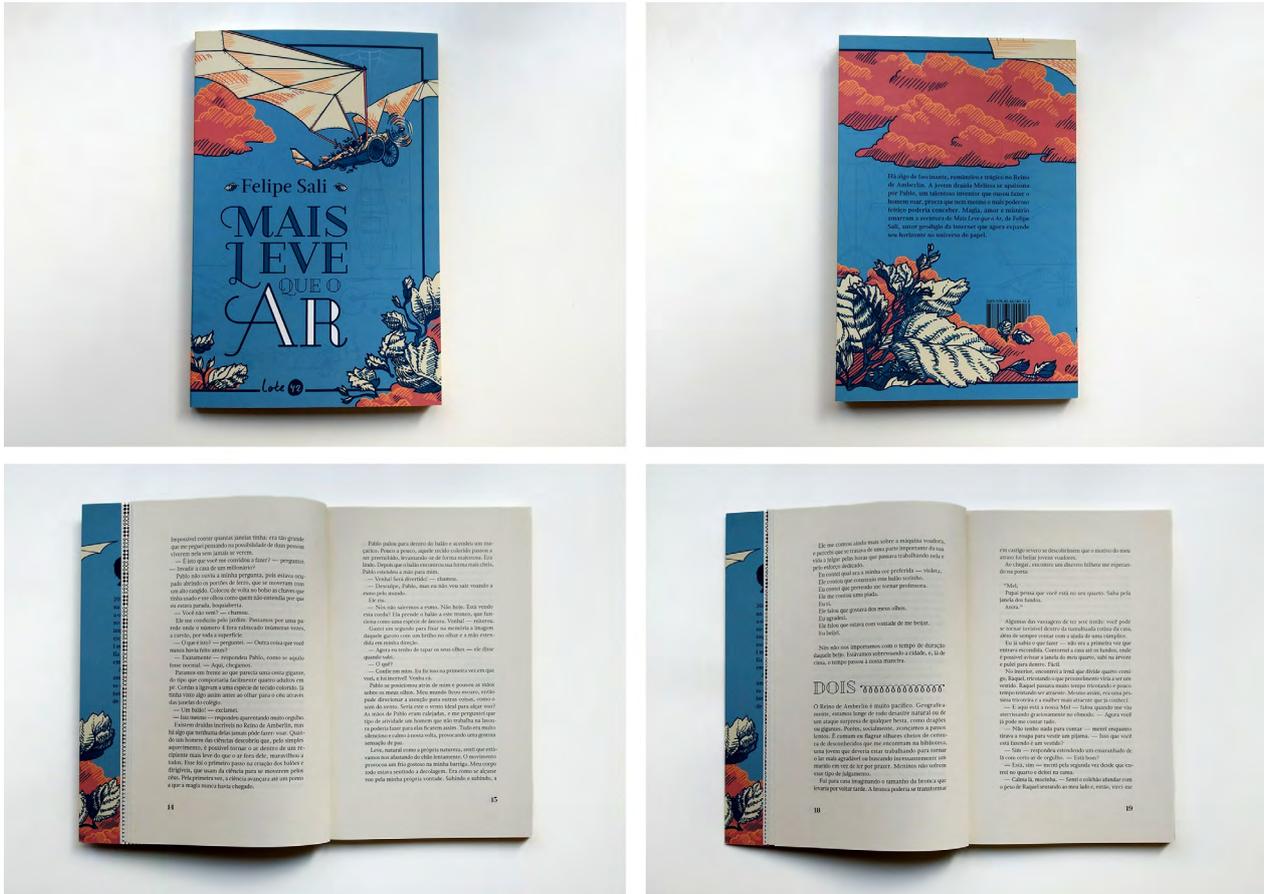
A obra foi lançada pela primeira vez no aplicativo online Wattpad, uma plataforma digital em que jovens autores podem publicar suas produções literárias e receber comentários dos demais usuários. Nessa plataforma, a disposição da linguagem verbal na página web obedece aos critérios de coluna, margem, tipografia etc. estabelecidos pelo aplicativo, ou seja, não são concebidos por cada autor ao propor seus trabalhos (fig. 44). Embora a página evidentemente contenha formantes visuais e espaciais diversos, os únicos elementos que os autores das obras podem articular no aplicativo são os verbais – ou seja, as contribuições feitas a essa plataforma são assim criadas (concebidas) como discursos exclusivamente verbais. Os autores dos textos hospedados nessa plataforma não têm outras opções de linguagem à disposição que não seja a escrita. Trata-se de um exemplo de compreensão do literário como criação predominantemente verbal.

Figura 44 – Obra *Mais leve que o ar* na interface do site Wattpad

Fonte: Mais leve que o ar (história completa) – Felipe Sali – Wattpad, <<https://www.wattpad.com/story/30037225>>.

Após a boa aceitação de sua história dentro dessa comunidade online²⁵, Felipe Sali fez um acordo com a editora Lote 42 para que o livro *Mais leve que o ar* fosse produzido em versão impressa (fig. 45). Vendo as imagens da publicação física, é evidente que há um projeto gráfico bem executado, com uma ilustração de capa bem detalhada, uma mancha de texto com margens amplas, uma escolha tipográfica bem legível etc. Mas em termos da semiótica verbal, há poucas diferenças em relação à publicação online. Há novos sentidos que surgem da leitura e apreensão dos formantes plásticos nessa nova edição impressa, mas a “obra” de Felipe Sali em publicação física continua sendo a mesma, em termos de escrita verbal, que aquela apresentada anteriormente no meio digital. Assim, levando em conta o próprio histórico de criação desse título, vemos que essa obra foi concebida em primeiro lugar como uma publicação que se vale prioritariamente de uma única semiótica – constituída por letras, palavras, frases, parágrafos e capítulos, todos montados a partir da linguagem verbal escrita – para só então, em seguida, ser lançada em uma edição impressa que valoriza sua plasticidade.

²⁵ Em 2020, o título contava com mais de 700.000 visualizações no Wattpad.

Figura 45 – Capa e páginas de *Mais leve que o ar*

Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Sali (2016).

Podemos apontar também um tipo específico de literatura concebida como predominantemente verbal: aquele em que o sistema verbal volta-se totalmente para si, tornando-se não apenas o meio de discursar, mas também o próprio assunto do discurso. Trata-se de um movimento de retorno da semiótica verbal para si mesma, para o seu próprio sistema semiótico, de modo que poderíamos chamá-la “intrassistêmica”. Essa estratégia de concepção do literário está apoiada prioritariamente na semiótica verbal, mas de um modo em que entram em jogo relações intertextuais com vários objetos dessa mesma linguagem. Estamos pensando nos livros que falam sobre livros, sobre a escrita, sobre os autores e sobre sua própria linguagem. Apenas para citar alguns casos, poderíamos apontar *A louca da casa*, de Rosa Montero, ou *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas. Esses livros também são, no geral, publicados por editoras que podemos chamar “tradicionais”, como a Biblioteca Azul, Gallimard ou Einaudi.

Quando Leyla Perrone-Moisés aponta a “metaficção” como uma das vertentes contemporâneas do romance, ela está tratando justamente dessas obras autorreferentes,

em que o autor elege a própria literatura como tema. A autora faz um balanço histórico da presença das narrativas metaficcionais na produção literária:

Do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos. E a metaficção [...] foi praticada em séculos passados por Cervantes, Sterne, Diderot, Machado de Assis e outros. Seria mais justo dizer que essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114).

Para exemplificar esse modo específico de concepção do literário não apenas *construído* como prioritariamente verbal, mas também *voltado* para o sistema verbal escrito, escolhemos um título de Italo Calvino (2012): *Se um viajante numa noite de inverno*. O projeto gráfico desenvolvido para a publicação no Brasil, realizada pela editora Companhia das Letras, é bastante simples e segue as mesmas diretrizes gráficas dos demais títulos do autor por ela editados (fig. 46). Ou seja: trata-se de uma obra em que a semiótica verbal assume o protagonismo. Vejamos um fragmento do texto de orelha, que apresenta a trama:

Neste romance, publicado pela primeira vez em 1979, Italo Calvino consegue uma proeza notável: unir o prazer voraz da leitura às tortuosas questões da vanguarda literária. [...] Para tanto, faz do próprio Leitor seu personagem principal, cuja grande missão é ler romances. E, tal como você, leitor(a), ele entra numa livraria e compra este livro: *Se um viajante numa noite de inverno*. A história é fascinante, cheia de mistério e expectativa, mas se interrompe pela página 30: há um erro de encadernação, o livro só contém essas trinta páginas, repetidas até o fim. É preciso voltar à livraria e trocar o exemplar para prosseguir a leitura. E assim, como todo romance de aventuras, começam os obstáculos que o herói vai encontrar para cumprir essa missão aparentemente simples (mas em crise, lembre-se): erros de encadernação, roubo de livro, suicídio do autor, confisco, uma prisão inesperada. Na busca da satisfação do prazer da leitura, o Leitor envolve-se em situações kafkianas, encontra personagens bizarros, vive momentos cômicos e conhece uma Leitora, cheia de mistérios como convém a uma heroína, por quem se apaixona. As surpresas se sucedem, assim como os livros, sempre apaixonantes, sempre inacabados.

Figura 46 – Capa e páginas de *Se um viajante numa noite de inverno*



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Calvino (2012).

Essa obra, curiosamente escrita na segunda pessoa do singular, trata das aventuras do leitor que busca obstinadamente concluir uma leitura difícil. Vários fragmentos de romances inacabados ou imperfeitos são intercalados à jornada do leitor e, na escrita, Calvino faz todo o tempo considerações sobre a literatura, sobre a prática da leitura, sobre o próprio volume da obra e sobre o sistema-livro. Eis alguns fragmentos do primeiro capítulo do livro que já indicam a autorreferencialidade marcante de toda a obra:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relax. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo à sua volta se dissolva no indefinido. [...] Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode até ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro. Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler. [...]

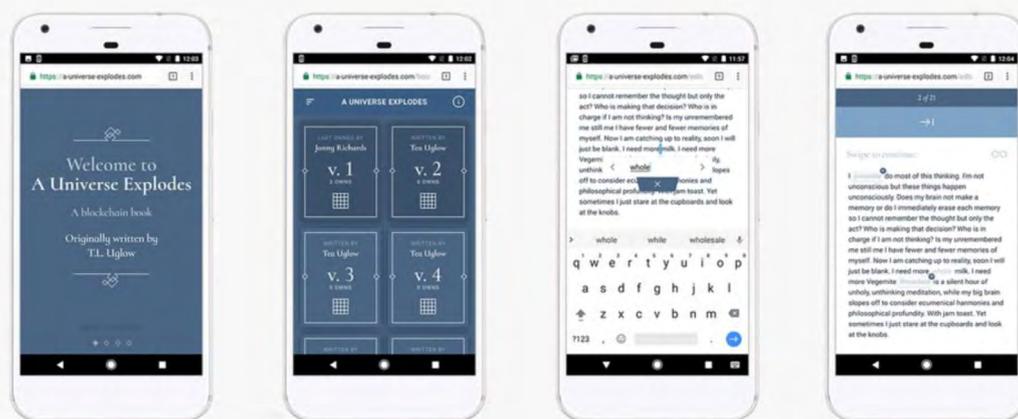
No quarto, tranquilo, você abre o livro na primeira página – não, na última, antes você quer saber a extensão dele. Não, por sorte não é muito longo. Hoje em dia, escrever romances longos é um contrassenso: a dimensão do tempo foi estilizada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual a sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser encontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse imóvel, ainda não se estilizava. [...]

Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo. No entanto, parece que este livro nada tem a ver com os outros que ele escreveu, pelo menos com aqueles dos quais você se lembra. Está desapontado? Vejamos. (CALVINO, 2012, p. 11, 16, 17).

Vemos pelos excertos acima postos que esse trabalho de Italo Calvino realmente se apresenta como uma obra em que a linguagem verbal volta-se para si mesma, discutindo a própria escrita.

Outro exemplo de obra em que o sistema verbal é autorreferente, dessa vez encontrado nas editoras de nosso *corpus* de referência, é a criação digital *A Universe Explodes*, de Tea Uglow (2017). Esse aplicativo literário foi lançado pela Visual Editions como parte da iniciativa Editions At Play e distribuído gratuitamente na plataforma do projeto (fig. 47).

Figura 47 – *A Universe Explodes*



A Universe Explodes by Tea Uglow – Visual Editions,
<<https://visual-editions.com/a-universe-explodes-by-tea-uglow>>.

A trama da publicação digital trata do cotidiano de um narrador idoso que toma vários medicamentos diariamente e vive fechado dentro de seu apartamento; enfrentando problemas de memória, ele tenta se lembrar da relação que possuía com os seus filhos, da época em que eles eram crianças e de como ele lhes explicava aspectos diversos do mundo e do funcionamento do universo. As cópias digitais dessa publicação são possuídas por um coletivo de pessoas que podem atuar sobre o livro, reescrevendo-o e progressivamente reduzindo-o a apenas uma palavra por página. Escrito convencionalmente na semiótica verbal, esse livro possui 100 “cópias” (exemplares digitais) que foram entregues a 100 pessoas, os chamados “donos” (*owners*) do livro. Cada dono, ao re-

ceber a sua cópia, deveria apagar duas palavras a cada página e adicionar uma palavra, além de ter o direito de passar sua cópia adiante para outra pessoa – um próximo dono. Nesse processo, progressivamente a escrita vai diminuindo de tamanho e reduzindo-se, o que semissimbolicamente corresponde ao apagamento da memória do personagem no plano do conteúdo. Para os leitores que acessam a página de *A Universe Explodes*, é possível ler cada uma das 100 cópias com as modificações sucessivas de cada dono, ou então ler o texto original completo, vendo as transformações da linguagem verbal²⁶.

Embora a interface digital apresente um sistema de operação em que a visualidade, a espacialidade e a gestualidade são fundamentais para o usufruto de *A Universe Explodes*, esse é fundamentalmente um livro sobre a escrita, sobre a memória e sobre a experiência de reescrever os fatos da vida. Os leitores experimentam a arte da escrita por si mesmos e toda a atenção na leitura é voltada para os usos da linguagem verbal, para sua cadência entre construção e reconstrução, com as diversas etapas de escritura e reescritura do verbal. Ou seja, uma obra em que a linguagem prioritariamente explorada é a verbal escrita, que se volta para si mesma. Contudo, de todo modo estamos diante de uma obra em que os limites das categorias – prioritariamente verbal ou articulação de várias linguagens – são menos claros do que nos casos precedentes. Nesse aplicativo, as fronteiras são mais difusas em relação ao que consideramos uma segunda maneira de conceber o literário: como articulação de linguagens. Vejamos, então, como se configura esse outro modo de concepção da literatura.

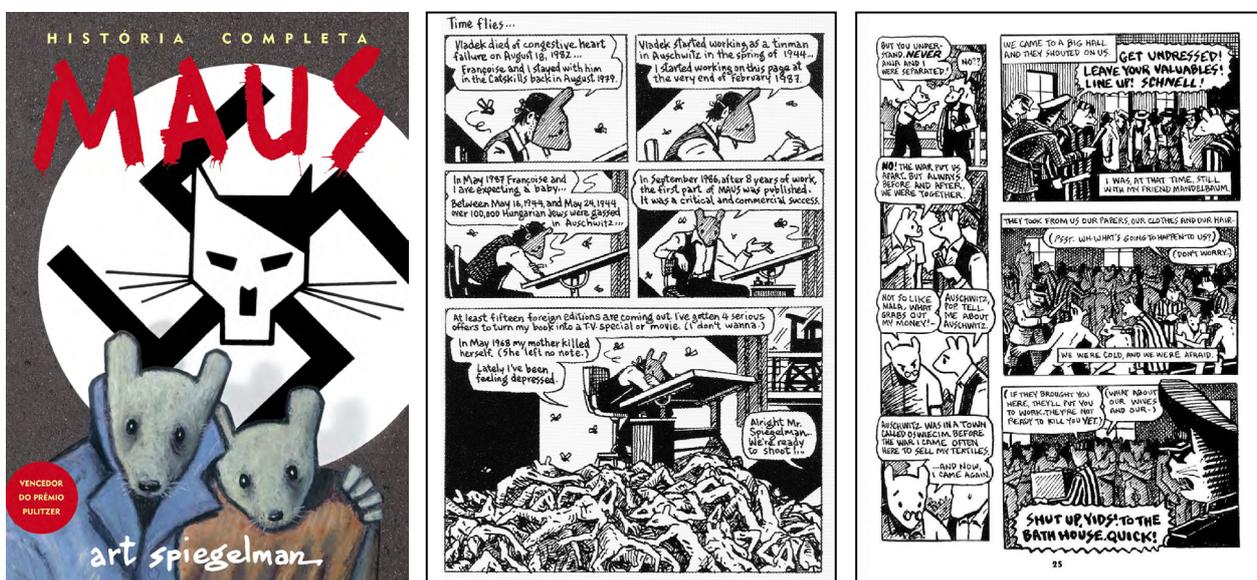
3.3.3 A concepção da literatura como articulação de linguagens

Se adotamos como critério de categorização a quantidade de sistemas semióticos em jogo, vemos que alguns gêneros literários já são marcados, historicamente, pela articulação de várias linguagens. Os livros infanto-juvenis ilustrados, por exemplo, conjugam o sistema verbal escrito e as ilustrações no espaço da página para produzir uma totalidade de sentido, aquela do livro ilustrado. Do mesmo modo, nas histórias em quadrinhos, por exemplo, o desenho e os balões de fala são postos em relação para formar a linguagem tão característica das HQs. Esses tipos de publicações já são conhecidos pelo público, que identifica sua estrutura e suas regularidades antes mesmo de iniciar a leitura da obra.

²⁶ Publicamos na coletânea *Ressonância Semióticas* uma análise mais detalhada desse aplicativo literário (BOGO, 2019).

Livros ilustrados e histórias em quadrinhos são identificados frequentemente como obras de literatura, reivindicando o reconhecimento social de seu valor literário. Vejamos, por exemplo, o caso de *Maus: a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman (2005), uma biografia em quadrinhos sobre o pai do autor, que narra sua passagem pelo campo de extermínio de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial (fig. 48). Trata-se de uma obra que conjuga desenho e escrita nas suas páginas, como toda história em quadrinhos, e que foi aclamada no meio literário, recebendo vários prêmios (inclusive o Pulitzer, em 1992).

Figura 48 – *Maus: a história de um sobrevivente*



Fonte: "Maus" de Art Spiegelman, <<http://coleccionadoresdehq.com.br/maus-de-art-spiegelman-por-roberto-freitas/>>.

Se há uma literatura que se apoia prioritariamente em um só sistema semiótico, podemos considerar como lógica a existência de seu oposto, uma literatura que seria construída justamente através da exploração de várias linguagens. Esse modo de conceber a literatura não está muito longe de nosso cotidiano, na verdade: a grande maioria dos livros infantis, como os editados pela Companhia das Letrinhas, por exemplo, já são objetos verbo-visuais-espaciais. A literatura infanto-juvenil é muito frequentemente concebida como articulação de linguagens, mas os livros infantis não são as únicas publicações tratadas assim. Se pensarmos na atuação de uma editora voltada para a exploração plástica do livro impresso, como era a postura da editora Cosac Naify no Brasil, por exemplo, veremos que muitas de suas publicações – mesmo aquelas voltadas a um público adulto – também colocavam, por meio do projeto gráfico, o sistema verbal em contato com outros sistemas (gráfico, pictórico, fotográfico).

Nos dois casos – quadrinhos e livro ilustrado infanto-juvenil – estamos em face de objetos que apresentam certas convenções quanto aos modos de pôr em relação diferentes linguagens. Fala-se, por exemplo, em “linguagem dos quadrinhos” ou em “linguagem dos livros ilustrados”, o que só é possível dada a estabilidade relativa desses dois gêneros. Quando essas obras ganham reedições, é imperativo que tanto o sistema verbal escrito quanto o sistema visual da ilustração sejam replicados de uma edição para outra, o que nos mostra que essas linguagens são fundamentais para definir a “obra” em questão. Seria impensável publicar uma história em quadrinhos como *Maus*, por exemplo, omitindo os desenhos e imprimindo apenas a escrita dos balões.

Mas há também obras construídas por diversas linguagens em que essas convenções de gênero já passam a ser um pouco flexibilizadas ou tensionadas. Um exemplo publicado por uma das editoras que analisamos, a brasileira Lote 42, é o livro *Magra de Ruim*, de Sirlanney (2016). A autora possui uma produção criativa que integra desenhos e enunciados verbais, atualizando a linguagem característica das histórias em quadrinhos, e essa publicação da editora paulistana faz uma compilação de vários dos seus trabalhos. Assim é a apresentação do livro, impressa na orelha da obra:

A dor, revolta e fragilidade da cearense Sirlanney estão expostas em “Magra de Ruim”, um apelido desagradável dos tempos de escola resgatado para dar título ao seu trabalho em quadrinhos. Como se não bastasse executar sessões de exorcismo de demônios particulares em público, o livro justapõe múltiplos estilos de traços, coloração e processos, reflexo da experimentação livre da artista, sem padrões pré-estabelecidos ou limitações.

A autora pode ser considerada “multimidiática”: ela publica seus trabalhos em revistas, zines, na internet e agora em livro. Embora o texto de orelha apresente a publicação como pertencente ao domínio dos “quadrinhos”, a obra não foi concebida desde o início para ser publicada em páginas impressas como a maioria das HQs, já que suas histórias eram distribuídas em um primeiro momento através das redes sociais da autora. Na ficha catalográfica do livro, as palavras-chave são: “1. Literatura brasileira. 2. Contos. 3. Quadrinhos. 4. Desenhos”. Já por essas classificações, vemos que a obra transita entre gêneros, propondo um movimento entre a linguagem dos quadrinhos, dos contos e do livro ilustrado.

O que nos interessa aqui é perceber como a autora emprega substâncias verbais, visuais e espaciais em uma única totalidade de sentido. Nas imagens (fig. 49) nota-se que, em algumas páginas, os requadros característicos das histórias em quadrinhos são mais evidentes, enquanto em outras as ilustrações e a semiótica verbal são distribuídas pela

espacialidade da página em composições mais livres, mais abertas, sem o elemento englobante que é a moldura dos quadinhos. Enfim, vemos que esse objeto literário foi concebido pela articulação de várias linguagens, cujo sentido se dá nas e pelas relações entre os formantes verbais, visuais e espaciais a partir de uma enunciação global.

Figura 49 – Capa e páginas de *Magra de Ruim*



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Sirlanney (2016).

Esse livro nos faz pensar em um tipo específico de literatura concebida como articulação de linguagens: dessa vez não mais aquele que se apoia em gêneros solidificados pelo tempo, mas experimenta com as possibilidades de linguagens diversas. É uma

maneira de conceber a literatura como relação entre o sistema-livro e outras semióticas, outras mídias e artes. Nesses casos, a pluralidade de linguagens está presente tanto articulada no objeto quanto a partir da relação dele com seu meio sociocultural. Como temos visto, certos autores e editoras de diferentes países vêm lançando obras de literatura em que há uma exploração plástica dos seus formantes, sustentadas principalmente pela relação do verbal escrito do livro com outros sistemas semióticos: a arquitetura e o urbanismo, a escultura, a publicidade, a sinalética etc.

O que observamos nas práticas contemporâneas de consumo midiático é um trânsito entre as várias semióticas ou linguagens. Em um portal de notícias, por exemplo, tem-se ao mesmo tempo o verbal, o fotográfico, o audiovisual, a infografia interativa e assim por diante, em um encadeamento de um sistema no outro. Se pensarmos especificamente no mercado editorial, há livros que complementam filmes, livros que dão sequência ou antecedem seriados televisivos, livros com conteúdo adicional online etc. O que nos parece é que o hábito de ler intersemioticamente em diversas mídias tem exercido um impacto nos leitores e nos criadores, que passam a conceber suas obras como uma articulação entre linguagens diversas. Acompanhamos o surgimento de publicações que já são, desde a concepção, imaginadas como objetos intersemióticos em que o projeto gráfico-editorial não é pensado após a etapa da escrita verbal, mas como constituinte da própria obra. É o caso de grande parte das publicações realizadas pelas editoras de nosso *corpus* de referência e, em especial, das três obras que selecionamos para análise.

Nesse tipo específico de literatura concebida como articulação de linguagens, que experimenta com as possibilidades de relacionar semióticas distintas sem necessariamente se apoiar em gêneros já consolidados, a construção da obra literária depende da sua relação com objetos de outros sistemas semióticos além do verbal. Identificamos nessas obras intersemióticas as semióticas verbal, visual e espacial tradicionais do sistema-livro sendo postas em relação com outras linguagens (como a escultura, a arquitetura ou a fotografia).

Qualquer um dos três títulos a serem analisados nos próximos capítulos caberia aqui para exemplificar esse tipo de literatura concebida como articulação experimental entre linguagens, mas vejamos ainda outra publicação, também editada pela Lote 42: *Valfrido?*. Trata-se de um título de autoria do escritor e designer gráfico Gustavo Piqueira (2016). O livro teve um processo de concepção bastante incomum, explicado brevemente logo na primeira página do volume, assim que se vira a sua capa:

Em fins de outubro de 2015, os moradores de nove mil residências nos bairros de Santa Cecília e Higienópolis, em São Paulo, passaram a receber em suas casas, sem que houvessem solicitado, uma série de impressos denunciando os supostos trambiques de um certo Valfrido.

Conforme a narrativa criada pela sequência de folhetos avançava, objetos nela mencionados começavam a surgir, aqui e ali, pelas ruas ao redor.

Pouco mais de um mês, dez folhetos, quatro homens-placa, uma coroa de flores e um punhado de cartazes depois, tudo se encerrou. Sem as devidas explicações ou, ao menos, algum final minimamente conclusivo. (PIQUEIRA, 2016).

A obra impressa (fig. 50) começa com um grande bloco de páginas coloridas que reproduzem na íntegra o conteúdo desses dez folhetos que circularam nos bairros de São Paulo. Essas páginas também trazem fotografias de cartazes colados na cidade (divulgando a “Valdime Transportes”, empresa fictícia da narrativa), fotografias de homens-placa portando uma seta dupla com a palavra “Valfrido”, fotos de uma esquina em que foi deixada uma coroa de flores com o nome “Seu Antônio” (personagem supostamente assassinado na narrativa) e de gravuras espalhadas pela cidade retratando uma criatura de cabeça curva e quatro braços (alucinação de uma das personagens). Essas fotografias registram os objetos relacionados à trama que foram sendo espalhados pela cidade ao mesmo tempo em que os moradores recebiam pelos correios, por mala-direta, os fragmentos da história.

Em seguida há uma segunda parte da obra, composta de páginas de tom amarelado e impressão em tinta preta, nas quais o autor narra, em primeira pessoa, seu interesse pelas explorações gráficas e experimentações com diferentes tipos de narrativa que resultou no projeto do livro. Ao final do volume, um bolso interno contém um exemplar de cada um dos dez folhetos impressos que foram distribuídos pela cidade, bem como do cartaz da “Valdime Transportes”.

Há no livro relações com ao menos duas semióticas evidenciadas na concepção da obra: o espaço urbano e a publicidade. Se a trama literária invade os espaços da cidade, os espaços da cidade invadem as páginas do objeto literário. Da mesma maneira, se os personagens da sua narrativa extrapolam as páginas da obra para aparecerem em malas-diretas e cartazes publicitários, o sistema da publicidade é incorporado ao livro impresso. Essas relações permitem-nos afirmar que *Valfrido?* foi concebido como uma manifestação de literatura intersemiótica.

Figura 50 – Capa e páginas de *Valfrido?*

Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Piqueira (2016).

Além de *Valfrido?*, são exemplos de uma literatura intersemiótica as várias obras que citamos no capítulo precedente, quando apresentávamos os catálogos das editoras de nosso *corpus* de referência. Esse novo modo de pensar o objeto literário vem na esteira das transformações contemporâneas do livro impresso. As editoras que exploram as potencialidades das várias linguagens apresentam-se conscientes das mí-

dias dos tempos atuais, da internet e das novas tecnologias, partindo desse cenário multimidiático para repensar as relações entre o sistema-livro e os outros sistemas semióticos.

Em suma, temos, de um lado, livros em que o literário é concebido predominantemente pela semiótica verbal, seja para tratar de assuntos diversos, seja para tratar de si mesma em uma relação autorreferente. As obras que pertencem a essa categoria costumam seguir à risca a estruturação canônica do sistema-livro. O sistema-livro, como vimos, apresenta uma constância histórica em sua organização e um processo produtivo que parece ter elevado um certo modelo de livro a uma esfera consagrada de manutenção de sua estrutura elementar e de certa ordenação de seus elementos constitutivos. Já por outro lado, temos livros em que o literário é concebido como articulação de linguagens, seja apoiado em configurações já estabelecidas socialmente como os quadrinhos e livros ilustrados, seja experimentando com as possibilidades de linguagens em obras difíceis de serem categorizadas. Esse tipo de concepção do literário parece promover uma ruptura da estrutura do livro, propondo um reuso da linguagem própria do códice²⁷. Em obras como *Valfrido?*, recém abordada, ou nas obras *Tree of Codes*, *Lettres du Havre* e *Inquérito Policial: Família Tobias*, que analisaremos, vemos uma exploração das potencialidades das várias linguagens postas em relação. Nesses trabalhos, os diversos códigos que entram em cena guardam concepções diferentes do que é o “livro”; estamos navegando entre os territórios da Comunicação, da Literatura, das Artes, do Design e da Edição.

Os modelos teóricos funcionam como guias de leitura a partir dos quais tentamos fazer incidir alguma luz sobre objetos que nos intrigam. No caso dos objetos literários, dada sua inventividade, quase por definição eles escapam a modelos rígidos. Essa diferenciação bastante ampla que propomos entre dois modos de concepção do literário, o que, como vimos, também pode abrigar publicações difusas que se localizam entre uma ou outra abordagem, serve-nos para tentar delimitar um pouco melhor nosso objeto de estudo: estamos focados nos objetos literários intersemióticos e, portanto, na literatura concebida como pluralidade de linguagens.

²⁷ Poder-se-ia dizer também uma “profanação” da estrutura do livro, em referência ao conceito desenvolvido por Agamben (2007).

3.4 “Intersemiótico”

Sabe-se que o conceito de “intersemiotividade”, no que tange aos estudos da Semiótica Discursiva, havia sido inicialmente construído para tentar iluminar as operações de tradução entre a semiótica do mundo natural e as línguas naturais. Esse conceito foi sendo expandido ao longo do tempo e diversos estudos passaram a tratar também das “traduções” ou recriações entre uma semiótica e outra (por exemplo, dos romances escritos aos filmes), e mais recentemente também para dar conta de uma “estética intersemiótica” que marca as produções artísticas contemporâneas. Nossa abordagem foi a de considerar a intersemiotividade em sua compreensão mais ampla possível: como uma relação entre semióticas, quaisquer que sejam, assim como indica o próprio termo “inter”-“semiotividade”. Mais adiante, construiremos uma tipologia dos modos específicos como se dão esses vários tipos de relações. Porém, antes de chegar lá, seria preciso esclarecer alguns termos correlatos ao conceito abordado.

Se entendermos a intersemiotividade como uma relação entre semióticas, é importante delimitarmos melhor o que entendemos como “semiótica”, definindo também algumas expressões similares: “linguagem” e “sistema”. É isso que faremos nas próximas páginas. Logo em seguida trataremos das diferenças entre a intersemiotividade e outros termos com os quais ela pode ser confundida: “intertextualidade”, “interdiscursividade” e “intermedialidade”. Por fim, abordaremos o conceito de “sincretismo de linguagens” e sua relação com a ideia de intersemiotividade.

3.4.1 Linguagem, sistema, semiótica

Existem diferenças sutis entre os termos “linguagem”, “sistema” e “semiótica”, os quais parecem ser utilizados quase como sinônimos uns dos outros quando tratamos de intersemiotividade. Na maior parte dos casos eles podem, é verdade, referir-se ao mesmo tipo de fenômenos observados. Entretanto, esclarecer esses conceitos pode nos ajudar a melhor sistematizar as relações de intersemiotividade nos objetos literários que analisamos. Afinal de contas, *o que* está posto em relação em uma relação intersemiótica? Para esclarecer as diferenças entre os três conceitos, recorreremos metodologicamente a suas definições sucessivas dadas pelos linguistas Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, até os desenvolvimentos alcançados por Algirdas Julien Greimas e seus colaboradores.

Começamos pelo termo “linguagem”, evidentemente um conceito-chave nos estudos da Linguística. Em seu *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure define as línguas naturais como seu objeto de estudo e aborda constantemente a “linguagem”, mas sempre se referindo à linguagem verbal. Saussure explica que a linguagem (verbal) tem um lado individual (a “fala”) e um lado social (a “língua”), e que não podemos conceber um sem o outro. A linguagem seria composta, portanto, pela totalidade desses dois aspectos. Segundo o linguista: “primeiramente nós distinguimos, dentro do fenômeno total que representa a linguagem, dois fatores: a língua e a fala. A língua é para nós a linguagem menos a fala. Ela é o conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a um sujeito compreender e se fazer compreendido.” (SAUSSURE, 2005, p. 85. Tradução nossa). Essa distinção é importante, pois dará origem posteriormente ao entendimento contemporâneo de “sistema” como análogo ao de “língua” (e “processo” como equivalente de “fala”).

Enquanto Saussure tratava da linguagem apenas como aquela verbal, seu sucessor Louis Hjelmslev propôs uma ampliação dos conceitos da Linguística para que fossem empregados na análise de outros tipos de linguagem também. Hjelmslev (1975) argumenta que as considerações que ele elabora relativas à “linguagem” aplicam-se não apenas às línguas naturais, mas à “linguagem” em sentido mais amplo, compreendendo toda estrutura cuja forma seja análoga às linguagens naturais. Mais globalmente, Hjelmslev define a linguagem como um sistema de signos: “o fato de que uma linguagem é um sistema de signos parece ser uma proposição evidente e fundamental que a teoria deve levar em consideração desde o início. [...] Um ‘signo’ funciona, designa, significa.” (HJELMSLEV, 1975, p. 49).

Outra contribuição importante de Hjelmslev em relação à definição de linguagem é a distinção entre a “expressão” e o “conteúdo” das linguagens, o que posteriormente vai ser reformulado por A. J. Greimas, originando os conceitos de “plano da expressão” e “plano do conteúdo”. Segundo Hjelmslev, toda linguagem é dotada de expressão e conteúdo:

A distinção entre a expressão e o conteúdo, e sua interação na função semiótica, são fundamentais na estrutura da linguagem. Todo signo, todo sistema de signo, toda língua enfim, abriga em si uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. É por isso que a análise do texto deve conduzir, desde seu primeiro estágio, a uma divisão nessas duas grandezas. (HJELMSLEV, 1975, p. 62-63).

Finalmente, na teoria de Greimas, o conceito de “linguagem” é retomado. Segundo o verbete presente no primeiro volume do *Dicionário de Semiótica*, “linguagem” é um termo de difícil definição, mas que não deixa de ser um objeto do saber visado pela teoria semiótica. Nessa perspectiva, a “linguagem” não seria definível em si, mas apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise. Sua definição inicial no verbete é:

O menos comprometedor é talvez substituir o termo *linguagem* pela expressão *conjunto significante*. Partindo do conceito intuitivo de universo semântico, considerado como o mundo apreensível na sua significação, anteriormente a qualquer análise, tem-se o direito de estabelecer a articulação desse universo em conjuntos significantes ou linguagens, que se justapõem ou se superpõem uns aos outros. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 290).

Ao definir as linguagens como “conjuntos significantes”, Greimas e Courtés adotam um enfoque bastante amplo. A partir dessa simples constatação, podemos pensar que as manifestações são construídas a partir das possibilidades ofertadas por cada um desses “conjuntos significantes”. O conjunto da linguagem verbal, por exemplo, é composto pelas palavras que cada idioma apresenta; o conjunto da linguagem pictórica é constituído pelos elementos visuais mais simples (ponto, linha e plano), pelas cores e as suas combinações possíveis; e assim por diante.

Greimas e Courtés tratam de estabelecer alguns critérios ou pré-requisitos para que um conjunto signifiante seja considerado linguagem:

Pode-se igualmente tentar indicar algumas características que parecem se aplicar ao conjunto das linguagens. Assim, todas são biplanas, o que quer dizer que o modo pelo qual elas se manifestam não se confunde com o manifestado: a língua falada é feita de sons, mas seu propósito não é falar de sons; os assobios do golfinho significam algo diferente dos ruídos que ele emite. Além disso, toda linguagem é articulada: projeção do descontínuo sobre o contínuo, ela é feita de diferenças e de oposições. (GREIMAS E COURTÉS, 2011, p. 290).

Assim, um primeiro critério é o de que uma linguagem deve ser biplanar, ou seja, deve ser dotada de um plano da expressão e um plano do conteúdo – algo que se diz (“conteúdo”) e uma maneira de dizê-lo (“expressão”). O segundo critério é o de que cada elemento do plano da expressão deve corresponder a um ou mais elementos do plano do conteúdo. Outro critério é o de que esse conjunto signifiante é articulado: seus elementos são organizados a partir de uma certa lógica interna, feita de diferenças e oposições, construindo sentidos.

Se a linguagem é definida assim amplamente como “conjunto significante”, como é delimitado o termo “sistema”? Retornando novamente ao princípio da Linguística moderna, vemos que Saussure abordava seu objeto de estudo, a língua, como um sistema, um mecanismo complexo em que há uma razão relativa. Jean-Didier Urbain, em sua leitura do *Cours de linguistique générale*, define o sistema “saussureano” como “um dispositivo formando uma totalidade funcional em que a coerência se define não pelos seus elementos, mas pela tessitura das conexões que os ligam” (URBAIN, 2016, p. 34. Tradução nossa). A língua, para Saussure, era apenas um sistema entre outros. Segundo o autor: “A língua é um sistema de signos exprimindo ideias e, por isso, comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc. Ela é apenas o mais importante de todos esses sistemas.” (SAUSSURE, 2005, p. 22. Tradução nossa). Saussure não se dedicou, entretanto, ao estudo desses outros sistemas diferentes das línguas naturais.

A noção de sistema aparece mais desenvolvida na teoria de Hjelmslev. Uma das principais contribuições do linguista dinamarquês é a distinção teórica entre *sistema* e *processo*: ao retomar o conceito de “língua” social e de “fala” individual e expandi-los para todos os tipos de linguagens, além da linguagem verbal, Hjelmslev determina os conceitos de sistema e de processo. Segundo o autor: “O processo só existe em virtude do sistema subjacente que o governa e que determina sua formação possível. Não seria possível imaginar um processo sem um sistema por trás dele porque neste caso tal processo seria inexplicável, no sentido absoluto da palavra.” (HJELMSLEV, 1975, p. 44). Assim, o sistema “governa” e “determina a formação” de seus diferentes processamentos, da mesma maneira como a língua social determina as falas individuais dos sujeitos.

Já no *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés (2011), o verbete “sistema” retoma tanto as proposições de Saussure quanto de Hjelmslev, sem contradizê-las nem ampliá-las particularmente. De Hjelmslev, recupera a distinção entre sistema e processo: “O sistema é um dos dois modos de existência – complementar ao de processo – dos universos estruturados ou estruturáveis. Para L. Hjelmslev, este conceito é de alcance universal e ultrapassa não apenas o domínio da linguística como também o da semiótica” (GREIMAS E COURTÉS, 2011, p. 478). De Saussure, recupera o conceito de sistema para enfatizar a importância das relações entre elementos interdependentes na construção do sentido.

Na teoria semiótica de Greimas, o termo sistema, portanto, é um pouco mais específico que o termo linguagem. A linguagem seria algo mais amplo, já que os fenô-

menos da linguagem incluiriam tanto o sistema (a tessitura de conexões que regem e determinam determinados atos de linguagem) quanto o processo (os usos dos sistemas). E quanto ao termo semiótica, como ele se diferencia ou se assemelha a esses dois conceitos?

Como se sabe, Saussure não chegou a desenvolver o conceito de “semiótica” ele mesmo. Saussure apenas propôs a existência da “Semiologia”, disciplina que estudaria os diversos sistemas de signos, como condição de possibilidade da Linguística – essa sim sua área de estudo –, mas sem desenvolver a dita Semiologia.

Se Saussure não chegou a desenvolver uma conceituação de “semiótica”, pode-se dizer que essa tarefa já foi bem mais desenvolvida por Hjelmslev em *Prolegômenos a uma teoria das linguagens*. O linguista dinamarquês vai definir “semiótica” como uma estrutura hierárquica entre componentes, análoga às línguas naturais. Eis sua definição formal:

Podemos definir formalmente uma semiótica como uma hierarquia da qual qualquer um dos componentes admite uma análise ulterior em classes definidas por relação mútua, de tal modo que qualquer dessas classes admite uma análise em derivados definidos por mutação mútua. Esta definição, simples consequência de tudo que desenvolvemos até aqui, obriga o linguista a considerar como seu objeto não apenas a língua “natural” mas também toda semiótica – toda estrutura análoga que satisfaça à condição dada. A língua (natural) deve ser considerada apenas como um caso particular desse objeto mais geral; suas propriedades específicas que dizem respeito apenas ao uso em nada afetam a definição proposta. (HJELMSLEV, 1975, p. 113).

Para Hjelmslev, a língua natural seria então uma semiótica entre outras, sendo a disciplina Semiótica um campo de estudos vasto. A língua, no entanto, teria uma primazia sobre as demais semióticas, pois teria a capacidade de traduzir todas elas.

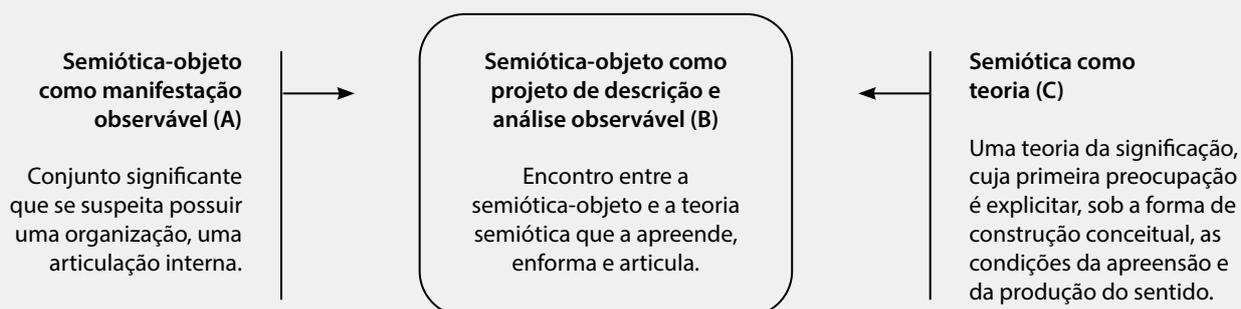
Em uma semiótica, segundo Hjelmslev, o plano da expressão e o plano do conteúdo não devem ser conformes um ao outro (diferenciando-se, assim, dos conjuntos de símbolos). A “função semiótica” seria, para ele, justamente a relação entre uma expressão e um conteúdo em dada manifestação. Vejamos sua explicação de tal função:

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo. (HJELMSLEV, 1975, p. 54).

Finalmente, em Greimas, a noção de “semiótica” é ainda mais desenvolvida e recebe grandes aprimoramentos teóricos. O verbete “semiótica” do *Dicionário de Semiótica*

(GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 448-456) apresenta três definições sucessivas do termo. De um lado, em uma primeira definição (A), as semióticas-objeto são manifestações observáveis do mundo, conjuntos significantes que pretendemos conhecer melhor. Do outro lado, na terceira definição do termo (C), a Semiótica é apresentada como uma teoria, como o conjunto dos meios que possibilitam o conhecimento das grandezas do mundo que pretendemos analisar. Entre um lado e outro, no encontro entre os dois, temos a segunda definição (B): a semiótica enquanto um objeto de conhecimento, como um projeto de descrição e análise de determinada grandeza a ser analisada. A semiótica é, assim, um conjunto signifiante, não apenas como ele se manifesta observável no mundo, mas já semiotizado com o auxílio de uma teoria; ou seja, é o local de encontro entre os objetos empíricos e a abordagem teórica que permite analisá-los (esquema 7).

Esquema 7 – Definições de “semiótica”, conforme o *Dicionário de Semiótica*



Fonte: adaptado pelo autor de Greimas e Courtés (2011).

Assim, em um primeiro momento, temos a semiótica como uma grandeza observável qualquer, uma manifestação que desejamos conhecer. Essa semiótica-objeto, ainda não “semiotizada”, é assim definida por Greimas e Courtés:

Pode-se propor definir, num primeiro momento, semiótica como um conjunto signifiante que se suspeita, a título de hipótese, possua uma organização, uma articulação interna autônoma. Dir-se-á, também, que todo conjunto signifiante, desde o instante em que se pensa submetê-lo à análise, pode ser designado como uma semiótica-objeto. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 448).

De outro lado, temos a Semiótica como teoria, ou seja, como um “lugar de elaboração de procedimentos, de construção de modelos e da escolha dos sistemas de repre-

sentação” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 454). Essa teoria visa dar conta dos processos de significação das manifestações do mundo. Ou ainda, segundo Greimas e Courtés (2011, p. 455): “A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido”.

E finalmente, no encontro entre as grandezas observáveis e a teoria semiótica, temos as “semióticas” conforme compreendemos em nosso trabalho:

Se, no sentido (A), o termo semiótica serve para designar um conjunto significativo anteriormente à sua descrição, numa nova acepção, ele é empregado para denominar um objeto de conhecimento em via de constituição ou já constituído: tratar-se-á, então, de uma semiótica-objeto considerada quer como projeto de descrição, quer como já submetida à análise, quer, enfim, como objeto construído. Por outras palavras, não se pode falar de semiótica, a não ser quando existe encontro entre a semiótica-objeto e a teoria semiótica que a apreende, enforme e articula. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 450).

É esse sentido de “semiótica” que adotamos quando falamos de semiótica verbal, semiótica espacial, semiótica pictórica, gráfica, fotográfica etc. Assim, a delimitação do que é ou não uma semiótica é sempre uma escolha teórica, já que a semiótica é definida (“apreendida”, “enformada”, “articulada”, como dizem Greimas e Courtés) a partir do ponto de vista do semioticista que a analisa, com base no aparato teórico-metodológico da Semiótica (teoria do sentido). O mesmo verbete do *Dicionário de Semiótica* complementa ainda essa definição:

Pondo-nos do lado da tradição de L. Hjelmslev, que foi o primeiro a propor uma teoria semiótica coerente, podemos aceitar a definição que ele oferece da semiótica: ele a considera uma hierarquia (isto é, como uma rede de relações, hierarquicamente organizada) dotada de um duplo modo de existência, a paradigmática e a sintagmática (apreensível, portanto, como um sistema ou como processo semiótico), e provida de pelo menos dois planos de articulação – expressão e conteúdo –, cuja reunião constitui a semiose. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 450).

Esta é a nossa definição de semiótica: um conjunto significativo, hierarquicamente organizado, dotado de um duplo modo de existência, paradigmático e sintagmático, e provido de dois planos de articulação, o plano da expressão e o plano do conteúdo. Quando tratarmos de relações intersemióticas em nosso trabalho, tratamos de relações entre semióticas, e esse é nosso entendimento de semiótica.

Em suma, utilizamos o termo “linguagem” como sinônimo de “conjunto significativo” sempre que buscamos um conceito mais amplo e abrangente, já que se trata de uma de-

finição bastante aberta que convém em especial a certas etapas mais exploratórias, por assim dizer, do estudo. Empregamos “sistema” sempre que queremos enfatizar as regras e as relações que determinam o funcionamento de certas linguagens, mas não o empregamos quando buscamos enfatizar os usos específicos das linguagens – nesse caso, trata-se do “processo”. Por fim, damos preferência a utilizar o termo “semiótica”, sempre que cabível, conforme a definição que apresentamos. Trata-se do termo mais bem circunscrito e desenvolvido pela teoria de Greimas e, portanto, o termo mais “científico”.

Sendo a intersemiotividade assim compreendida como uma relação entre semióticas, vejamos a diferença entre o termo “intersemiotividade” e outros que são, por vezes, utilizados com uma abordagem similar.

3.4.2 Intertextualidade, interdiscursividade, intermedialidade

Há uma confusão frequente, mesmo em meio acadêmico, entre o termo “intersemiotividade” e outros que são a ele relacionados, como “intertextualidade” ou “intermedialidade”. Veja-se, por exemplo, essa chamada da revista *Études de Linguistique et d'Analyse des Discours* para um número temático intitulado “L’interdiscursivité, intertextualité, intra- et intermédialité, intersémioticité dans les productions médiatiques”:

Os estudos propostos [para a revista] poderiam igualmente se efetuar no marco do paradigma da intersemiotividade, hiperônimo de intermedialidade e sinônimo de intertextualidade, estudando então todas as relações entre os diferentes sistemas semióticos empregados na produção de um texto. (CENTRE D’ÉTUDES LINGUISTIQUES, 2017, tradução nossa).

Ora, se “semiótica”, “mídia” e “texto” não são evidentemente a mesma coisa, não nos parece justo pensar que intersemiotividade seria “hiperônimo” de intermedialidade ou “sinônimo” de intertextualidade. Os conceitos possuem origens e delimitações distintas, embora existam diversos estudos que os utilizam de maneira ambígua, sem muita precisão teórica. Tentaremos aqui esclarecer algumas de suas diferenças.

A começar pelos termos “intertextualidade” e “interdiscursividade”, já bem delimitados no âmbito da teoria de Greimas. Como havíamos visto no segundo volume do *Dicionário de Semiótica*, “intersemiotividade” é um termo que abarca e expande o conceito de intertextualidade, sem contradizê-lo (LANDOWSKI, 1986). Do mesmo modo, poderíamos dizer que ele também abarca o conceito de interdiscursividade. Enquanto a intersemiotividade é uma relação entre semióticas, a intertextualidade é uma relação entre textos, e a interdiscursividade uma relação entre discursos.

De acordo com o verbete no segundo *Dicionário de Semiótica*, escrito por Hans George Ruprecht (1986), o conceito de “intertextualidade” nasceu em meio ao estruturalismo francês da década de 1960, decorrente das proposições de Bakhtin sobre a problemática do “dialogismo”; para fazer avançar esse conceito, levando em conta sua herança de Saussure e Hjelmslev, a Semiótica teve que considerar a hipótese de Greimas sobre a “possibilidade de transformação do sentido”. Assim, segundo o verbete: “Tais transformações [do sentido] se produzem no uso discursivo e estilístico dos formantes intertextuais, uso individual ou coletivo que pressupõe uma estrutura actancial da discursivização” (RUPRECHT, 1986, p. 121, tradução nossa).

O texto é uma unidade de manifestação analisada, uma totalidade de sentido em que o plano da expressão e o do conteúdo se conjugam. Deste modo, a relação intertextual é uma relação em que um texto retoma usos “discursivos” e “estilísticos” de outro texto, em um processo de transformação do sentido – incorporando tanto aspectos da expressão quanto do conteúdo do texto referenciado.

Segundo Fiorin (2003, p. 30), “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Ela ocorre por citação (reprodução de palavras exatas), alusão (em que não se citam palavras, mas reproduzem-se construções sintáticas) ou estilização (reprodução do estilo de outrem, do conjunto de recorrências formais tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo que caracterizam o outro) (FIORIN, 2003). Na intertextualidade, portanto, são fragmentos inteiros ou o estilo de certos textos específicos que são incorporados a outro texto.

Se o texto (unidade de manifestação) é diferente do discurso (certo patamar do plano do conteúdo), cabe diferenciar intertextualidade de interdiscursividade. Conforme Greimas e Courtés (2011, p. 145), o discurso decorre de um ato de enunciação. Vejamos uma definição possível de “discurso”:

Discurso: é o plano do conteúdo do texto, que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação, das estruturas sêmió-narrativas em estruturas discursivas. O discurso é, assim, a narrativa “enriquecida” pelas opções do sujeito da enunciação que assinalam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. (BARROS, 2008, p. 85).

Em outras palavras, os valores de base e a narrativa dos níveis mais profundos são retomados pelo sujeito da enunciação, que em seu ato enunciativo faz diversas escolhas relativas ao modo como essas estruturas serão concretizadas no discurso (através

de procedimentos como a figurativização, a tematização, os procedimentos de embreagem, de debreagem etc.). Logo, a relação interdiscursiva é aquela que relaciona dois discursos distintos. Quando certo discurso retoma elementos de outro discurso, ou seja, retoma as escolhas enunciativas do outro, está construindo uma relação entre discursos – portanto, interdiscursiva.

Segundo Fiorin (2003, p. 32), “a interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro.” (FIORIN, 2003, p. 32). Ela ocorre por citação (repetição das “ideias”, ou seja, dos temas e figuras de outros discursos) ou alusão (incorporação de temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto para a compreensão do que foi incorporado) (FIORIN, 2003).

Entre interdiscursividade e intertextualidade, há algumas implicações:

A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta. A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso. [...] O discurso não é único e irrepitível, pois um discurso discursa outros discursos. (FIORIN, 2003, p. 35).

Assim, ao se retomar um texto em outro, sempre retomamos certos aspectos de seu discurso. No entanto, podemos retomar apenas um certo elemento do discurso (um tema ou uma figura, por exemplo) sem fazer referência a um texto específico (suas palavras *ipsis litteris*, no caso da semiótica verbal), de modo que a interdiscursividade não implica necessariamente intertextualidade.

Expandindo essas constatações, poderíamos dizer que a relação intersemiótica do tipo que recria ou traduz uma semiótica em outra normalmente virá acompanhada de uma relação intertextual. Isso acontece porque a retomada de uma manifestação de certa semiótica em outra implica também retomar o texto (ou a unidade de manifestação) daquela semiótica. Ou então, implica ao menos a retomada do conjunto de textos que permitiu estabelecer as regras de funcionamento de uma semiótica específica. Mas nem toda relação intertextual e interdiscursiva implica uma relação intersemiótica.

Por exemplo, imaginemos um conto escrito a partir de elementos presentes em uma fotografia, e que tanto o conto quanto a fotografia nos sejam apresentados lado a lado. A relação entre eles seria intersemiótica, pois são manifestações de diferentes naturezas semióticas que estão postas em relação, mas seria também, conseqüentemente, uma relação intertextual (o texto fotográfico é retomado no conto) e interdiscursiva

(elementos de um discurso são retomados no outro). Se, por outro lado, imaginamos uma fotografia que recrie elementos de outra fotografia, teríamos uma relação intertextual e interdiscursiva, mas não intersemiótica, já que os dois textos fotográficos relacionados pertencem a uma mesma semiótica.

Se “discurso” e “texto” possuem uma delimitação mais clara na Semiótica Discursiva, o mesmo não pode ser dito do termo “mídia”. Assim, não nos surpreende que não haja uma definição cristalina de “intermedialidade” nos estudos de A. J. Greimas, nem ao menos um verbete definindo “mídia” nos dois volumes do *Dicionário de Semiótica*.

Na arte, o termo intermídia aparece pela primeira vez na década de 1960, em um texto breve do artista Dick Higgins para o primeiro número do informativo *Something Else Newsletter*. Higgins começa o artigo afirmando: “Muita das melhores obras produzidas hoje parecem estar localizadas entre mídias.” (HIGGINS, 1966, p. 1. Tradução nossa). Ele cita ao longo de seu artigo formas artísticas que estavam surgindo no período, como a instalação e o *happening*, que pareciam estar localizadas entre certos meios expressivos já conhecidos (pintura e escultura, por exemplo, no caso das instalações). Dick Higgins percebia a presença da intermídia no teatro e nas artes visuais, complementando: “Por razões de espaço, não podemos tratar aqui a intermídia entre outras áreas. No entanto, gostaria de sugerir que o uso da intermídia é mais ou menos universal nas artes plásticas, pois a continuidade, mais que a categorização, é a marca registrada de nossa nova mentalidade.” (HIGGINS, 1966, p. 3. Tradução nossa). Higgins foi um dos primeiros artistas do grupo Fluxus, coletivo internacional cujos membros realizavam obras que transitavam entre a performance, o *happening*, a poesia, a pintura, os livros de artista, o filme etc., tratando de promover experimentações com diferentes meios (e diferentes semióticas) no campo artístico.

Alguns teóricos apontam que os estudos de intertextualidade, interdiscursividade e intermedialidade correspondem a etapas históricas sucessivas nos estudos das linguagens e da comunicação. É assim que a “intermedialidade” é apresentada, por exemplo, no artigo inaugural da revista *Intermedialités*:

Após a intertextualidade que visava liberar o texto de sua suposta autonomia; após a interdiscursividade que compreendia que a unidade é constituída de múltiplos discursos que o texto capta e cruza; eis a intermedialidade, que estuda como os textos e discursos não são apenas da ordem da linguagem, mas também suportes, modos de transmissão, aprendizagens de códigos, lições das coisas. Essas mediações têm histórias: as intermedialidades formam planos de consistência. O conceito de intermedialidade opera então em três níveis diferentes de análise. Pode se referir, inicialmente, às relações entre diversas

mídias (ou entre várias práticas artísticas associadas a mídias delimitadas). Em seguida, esse caldeirão da mídia de onde emerge e se institucionaliza, pouco a pouco, um *médium* bem circunscrito. Finalmente, o ambiente em que as mídias tomam forma e significado: a intermedialidade está imediatamente presente em qualquer prática de um *médium*. (MÉCHOULAN, 2003, tradução nossa).

O próprio conceito de “mídia” não possui uma interpretação consensual entre os pesquisadores da Comunicação. Ele costuma ser usado ora para se referir a veículos midiáticos específicos, ora para se referir à imprensa no geral. De todo modo, ele parece estar ligado a certas particularidades que se repetem consistentemente em certos conjuntos de textos, vinculadas à sua estruturação, à distribuição na sociedade e às tecnologias empregadas. Vejamos o que dizem a respeito Louis Hébert e Lucie Guillemette na introdução de sua obra *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*:

O conceito de intermedialidade é aqui sustentado por uma tese generalizada – sujeita a debates e refinamentos – de que o “sensível” (significantes, mídia, forma etc.) determina forte ou totalmente (“o meio é a mensagem”, diz McLuhan) o “inteligível” (significado, mensagens, plano de fundo etc.). Esta tese é frequentemente aplicada às novas tecnologias da informação e da comunicação. [...] Mas o que é uma mídia? Como observa Pavis [em sua obra *Dictionnaire du théâtre*], “A noção é pouco compreendida. A mídia parece ser definida essencialmente por uma soma de características técnicas (possibilidades e potencialidades), pela maneira tecnológica como ela é produzida, transmitida e recebida, e pela qual ela é reproduzível ao infinito. A mídia, portanto, não está vinculada a um determinado conteúdo ou tema, mas a um dispositivo e a um estado atual da tecnologia.” (HÉBERT; GUILLEMETTE, 2009, p. 2, tradução nossa).

A noção de mídia, portanto, não se confunde com a de semiótica. Uma mesma semiótica pode estar presente em diferentes veículos da mídia: a semiótica verbal escrita, por exemplo, está presente no jornal, na revista, nos sites de notícias etc. A semiótica audiovisual está presente no cinema, na televisão e em vários outros veículos, especialmente os digitais. Por outro lado, em uma mesma mídia podem ser entrecruzados diferentes sistemas semióticos, construindo relações entre semióticas em um mesmo espaço midiático. Assim, uma relação intersemiótica nem sempre implicará em intermedialidade.

Em nossa pesquisa, analisamos prioritariamente as operações de intersemiotidade, reservando o termo intertextualidade especificamente para as ocasiões em que nos referirmos a relações entre textos manifestados em uma mesma semiótica, e o termo interdiscursividade para as relações entre elementos precisos localizados no nível

discursivo. Já o termo intermedialidade será utilizado apenas quando a retomada das características de certo veículo midiático em outro for um aspecto importante da obra a ser analisada – ou seja, quando o próprio objeto literário propor uma discussão sobre as relações entre mídias.

Vejamos agora um outro conceito que, assim como o de intersemiotividade, implica relações entre várias linguagens: o conceito de sincretismo.

3.4.3 Sincretismo de linguagens

O sincretismo de linguagens é o procedimento em que duas ou mais linguagens – conjuntos significantes – são reunidas, configurando uma nova, dita “sincrética”. As chamadas semióticas sincréticas são aquelas que apresentam mais de uma semiótica constituindo o seu plano da expressão. Segundo o verbete do *Dicionário de Semiótica*: “serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 467). Ou ainda, segundo o verbete “Sincréticas (semióticas~)” do segundo volume do *Dicionário de Semiótica*:

As semióticas sincréticas (no sentido de semióticas-objeto, ou seja, grandezas manifestas que se dão a conhecer) se caracterizam pela realização de várias linguagens de manifestação. Um spot publicitário, uma história em quadrinhos, um jornal televisivo ou uma manifestação cultural ou política são exemplos, entre outros, de discursos sincréticos (FLOCH, 1986, p. 217, tradução nossa).

Entramos em contato, ao longo do dia, com uma grande variedade de manifestações sincréticas. Apenas para citar algumas delas: filmes, anúncios publicitários, páginas web, games, programas televisivos, revistas, jornais, peças de teatro etc. Conforme aponta Ana Cláudia de Oliveira (2009, p. 86): “Nossa época se organiza mais e mais pela dominância de manifestações sincréticas em que os sistemas são reunidos e esses exigem uma captura sensível global dos destinatários que são assim absorvidos por processamentos complexos de apreensão e de significação”.

Esses processamentos complexos nos fazem apreender as manifestações sincréticas como totalidades de significação, ao invés de meros ajuntamentos de linguagens distintas sobrepostas. Ao assistir um filme, por exemplo, apreendemos ao mesmo tempo e em uma só totalidade de sentido as imagens visuais, o sistema verbal oral, a entoação dos atores, sua gestualidade, a música, os efeitos sonoros e todos os elementos

que formam o conjunto significante. Segundo Fiorin (2009, p. 35): “As semióticas sincréticas constituem um todo de significação e, portanto, há um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão”.

Visando abordar metodologicamente o sincretismo de linguagens, a teoria semiótica costuma tratar as manifestações sincréticas não pela análise de cada linguagem separadamente, mas sim as compreendendo como uma única totalidade de sentido. Os principais desenvolvimentos teóricos nessa direção foram empreendidos por Jean-Marie Floch (1985; 1995) em seus estudos da publicidade e da visualidade. Sobre essa maneira particular de abordar as semióticas sincréticas, vejamos o que diz Oliveira:

Considerando que a totalidade do sentido de um objeto sincrético é processada pelo arranjo global de formantes de distintos sistemas, assim como de suas regras de distribuição e ordenação, assumimos que essa integração caracteriza-se por procedimentos de sincretização. Somos levados a tratar esse tipo de constituição sincrética do plano da expressão pelo agir relacional integrador de suas partes em uma só totalidade, uma vez que também é assim que a sua apreensão sensível é processada. (OLIVEIRA, 2009, p. 80).

Assim, cada objeto processado por uma semiótica sincrética seria o resultado de uma “enunciação global”, um arranjo dos distintos sistemas que visa construir uma totalidade de sentido e que, por isso mesmo, deve ser entendida como integradora. Floch nos dá uma explicação desse papel global da enunciação na construção do sincretismo:

No que diz respeito aos procedimentos de sincretismo, rejeitaremos desde já a ideia de que, para um dado enunciado sincrético, exista uma enunciação verbal, uma enunciação gestual, uma enunciação visual... Recorrer a uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético decorre, para nós, de uma estratégia global de enunciação sincrética que “gere”, se assim quisermos, o contínuo discursivo resultante da textualização e decide “investir” a linearidade do texto em substâncias diferentes [...]. Essa estratégia sincrética vem da competência discursiva de um só e único enunciator, mesmo que ele seja actorializado muito diversamente. (FLOCH, 1986, p. 218, tradução nossa).

Para analisar esse tipo de manifestação sincrética Floch sugere inicialmente estudar o plano do conteúdo como uma só totalidade. Somente após feita essa análise integrada dos níveis fundamental, narrativo e discursivo do plano do conteúdo é que poderíamos passar a uma análise do plano da expressão, buscando entender o papel desempenhado por cada semiótica convocada no sincretismo. Vejamos a própria explicação do autor para essa sugestão de procedimento analítico:

[...] diremos que as semióticas sincréticas constituem seu plano da expressão – e mais precisamente a substância de seu plano da expressão – com elementos provenientes de várias semióticas heterogêneas. Afirmamos assim a necessidade – e a possibilidade – de abordar esses objetos como todos de significação e de proceder, em um primeiro momento, à análise de seus planos do conteúdo. O reconhecimento das grandes disjunções categoriais possibilitará obtermos uma primeira segmentação do texto em sequências discursivas (descrições, diálogos, relatos) ou em sequências denominadas temáticas (combate, passeio) que permitirão em seguida a atualização das estruturas narrativas subjacentes. É em função de um saber adquirido sobre os diferentes graus de correspondência e de coextensividade entre as unidades textuais e sintagmas narrativos que poderemos retornar à manifestação e melhor compreender as regras de sua distribuição sobre as diferentes linguagens, bem como os papéis e estatutos atribuídos a essas últimas, e que poderemos abordar o plano da expressão. (FLOCH, 1986, p. 218, tradução nossa).

Na distribuição das linguagens no plano da expressão, entre os seus distintos formantes, ocorre uma operação que costuma ser chamada de “neutralização”: suspendem-se ou graduam-se as distinções entre os traços para que eles atuem juntos no sistema sincrético (OLIVEIRA, 2009). Em um livro ilustrado, por exemplo, a operação de neutralização equivaleria à suspensão ou gradação entre as diferenças daquilo que é construído pela semiótica verbal e aquilo que se dá pelo visual, para que as páginas da publicação sejam apreendidas como uma única totalidade verbo-visual. Essa operação de neutralização não equivaleria, entretanto, a um apagamento total dos traços de cada semiótica, mas sim a uma busca por uma base comum que permita integrá-los em uma mesma experiência de leitura. Segundo Silva (1994, p. 74): “não há apagamento dos elementos sincretizados, mas há uma base que permanece, sobre a qual se assenta a percepção do sincretismo”.

Entendemos que é preciso fazer uma diferenciação entre dois tipos de sincretismos de linguagem, especialmente tendo em vista nosso objeto de estudo na tese. De um lado, temos as linguagens sincréticas cuja estrutura já foi estabilizada ao longo do tempo por práticas sociais, como a “linguagem do cinema” ou a “linguagem dos quadrinhos” – cujos nomes já nos dizem o que esperar em termos de semióticas convocadas, ou seja, uma semiótica audiovisual-espacial no caso do cinema ou verbo-visual-espacial no caso dos quadrinhos. Essas linguagens sincréticas formam “conjuntos significantes” cujos elementos (provenientes de várias semióticas distintas) e regras combinatórias já foram estabilizados ao longo do tempo. O tratamento desse tipo de manifestação sincrética, segundo a abordagem metodológica que recém apresentamos, proposta por Floch, já foi testado e validado em diversas análises semióticas desde os anos 1980.

Por outro lado, podemos encontrar manifestações constituídas por diversas linguagens que estão em sincretismo, ou seja, que estão sendo apresentadas conjuntamente, mas que não possuem (ainda) regularidades estabilizadas pelo tempo e pelas práticas sociais. Imaginemos, por exemplo, a primeira vez em que música foi tocada ao vivo junto a uma projeção cinematográfica: tratava-se de uma primeira experimentação dos modos de pôr em sincretismo imagem e som, mas não ainda da “linguagem cinematográfica” sincrética a que nos referimos atualmente. Esse é também o caso das experimentações no campo da Arte, por exemplo, que tentam pela primeira vez unir linguagens de diferentes ordens. Assim, por exemplo, em um livro contemporâneo de literatura que é acompanhado por um disco de música, para ser ouvido em conjunto, trata-se de que tipo de linguagem sincrética? São linguagens dadas conjuntamente, em sincretismo, mas de maneira ainda experimental, que explora justamente as possibilidades dessa colocação em conjunto dos diferentes sistemas semióticos.

A diferenciação entre duas compreensões de sincretismo de linguagens, que apontamos a partir da reflexão sobre nosso *corpus*, é semelhante às duas noções de “sincretismo” apontadas na introdução da obra *Les Discours syncrétiques: poésie visuelle, bande dessinée, graffitis*:

À primeira vista, um discurso sincrético surge como uma produção semiótica tanto estabilizada por uma denominação genérica que a identifica socioculturalmente como um conjunto homogêneo (“o cinema”, “os quadrinhos”, “a street art”), quanto resultante da articulação entre pelo menos dois sistemas semióticos diferentes – notadamente o texto e a imagem. Uma acepção mais ampla, mas sem dúvidas teoricamente mais rigorosa, convida-nos a considerar como sincretismo toda combinação de grandezas pertencentes a pelo menos duas ordens distintas. (BADIR; DONDERO; PROVENZANO, 2019, p. 5, tradução nossa).

Em suma, as linguagens sincréticas, sejam elas já consolidadas, sejam experimentações que põem em sincretismo linguagens de diversas ordens, apresentam sempre relações entre linguagens que se dão no interior de um mesmo objeto ou “texto”. Sendo assim, o que diferencia a noção de sincretismo do conceito de intersemiotividade? Como compreendemos a intersemiotividade enquanto uma relação entre semióticas, em seu sentido amplo, somos obrigados a considerar, pelo menos a título de hipótese, que a articulação de dois ou mais sistemas semióticos que formam o sincretismo é também uma relação de intersemiotividade entre esses sistemas. Ou seja, adotamos na tese, como abordagem de trabalho, a possibilidade de que os sincretismos de lin-

guagem sejam um dos tipos possíveis de relação intersemiótica. Assim, nas análises que seguem, ao abordarmos as relações intersemióticas, veremos que algumas dessas intersemioticidades se dão como articulação de semióticas configurando uma única totalidade de sentido – constituindo, a rigor, sincretismos de linguagem. Ao final do trabalho, quando procedermos à sistematização dos tipos de relações intersemióticas, retomaremos a questão do sincretismo e a posição que ele assume em uma tipologia mais geral dos vários modos de relações entre linguagens.

Esperamos que, após essa retomada do termo “intersemioticidade” e suas diferenças em relação a outros conceitos que são frequentemente a ele relacionados, nosso objeto de estudo esteja mais claro e assim também melhor caracterizado. Tendo assim definido o “objeto literário intersemiótico” e discutido as questões envolvidas ao redor de cada uma dessas palavras, poderemos agora prosseguir para a análise das três obras emblemáticas que escolhemos para nosso corpus de estudo: *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer, *Lettres du Havre* de Élodie Boyer e Jean Segui e *Inquérito Policial: Família Tobias* de Ricardo Lísias.

4 TREE OF CODES

4.1 Entre as semióticas, a “árvore de códigos”

Na intersemiotividade que vemos aflorar em diversas publicações de literatura do século XXI, o objeto literário é criado a partir das relações com objetos de sistemas semióticos diferentes e o resultado são obras que propõem uma renovação da estrutura tradicional do livro. Mas que metodologia podemos adotar na análise dos objetos literários intersemióticos? Como estruturar metodologicamente esse exame de nosso *corpus* de estudo? Decidimos considerar a própria interação entre o semiótico e a publicação para, nesse contato, desenvolver e aprimorar uma metodologia própria de análise à medida que lemos e nos aprofundamos na relação com cada obra. Evidentemente, partimos de um modelo geral da produção do sentido nas diversas manifestações que já está bem constituído, tendo sido elaborado ao longo de décadas a partir dos estudos de A. J. Greimas e seus colaboradores: o percurso gerativo do sentido e sua estruturação em níveis. O plano do conteúdo das obras, organizado em níveis, é correlato a um plano da expressão na sua produção de sentido, de maneira indissociável. Quanto a essa relação entre expressão e conteúdo, examinamos em especial o modo como a figuratividade da obra é manifestada pela plasticidade, ou seja, como os significantes são escolhidos para concretizar as escolhas figurativas. A questão da tradução que está posta, primeiramente, na operação da plasticidade de concretizar em linguagens a figuratividade estará, pois, no cerne de nossa investigação.

O primeiro título a que recorremos é o livro *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, justamente porque essa obra é exemplar na maneira como toma diferentes semióticas e as põe em relação, alcançando um resultado coeso e original. Assim, não é por acaso que tomamos essa publicação como a primeira obra a ser analisada, buscando precisamente construir à medida que a examinamos um percurso de análise que possa servir para melhor compreender a estruturação das linguagens e os processos de produção de sentido nos demais títulos pesquisados.

Eis, na sequência, a apresentação do livro conforme disponibilizada no site de sua editora, Visual Editions, seguida por algumas das fotos que foram lá publicadas (fig. 51).

Tree of Codes é um de nossos títulos mais celebrados. Ele venceu prêmios (D&AD In Book Award, Book Design, 2011), serviu de inspiração para o *ballet* contemporâneo de Wayne McGregor no Manchester International Festival de 2015 e já vendeu mais de 30.000 cópias.

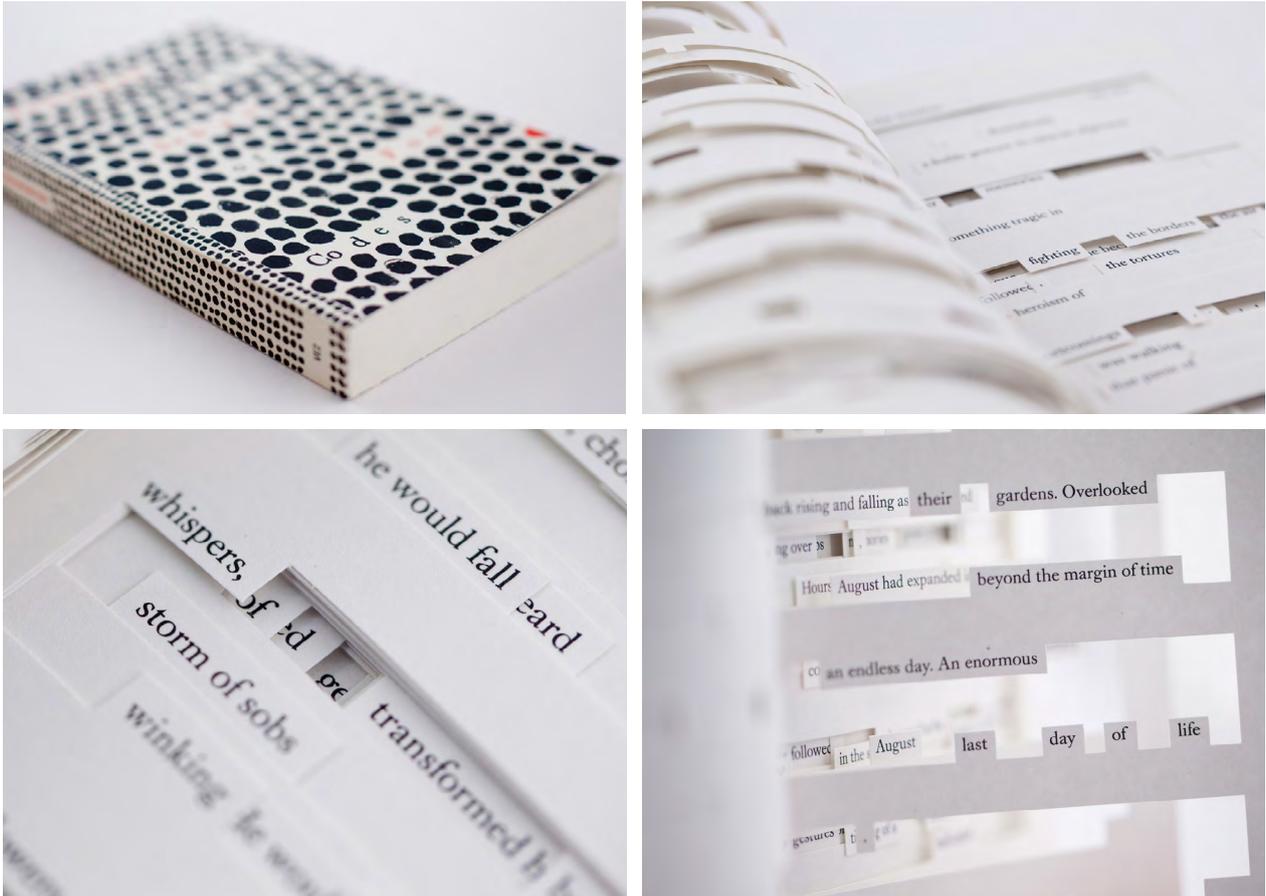
Nossas primeiras conversas com Jonathan Safran Foer sobre *Tree of Codes* começaram com Jonathan dizendo que ele estava curioso para explorar e experimentar a técnica do recorte. Tendo isso como nosso ponto de partida mútuo, passamos vários meses de e-mails e telefonemas explorando a ideia da relação física entre as páginas e como isso poderia de algum modo ser desenvolvido para funcionar em uma narrativa com significado. Isso levou Jonathan a decidir usar um texto já existente e cortar dele uma nova história. Tendo considerado trabalhar com vários textos, Jonathan decidiu cortar dentro e fora do que ele considera seu "livro favorito": *The Street of Crocodiles*, de Bruno Schulz.

Enquanto Jonathan começava a esculpir sua história, nós começamos a fazer nossa lição de casa e literalmente fomos rejeitados por todas as gráficas que abordamos – sua resposta sendo: "o livro que vocês querem fazer simplesmente não pode ser feito". Felizmente, encontramos a Die Keure na Bélgica, que adorou o desafio de fazer um livro com uma faca de corte diferente em cada página.

Design pelo Sara De Bondt Studio. Design de capa por Jon Gray.

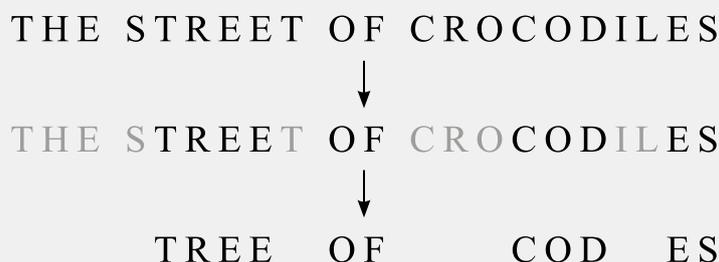
Tree of Codes está atualmente esgotado. Se o livro estiver disponível novamente, anunciaremos através da nossa *newsletter*. (VISUAL EDITIONS, 2018, tradução nossa).

Figura 51 – Fotografias de *Tree of Codes* disponibilizadas no site da editora



Fonte: *Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer,
 <<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

A apresentação da obra que é disponibilizada na página da editora nos dá um vislumbre do programa narrativo de criação desse objeto literário, desde as primeiras conversas com o escritor até a sanção positiva dada pela crítica (haja vista os prêmios recebidos) e público (o livro vendeu mais de 30.000 cópias e esgotou sua tiragem). O que nos é dito é que o autor Jonathan Safran Foer partiu da escolha de um livro já existente – não qualquer um, mas o seu “favorito” – e, com base nele, foi *esculpindo sua história* (“carve out his story”), conforme a expressão utilizada pela editora. Do título original *The Street of Crocodiles*, restaram algumas letras que formaram o nome da obra inédita (esquema 8).

Esquema 8 – Recorte no título original *The Street of Crocodiles*

Fonte: elaborado pelo autor.

Nessa operação sobre o nome do livro original, já temos o exercício do recorte pois conseguimos, comparando os dois títulos, compreender que a obra de Foer advém da obra de Schulz. Como as etapas transformativas do esquema acima nos mostram, Safran Foer explorou em seu processo criativo a técnica do recorte. Primeiro ele decompõe o título da obra de Bruno Schulz, um sintagma, até obter por subtração o segundo sintagma-título, recomposto. Esse procedimento faz com que nos voltemos ao interior do livro de Foer, construído também a partir da técnica de recorte, ou seja, de sucessivas subtrações e recomposições dos sintagmas originais. Observamos que o miolo pode ser lido tanto palavra a palavra, sequencialmente, quanto em uma apreensão geral da nuvem de palavras e fonemas espalhados pelas páginas sobrepostas. Assim, além de explorar as relações entre a semiótica verbal e a semiótica visual gráfica do livro, essa publicação coloca em relação a linguagem espacial, pois ela é construída nos moldes de uma obra escultórica.

Cabe apontar que já no título, *Tree of Codes*, o tema da exploração entre linguagens é explorado. A palavra “códigos” remete às várias semióticas articuladas na produção da obra e também ao processo de deciframento de tais códigos. A palavra “árvore” também nos aponta uma leitura voltada para a estruturação das linguagens, já que as semióticas são conjuntos organizados a partir de uma hierarquia, assim como a organização da árvore em tronco, galhos e folhas, dividindo-se sucessivamente, em uma figurativização possível da hierarquia. A árvore, além disso, é o vegetal de onde a indústria papelreira obtém a celulose, principal componente da fabricação moderna do papel. Ou seja, o uso da palavra “árvore” também nos indica que a obra irá explorar sua própria materia-

lidade, mostrando-nos como essa materialidade é construída a partir da articulação das semióticas (ou “códigos”, como figurativizado no título). Cabe avaliar, em nossa análise, como as semióticas se organizam na construção dessa “árvore de códigos”.

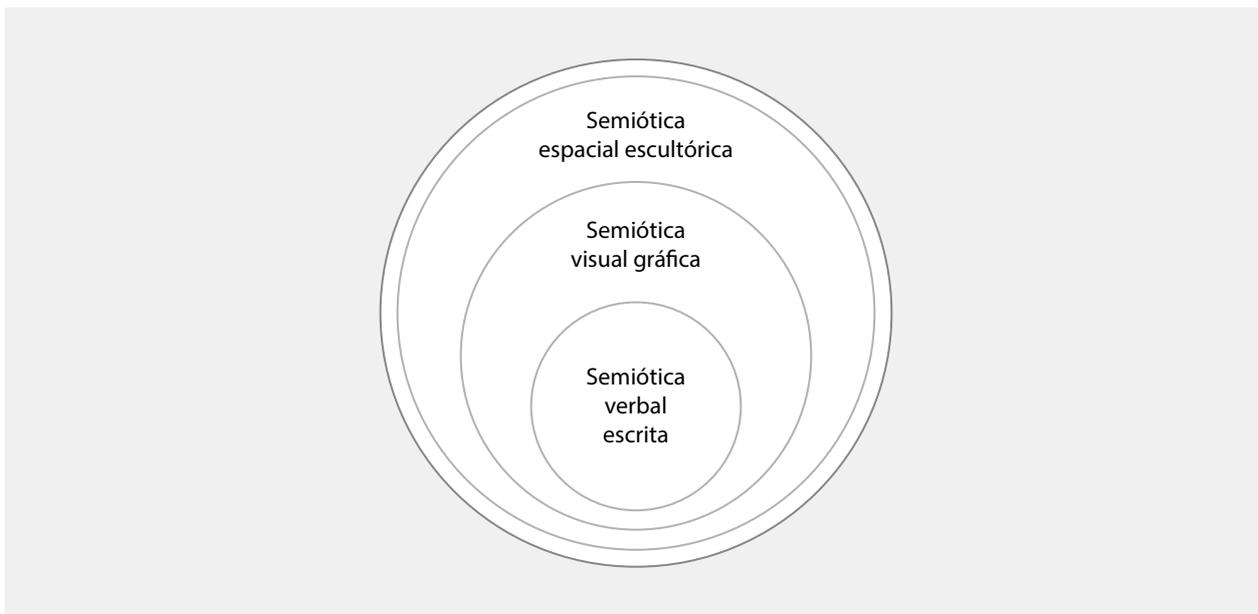
Se a relação de intersemiotividade se dá justamente quando identificamos as diferentes semióticas postas em relação, para analisar um objeto literário construído a partir de relações intersemióticas como *Tree of Codes* decidimos, primeiramente, identificar as semióticas que estão nele relacionadas. Lembramos que uma semiótica pode ser formalmente conceituada como um conjunto significativo dotado de um modo de existência paradigmático e sintagmático, provido de um plano da expressão e um plano do conteúdo; mas lembramos também que ela é o local de encontro entre uma manifestação apreensível no mundo e a teoria que permite estudá-la. Portanto, há sempre nesse processo de identificação das semióticas envolvidas uma questão das escolhas teóricas que faz cada analista ao lidar com seu objeto. Devemos nos perguntar: quais são os conjuntos que devem ser considerados, que formam efetivamente uma organização significativa e que são relevantes do ponto de vista da análise e da explicitação dos processos de produção de sentido?

Em nosso caso, organizando as semióticas a partir da ordem de sua apreensão pelo leitor no contato com *Tree of Codes*, vemos logo de início que a obra é constituída por uma semiótica espacial: trata-se de um objeto físico, uma determinação espaço-temporal que possui tamanho, densidade, textura, temperatura etc. Ou seja, estamos diante de uma manifestação da semiótica espacial, nesse caso construída como se fora uma escultura, dado o processo de “esculpir” as páginas que é, inclusive, a expressão utilizada pela editora na apresentação do livro. Em seguida, temos nesse objeto físico uma linguagem visual que é impressa graças aos sistemas de impressão modernos, ou seja, a visualidade submete-se às possibilidades técnicas e às regras combinatórias da indústria gráfica. Essa semiótica visual gráfica é composta, nesse caso, principalmente pelos seguintes elementos visuais: glifos tipográficos, ilustrações de pontos ou manchas e forma dos recortes nas páginas. A impressão está gravada sobre a espacialidade do livro e, portanto, o processamento espacial é pré-requisito para o visual no objeto que analisamos. Enfim, temos a semiótica verbal que, para ser lida, depende da visualidade da letra impressa que é posicionada na espacialidade do objeto livro.

Temos, assim, uma identificação inicial das linguagens que estão relacionadas na obra de Safran Foer (esquema 9). A partir daí, podemos seguir para a análise de cada uma delas, considerando tanto seu plano da expressão quanto o plano do conteúdo.

Somente então poderemos encontrar os pontos de intersecção entre uma e outra semiótica, compreendendo melhor os modos como elas são articuladas – ou seja, qual a lógica que rege a articulação de seus elementos – bem como a relação estabelecida entre elas e a semiótica verbal de *The Street of Crocodiles*, título que originou a obra analisada.

Esquema 9 – Semióticas articuladas na totalidade *Tree of Codes*



Fonte: elaborado pelo autor.

Desenvolvemos nossa análise de *Tree of Codes* levando em consideração cada um dos sistemas semióticos elencados em sua elaboração. Alicerçados no exame deles e somente após a análise do processamento de cada um dos sistemas é que poderemos melhor estabelecer quais são e como se dão essas relações intersemióticas. Acompanhando a ordem de apreensão das linguagens, iniciamos pela semiótica espacial escultórica, para seguirmos pela semiótica visual gráfica e, por fim, pela semiótica verbal escrita.

4.2 A espacialidade em *Tree of Codes*

Logo ao travarmos nosso primeiro contato com o livro, vemos que ele é um objeto que ocupa certo espaço, que possui uma configuração tridimensional e com o qual interagimos, manuseando-o. Ou seja, trata-se de um processamento do sistema espacial.

Ao tratar do estudo dos objetos do ponto de vista da Semiótica, Landowski (2018) propõe que eles sejam analisados considerando-se os desenvolvimentos da semiótica

do espaço já que, no plano conceitual, os semioticistas que estudam “objetos” e os que estudam “o espaço” tratariam aproximadamente da mesma coisa, apenas vista sob ângulos complementares. Segundo o autor, a materialidade dos objetos (sua solidez relativa, seu grau de opacidade) resiste mais ou menos a nós quando os manuseamos, ao mesmo tempo em que ele “ocupa” uma determinada “porção de espaço”. O autor ainda justifica essa escolha pela abordagem do espaço:

Mas uma vez que entendemos que o “espaço” constitui ao mesmo tempo um pressuposto semioticamente necessário e, ao olhar da Filosofia, uma condição transcendental da experiência (assim como o tempo), resta a nós semioticistas compreender como ele significa. Deste ponto de vista, ele não pode ser considerado como dado de antemão, de maneira categórica e uniforme para todos. Durante muito tempo, o imaginamos figurativamente com o aspecto de uma imensa superfície servindo de suporte a tudo o que existe – hoje diríamos que ele é representado mais como um volume ilimitado, em expansão, que engloba todas as coisas. Mas o espaço empírico vivido no dia a dia é ainda diferente. Nesse plano, mesmo que os objetos não “criem” certamente o espaço (já que ele é sempre pressuposto), ao menos são eles que, pelos tipos de relações que tecem entre si e conosco, conferem à espacialidade de nossos locais de vida significações específicas, suscetíveis de assumir as formas mais diversas. Por exemplo, um espaço repleto de objetos em posição contígua como os fios de um tecido ou as entranhas de uma fera não tem nada a ver com um espaço em rede onde os objetos que focalizam a atenção são separados por vazios. De modo mais geral, a maneira como nós pensamos as relações inter-objetais emergem de “regimes de espaço” distintos. Assim, toda semiótica empírica visando os objetos e as relações entre eles, ou conosco, é virtualmente portadora (entre outras coisas) de uma semiótica do espaço: eis mais uma justificativa em favor de uma concepção extensiva do campo a cobrir. (LANDOWSKI, 2018, tradução nossa).

No caso de *Tree of Codes*, umas das pistas que nos faz tratá-lo como uma articulação da semiótica espacial, entre outras, são as inúmeras referências a seu caráter “escultórico”. Ao abordarem *Tree of Codes*, é comum que seus comentadores utilizem palavras como “escultura” ou “escultórico” para se referir à publicação. Vejamos alguns desses casos:

- Na própria quarta capa da obra, o comentário em destaque do artista Olafur Eliasson apresenta o livro dessa forma: “Jonathan Safran Foer habilmente emprega meios *escultóricos* para criar uma história realmente envolvente. Em nosso mundo de telas, ele une narrativa, materialidade e nossa experiência de leitura em um livro que nos lembra que ele realmente tem um corpo” (tradução nossa, itálico nosso).

- Na página da premiação D&AD Awards, a descrição da publicação inclui a seguinte frase: “[A designer] Sara de Bondt trabalhou próxima a Foer para criar um livro que

tem a familiaridade de uma típica edição em brochura, mas permite uma experiência de leitura única, tátil e quase *escultórica*". (D&AD, 2011, tradução nossa, itálico nosso).

- A apresentação do título enviada pela editora para a Amazon e outras livrarias online o descreve dessa forma: "Inicialmente considerado impossível de produzir, o livro é o primeiro de seu tipo – tanto um objeto *escultórico* quanto um trabalho de narrativa magistral." (AMAZON, 2010, tradução nossa, itálico nosso).

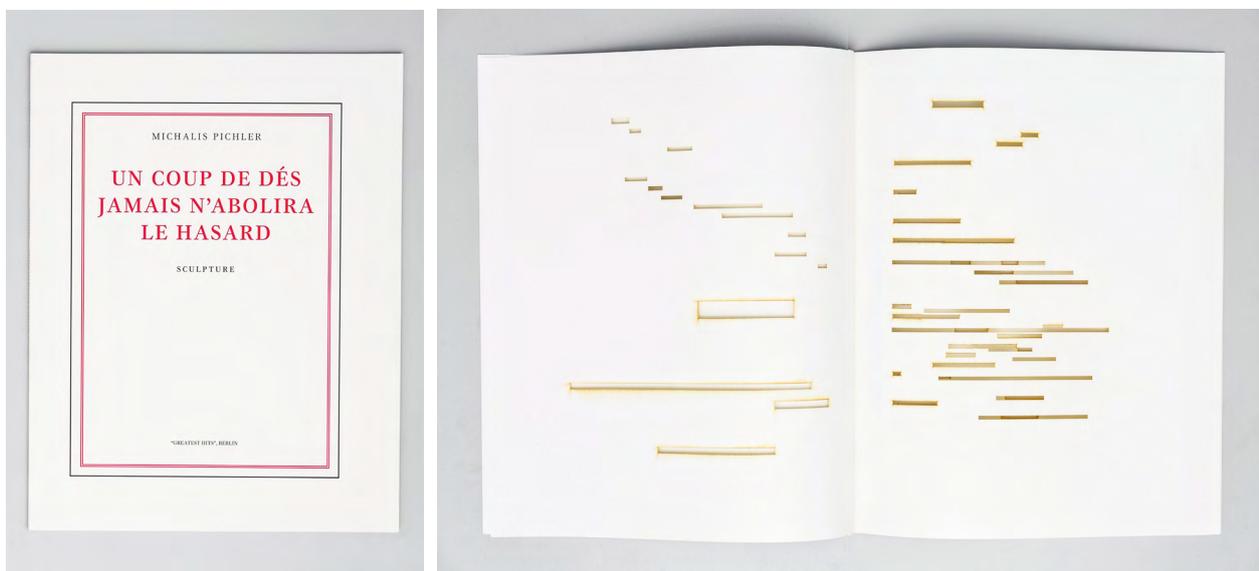
- Em seu artigo "Jonathan Safran Foer's *Tree of Codes*: book design and digital sculpturing", Rapatzikou (2017) utiliza as expressões "escultura mental e material", "texto ricamente texturizado e esculpido" e "tipos diferentes de esculturas corpóreas e mentais" ao comentar a publicação, além de usar "escultura" como uma das palavras-chave do artigo.

Parece-nos claro, assim, que a obra possui uma dimensão escultórica e que tal dimensão é percebida também pelos leitores e comentadores do livro. Quando tratamos de "escultura", estamos nos referindo a uma semiótica espacial que é constituída sob a forma de uma escultura, articulada na manifestação de *Tree of Codes*. A escultura pode ser tratada como linguagem, ou seja, como um conjunto significativo, já que uma escultura apresenta um conteúdo além de uma expressão; ela pode ser mais ou menos figurativa, pode contar-nos uma história ou mesmo propor valores de uma época assim como uma pintura, uma música ou um conto, por exemplo. Na linguagem escultórica, o plano da expressão que concretiza o conteúdo (e que é dele indissociável) é composto por substâncias tanto espaciais quanto táteis. Assim, quando falamos da "semiótica espacial", nos referimos tanto à ocupação tridimensional de certa porção do espaço por parte do objeto, quanto às suas qualidades físicas (peso, temperatura, densidade etc.) que permitem que ele ocupe dita posição no espaço. Desse modo, justifica-se analisar o escultórico enquanto articulação de sentido, visando em seguida compará-lo ao processamento dos sistemas verbal e gráfico em *Tree of Codes*.

Ainda a título de justificativa do tratamento do sistema escultórico na obra, podemos indicar que a plasticidade do livro de Jonathan Safran Foer nos remete fortemente a uma outra publicação que é considerada também "escultórica": o livro-objeto (dessa vez, proveniente do campo das artes visuais) chamado *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* proposto por Michalis Pichler em 2008 (fig. 52). Essa obra artística retoma o célebre poema de mesmo nome escrito por Stéphane Mallarmé no final do século XIX, porém substitui as palavras escritas no texto original por recortes nas suas páginas. Um dos efeitos dessa transformação é pôr em evidência o posicionamento das palavras na

topologia da página, desenvolvimento original de Mallarmé, destacando esse posicionamento como parte do processo de construção de sentido da obra.

Figura 52 – Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (SCULPTURE)*



Fonte: Buy Pichler, <<http://www.buypichler.com/books/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-sculpture>>.

Pelo tratamento dado ao volume por meio dos recortes, em sua maior parte retângulos marcados pela horizontalidade, organizados em oposições plásticas como preenchido vs. vazado e ortogonalidade vs. diagonalidade, a plasticidade da obra de Pichler nos remete ao trabalho desenvolvido em *Tree of Codes*. É curioso apontar que a obra de Michalis Pichler apresenta em sua capa um subtítulo, “SCULPTURE”, o que reitera a possibilidade de tratamento desse tipo de objeto por meio de uma abordagem da semiótica espacial.

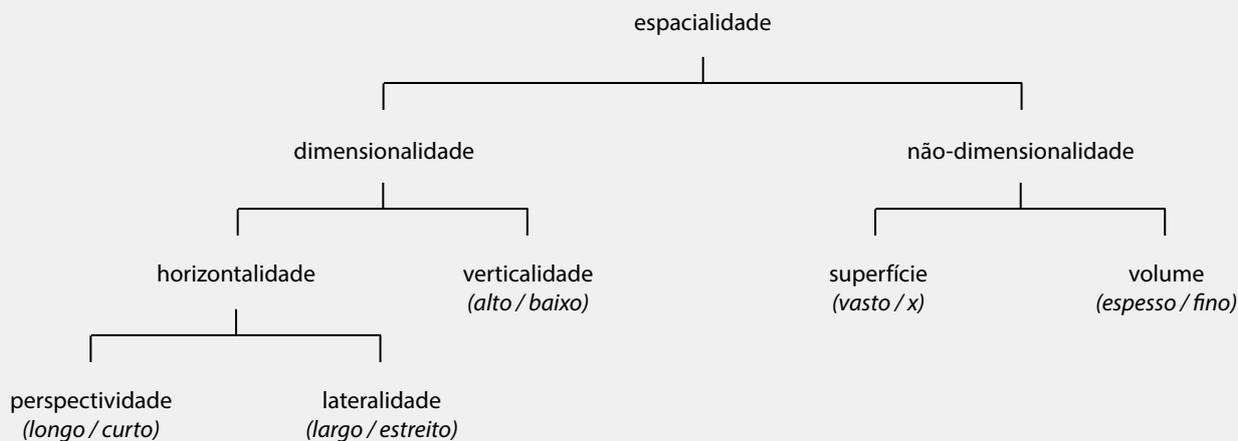
Mas como a Semiótica vem tratando os objetos da semiótica espacial? Vejamos a definição de “semiótica do espaço” dada por Manar Hammad:

Esse denominação, herdada do uso da pesquisa que, partindo da arquitetura, foi levada a ampliar a definição de sua expressão-objeto para incluir a vastidão organizada na qual se movem as pessoas e os objetos, designa uma semiótica-objeto em vias de construção, compreendida no tipo de semióticas não científicas, conforme a definição de Hjelmslev. Caracterizada por um dos elementos de sua expressão, a semiótica do espaço revela-se uma semiótica sincrética, “natural” na medida em que ela se encontra informada por uma cultura. É necessário distinguir diferentes semióticas espaciais definindo áreas culturais que podem não ser coextensivas às áreas linguísticas [...]. A comparação dessas diferentes formas semióticas é metodologicamente explorada na empreitada de “construção” científica regida pela teoria semiótica. (HAMMAD, 1986, p. 78, tradução nossa).

Parece-nos, portanto, que a escultura pode ser uma dessas formas semióticas a serem exploradas a partir da abordagem teórica da semiótica do espaço. No caso de *Tree of Codes*, esse objeto literário determina certa porção do espaço que possui, além da tridimensionalidade, uma tatilidade que é relevante na construção do sentido da obra.

Faremos a descrição do plano da expressão escultórico de *Tree of Codes* tratando tanto das substâncias espaciais quanto táteis. A começar pela espacialidade, retomamos aqui o sistema proposto por Greimas em *Sémantique structurale* (1986, p. 33), em que a espacialidade é tratada como o termo que engloba a dimensionalidade (posicionamento nas dimensões espaciais) e a não-dimensionalidade (ou seja, a própria estrutura em superfície ou em volume do sólido analisado). Esses termos são organizados a partir de categorias sucessivas, ou seja, a partir de pares de termos opostos sucessivos (esquema 10).

Esquema 10 – Sistema sêmico da espacialidade

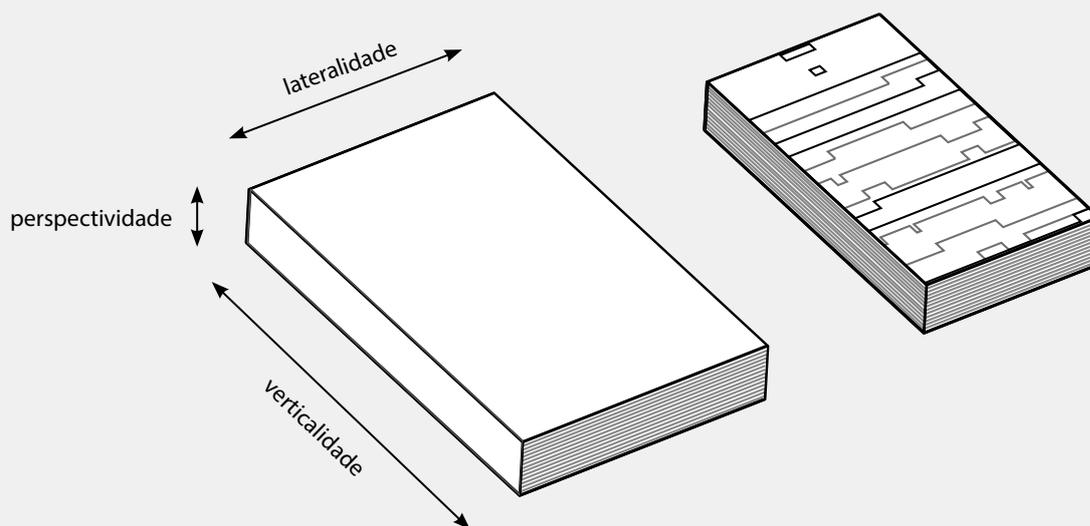


Fonte: GREIMAS, 1986, p. 33, tradução nossa.

De início, tratando da dimensionalidade, o que percebemos é que o livro que analisamos é um volume que apresenta a lateralidade de 13,5 cm e a verticalidade de 21,8 cm (essas são as dimensões que chamaríamos medidas “x” e “y” do livro na produção gráfica, ou seja, sua “largura” e “altura”). Já em sua perspectividade, esse volume apresenta uma profundidade total de 2,8 cm (ou seja, a medida de “lombada” do livro). Essas são as dimensões do primeiro sólido que percebemos ao tomar o livro nas mãos, ou seja, o paralelepípedo estabelecido por todas as medidas externas do livro.

Ao folhear o livro, o que percebemos é que dentro desse primeiro volume podemos identificar um segundo volume, menor e englobado por ele, que se trata justamente da área com os recortes no miolo do livro. Enquanto o volume exterior é sólido e preenchido, o volume interior é vazado e tem áreas ocas (esquema 11). Esse volume interior é englobado pelo volume exterior por meio das margens interna e externa (na lateralidade), pelas margens superior e inferior (na verticalidade), mas também pelo bloco de páginas inteiriças no início e fim do livro (na perspectividade ou “profundidade”). Esse volume interior, englobado, possui como dimensões 9,5 cm (lateralidade), 17,5 cm (verticalidade) e 2,5 cm (perspectividade).

Esquema 11 – Volume englobante preenchido e volume englobado vazado na dimensionalidade de *Tree of Codes*



Fonte: elaborado pelo autor.

Assim, entre os dois volumes que configuram a dimensionalidade do livro, encontramos contrastes plásticos como englobante vs. englobado, preenchido vs. vazado e sólido vs. oco. Em cada uma das dimensões, há o mesmo padrão intercalado: volume *preenchido* – *vazado* – *preenchido*. Na perspectividade, esse padrão corresponde às páginas iniciais (preenchidas) – páginas centrais (vazadas) – páginas finais (preenchidas). Na verticalidade, corresponde à margem superior (preenchida) – bloco central (vazado) – margem inferior (preenchida). E na lateralidade, corresponde à margem interna (preenchida) – bloco central (vazado) – margem externa (preenchida).

O contraste entre uma forma preenchida (e convencional, poderíamos dizer) no exterior do volume e as formas vazadas (e inesperadas) em seu interior é o que potencializa a surpresa do leitor ao abrir seu exemplar pela primeira vez.

Esse contraste entre preenchido e vazado se repete, “em abismo”, ao considerarmos apenas o volume mais interno do livro, onde são feitos os recortes e onde há a impressão da escrita. Como os recortes variam a cada página, se tomamos as dimensões da lateralidade e da verticalidade em cada folha da obra teremos também sequências de espaços preenchidos e vazados, intercalados.

Já na categoria que Greimas (1986, p. 33) denomina como “não-dimensionalidade”, o que percebemos é que há um jogo de contrastes plásticos entre superfície vs. volume. Normalmente, à primeira vista, o sólido paralelepípedo desse códice é percebido como um volume, relativamente espesso (em comparação a outros livros), mas que apresenta três dimensões e que ocupa uma posição no espaço. Em um livro tradicional, cada uma das páginas ao ser manuseada pode ser interpretada como uma superfície, ou seja, como uma área total em que o elemento importante na plasticidade é o tratamento gráfico e, portanto, a volumetria não seria relevante ao se analisar cada página isoladamente. No entanto, o jogo que realiza *Tree of Codes* entre a superfície e o volume se dá justamente na ressignificação que a publicação atribui à ideia de “página”: se a página normalmente está associada ao termo “superfície”, na obra de Jonathan Safran Foer a página vira também “volume”. Através dos recortes feitos a cada camada desse livro-escultura, o leitor pode entrever o espaço livre que é deixado entre uma camada e outra e que confere profundidade e volumetria ao objeto (fig. 53). Ou seja, a estrutura de recortes transforma a superfície em volume.

Figura 53 – O contraste entre superfície vs. volume nas páginas de *Tree of Codes*



Fonte: *Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer,
<<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

Além de ocupar um lugar no espaço, o livro possui uma densidade própria e certa flexibilidade em suas páginas, qualidades essas provenientes de sua produção que devem ser também consideradas. A primeira tomada de contato com *Tree of Codes* se dá por nossas mãos, que tocam o volume do livro sentindo pela tatilidade dos dedos e da palma da mão as escolhas de material que foram realizadas em seu desenvolvimento.

O primeiro contato é, na verdade, surpreendente: o papel escolhido para as capas, embora apresente uma gramatura elevada e consistente (cerca de 150 ou 180g/m²), é áspero (vs. liso) e poroso (vs. impermeável). Essa escolha escapa à norma, pois usualmente os papéis de capa apresentam algum processo de acabamento como a laminação lisa ou fosca, ou mesmo um tratamento em verniz, que confere lisura e impermeabilidade ao papel. É igualmente comum que as capas sejam formadas diretamente por papéis revestidos como o *couché* ou o papel cartão, o que também não é o caso em *Tree of Codes*. Esse papel poroso e sem laminação parece absorver mais facilmente as sujeiras e umidade do ambiente, o que lhe confere uma delicadeza e fragilidade, indicando que o próprio volume em si deverá ser manuseado com cuidado – indicação importante, pois as páginas internas realmente devem ser manuseadas delicadamente, dado o sistema de recortes que fragiliza as páginas. A rugosidade tátil do papel e o fato de que ele suja e amarela com facilidade também podem construir certos efeitos de sentido como o do envelhecimento, remetendo à memória e à passagem do tempo.

Ao abrirmos o livro, percebemos que, assim como nas capas, a publicação emprega em seu interior um papel poroso e com uma textura áspera. A gramatura (aproximadamente 90g/m²), no entanto, é menor que a do papel das capas, deixando as páginas internas menos densas, mais flexíveis e, graças aos recortes, também mais frágeis.

Ainda em relação à tatilidade de *Tree of Codes*, um ponto a ser destacado é que lidamos aqui com um livro-escultura que realmente nos convoca à ação, ou seja, que deve ser tocado e manuseado pelo leitor para que seja apreciado. Trata-se portanto de um objeto que ocupa um lugar no espaço e que tem uma materialidade sensível apreendida pelos nossos dedos que o tocam, segurando-o, abrindo-o, fechando-o e folheando suas páginas. Essa materialidade sensível, que deve ser manuseada pelo leitor, leva-nos a uma problemática mais abrangente que é a da *interação* com os objetos do mundo. *Tree of Codes* também pode ser entendida como uma manifestação de matéria-espaço-tempo que será transformada por meio de um processo interacional com seus leitores. Isso põe a obra literária em relação com outras obras escultóricas que devem ser manuseadas para que passem do estado virtualizado ao realizado, concretizando suas narrativas.

Uma das obras escultóricas manuseáveis mais importantes no cenário artístico brasileiro e que tomamos aqui como exemplo dessa categoria é a série *Bichos*, de Lygia Clark (fig. 54). Nessa sequência de obras escultóricas táteis, compostas de placas de metal de formas e tamanhos diversos unidas com dobradiças, o apreciador da escultura é convidado a tocar, mover, torcer, rotacionar, dobrar e desdobrar os “bichos” que, na e pela interação com o sujeito, ganham “vida”. Trata-se do tipo de interação que Landowski (2014b) caracterizaria como um “ajustamento”, em que a sensibilidade estética daquele que se propõe a conhecer a obra e a sensibilidade reativa do objeto artístico estão em relação direta de co-presença.

Figura 54 – Lygia Clark, *Bicho em Si*, 1962 e *Bicho de Bolso*, 1966



Fonte: Lygia Clark – WikiArt, <<https://www.wikiart.org/en/lygia-clark>>.

Nas obras de Lygia Clark, o material é frio ao toque, é rígido, liso e resistente – o oposto de *Tree of Codes*, em que o papel utilizado é quente ao toque, é flexível, rugoso e frágil. No entanto, ambas as manifestações convidam seus apreciadores ao toque e à exploração tátil. A abertura do livro e a passagem de páginas em *Tree of Codes* deve ser feita com cuidado, dada a fragilidade do material. Entre as fendas nas folhas, os dedos assim como os olhos percebem a profundidade mais ou menos acentuada de cada um dos recortes, a depender de quantas páginas-camadas ocupa cada espaço vazio; no entanto, esse toque que percebe a passagem entre superfície e volume deve ser feito delicadamente, já que os dedos podem ficar presos entre os cantos agudos dos recortes ou podem puxar excessivamente uma página. Em *Bichos*, as placas metálicas são rígidas e basta um impulso do apreciador para que as partes assumam um movimento, rotacionando, caindo e abrindo ou fechando dinamicamente; na obra de Jonathan Safran

Foer, ao contrário, o objeto é flexível e a ação do leitor é constante, devendo segurar as páginas juntas e manter o volume aberto o tempo todo, para que ele não retorne à sua posição fechada inicial.

Ao interagir com essa escultura-livro, o leitor propõe de sua própria iniciativa um processo investigativo que visa desvelar o interior oculto da obra, que objetiva descobrir as passagens entre as áreas preenchidas e vazadas, entre os espaços ocos e os espaços sólidos. O leitor toma uma página separadamente, depois une duas ou três, movimenta as páginas sucessivamente unindo-as ou separando-as enquanto busca a maneira ideal de ler ou, melhor dizendo, de desvendar a construção de sentido da obra. O cinetismo faz parte, portanto, da experiência de leitura da publicação.

Todas as qualidades espaciais e táteis do texto-escultura organizam um plano da expressão que é indissociável de seu plano do conteúdo. No discurso da semiótica espacial escultórica, encontramos alguns temas principais que se fazem presentes: o segredo ou a ocultação, os procedimentos artísticos e a própria temática da editoração.

A começar pelo tema da editoração, vemos que ele é concretizado por uma figura talvez óbvia, mas nem por isso menos importante: a figura do *livro* ou código tradicional. Se consideramos que essa publicação é o processamento de uma linguagem escultórica (entre outras), então é relevante apontar que essa “escultura” apresenta a figuratividade de um livro, especialmente quando está fechada e imóvel. Nem todas as obras que estudamos como objetos literários assumem essa figuratividade evidente do “livro”: algumas publicações parecem, à primeira vista, caixas ou pastas de papéis, o que acontece justamente nas próximas obras que analisaremos (respectivamente, *Lettres du Havre* é figurativizado como uma caixa e *Inquérito Policial: Família Tobias* como uma pasta). Da mesma maneira, os livros-objeto e livros de artista que pertencem ao campo das Artes Plásticas também não apresentam sempre a figuratividade do código, assumindo às vezes a figura de um envelope, caixa, tijolo, acordeão etc., e por isso a escolha pela figura do livro na obra de Foer é relevante, concretizando o tema da editoração.

O tema dos procedimentos artísticos, por sua vez, é concretizado pelas figuras dos *recortes* e das *camadas* – nesse caso, as páginas sucessivas. Sobrepor as diferentes camadas do material e realizar os recortes sucessivos no papel é o procedimento artístico de que parte o escultor-escritor para produzir essa manifestação. Em especial, o ato de “esculpir” está relacionado à figura dos recortes, dado o semantismo comum da subtração.

Já o tema do segredo ou da ocultação é concretizado na figura do *labirinto*. Os recortes postos em profundidade, todos retilíneos, formam espaços vazios que apresen-

tam caminhos entre uma camada e outra, passagens ocultas entre uma página e outra, de modo que o leitor pode navegar por entre esses espaços buscando uma maneira de ler, mais ou menos como um sujeito busca a passagem correta entre os espaços vazios de um labirinto. A ortogonalidade e estruturação linear dos recortes, bem como sua profundidade, remete-nos também a uma espécie de estrutura urbana oculta nas páginas do livro, como se ele fosse o mapa de uma *cidade* com suas vias e edifícios marcados em relevos e depressões. Ou ainda, nessa mesma temática da ocultação, podemos pensar nas passagens entre os recortes como se fossem os caminhos de um *formigueiro* sob a terra-folha.

Em seu nível narrativo, o que esse livro-escultura nos conta é a própria transformação da materialidade para tornar-se obra. Enquanto a figura do livro tradicional nos mostra uma obra completa e acabada, os recortes labirínticos nos dão a ver o próprio processo de produção desse objeto. *Tree of Codes* põe em paralelo o procedimento do escultor com o procedimento do escritor. Enquanto o trabalho de um escultor normalmente é caracterizado pelo ato de retirar (esculpir na rocha ou na madeira significa cortar, perfurar, modelar retirando parte do material original), o trabalho de um escritor normalmente é o de acrescentar palavras e frases a uma superfície que lhe aparece inicialmente vazia (a temida “folha em branco”). No entanto, Jonathan Safran Foer produziu sua obra justamente apagando e retirando palavras, em vez de acrescentando-as à página sucessivamente. Assim, em *Tree of Codes*, o autor-escultor transforma o objeto sobre o qual opera, indo do escrito ao apagado ou do material preenchido ao material vazado. A passagem de estados se dá entre um estado inicial de incompletude que, por meio da extração (ou recorte, ou ainda apagamento), atinge seu estado final de completude.

Considerando essa narratividade acima posta, podemos identificar uma articulação de valores de nível fundamental no processamento espacial do livro, sintetizada pela seguinte categoria semântica:

/processo/ vs. /produto/

O processo do trabalho, figurativizado pelos recortes, é euforizado no livro e nos é dado a ver pelas marcas que esse processo deixa no produto final, ou seja, na publicação. Vemos aí a construção de uma relação de semissimbolismo²⁸ no uso da linguagem

28 O semissimbolismo pode ser entendido como a correspondência entre uma categoria do plano da expressão e uma categoria do plano do conteúdo. A noção foi desenvolvida sobretudo nos estudos de semiótica visual por Jean-Marie Floch. Veja-se, em especial, o primeiro capítulo de sua obra *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique* (FLOCH, 1985).

escultórica: ao valor do processo corresponde, no plano da expressão, o termo *vazado*, enquanto ao valor do produto corresponde o termo *preenchido*. Assim, portanto, pode ser sistematizada a relação semissimbólica:

vazado vs. preenchido :: /processo/ vs. /produto/

Cabe ainda apontar uma outra possibilidade de analisar o sistema escultórico de *Tree of Codes*: como uma variação do *paper art* (ou *paper craft*). Esse termo engloba uma grande variedade de práticas artísticas e artesanais que partem do uso do papel como matéria principal: *origami*, *quilling*, papel machê, colagens, recortes etc. Cada uma dessas técnicas apresenta certas regras de construção, ou seja, uma maneira específica de articular os elementos que configuram seu plano da expressão para construir seus objetos. Em comum, todas essas técnicas resultam em um objeto tridimensional oferecido à nossa apreciação estética, feito sobretudo de papel, que apresenta espacialidade e tatilidade – ou seja, exatamente como uma escultura. Poderíamos assim considerar o *paper art* como um gênero dentro do sistema escultórico, um gênero em que cada técnica construtiva apresenta um processo próprio de desenvolvimento – um modo de articulação. Em relação ao objeto de papel *Tree of Codes*, o que nos parece é que, mais do que seguir as regras combinatórias dessas técnicas já conhecidas, o que o autor e a equipe editorial fazem é desenvolver uma metodologia própria de trabalho, um processo único que é euforizado no resultado final impresso.

Na semiótica espacial da obra temos, portanto, uma construção que nos dá a ver o seu próprio processo criativo, originando um objeto literário inusitado e que nos leva a repensar a estrutura tradicional do códice. Nas superfícies sucessivas desse volume estão impressas, por meio da tecnologia gráfica, diversos elementos visuais: é sobre essa semiótica visual que tratamos a seguir.

4.3 A visualidade em *Tree of Codes*

A semiótica visual é articulada na obra através de escolhas gráficas que formam um “conjunto significante”: há uma série de elementos como a tipografia, o formato, as cores de impressão, a diagramação, o processo de impressão, entre outros que, ao serem selecionados em seus paradigmas e combinados em sintagmas, resultam em efeitos de sentido diversos. Trata-se de um sistema biplanar, pois há tanto um plano da expressão que é concretizado em substâncias visuais distribuídas em uma manifestação espacial e tátil (o códice), quanto um plano do conteúdo – ou seja, essas escolhas gráficas vão

nos remeter a determinados temas e figuras, podem indicar uma narratividade (pressuposta já pela própria ordenação das páginas do códice, que apresentam uma sequencialidade) e articular novos valores fundamentais. As escolhas gráficas constroem ainda relações interdiscursivas e intertextuais com outras peças gráficas, o que fica evidente se pensarmos por exemplo na escolha de uma certa família tipográfica que pode remeter a determinado país ou período em que foi criada. Por fim, esse conjunto significativo é considerado “articulado”: os elementos se relacionam entre si construindo sintagmas e existem diferenças pertinentes entre eles para que possam produzir determinados efeitos de sentido (é muito diferente utilizar um papel perfeitamente branco ou escolher uma folha amarelada, por exemplo). Assim, todas essas características nos permitem tratar o sistema gráfico como uma semiótica visual em que os elementos gráficos formam um conjunto produtor de sentidos.

Seguindo a trajetória que realiza o próprio leitor do livro, vamos analisar a semiótica visual gráfica de *Tree of Codes* em duas etapas: inicialmente, analisaremos sua porção externa, constituída pela capa, quarta capa e lombada e, em seguida, sua porção interna, composta pelas páginas com recortes e pelas páginas inteiriças (sem recortes) que as precedem e as sucedem no final do volume. Na análise do plano da expressão dessa obra, partiremos das categorias já bem constituídas pelos estudos da Semiótica plástica²⁹ na análise da visualidade: categorias cromática, eidética, topológica³⁰ e, ainda, traços da categoria matérica³¹ que impactam na visualidade. Por fim, relacionaremos essa análise plástica com seus efeitos de sentido produzidos, ou seja, tentaremos compreender como se articula esse plano da expressão com o seu plano do conteúdo.

4.3.1 A visualidade na parte externa do códice

Quando tomamos o volume de *Tree of Codes* pela primeira vez em nossas mãos, travamos um contato inicial com sua capa, sua quarta capa e sua lombada (fig. 55). Como havíamos apontado na análise da espacialidade, a capa é impressa em um papel áspero

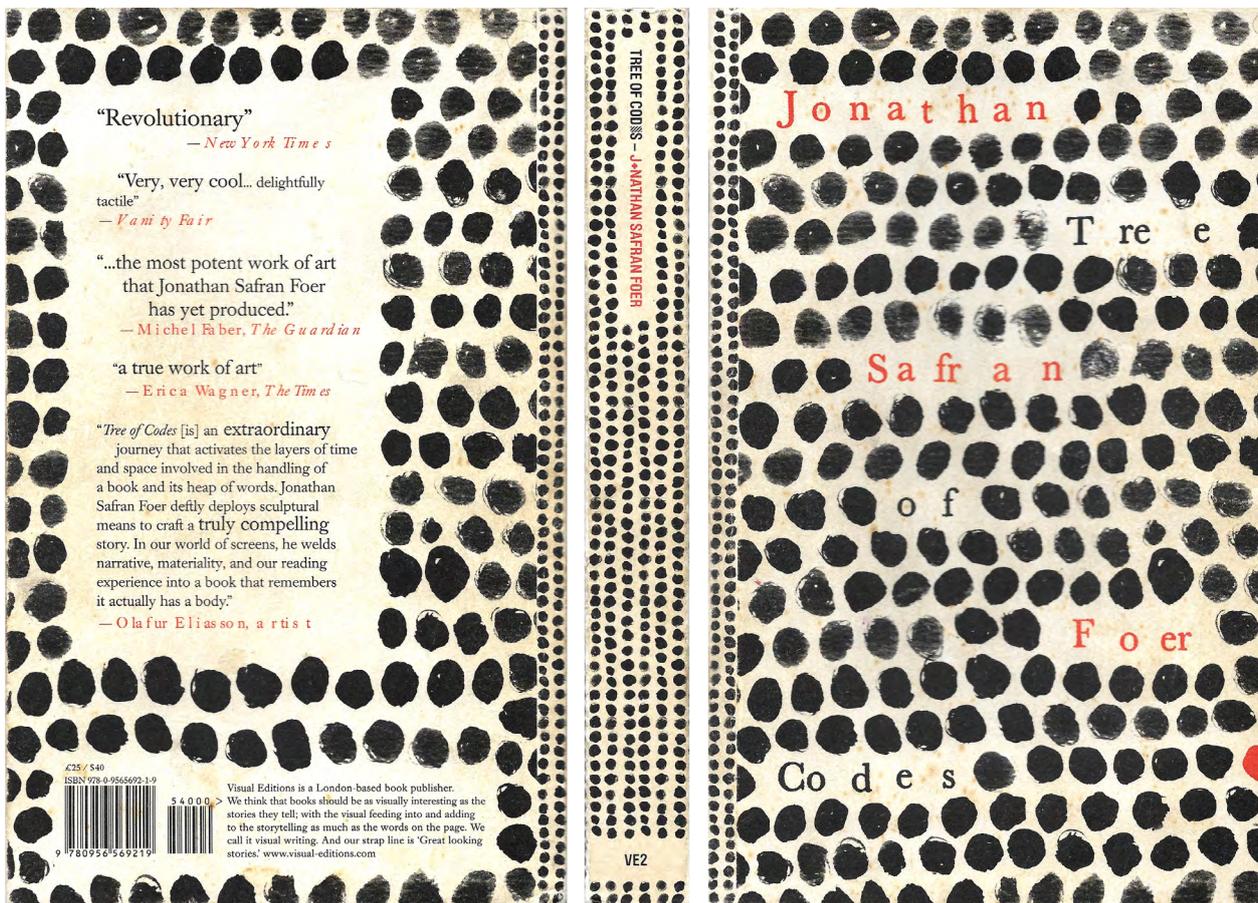
²⁹ Uma síntese dessa abordagem plástica da visualidade pode ser encontrada no estudo “As semioses pictóricas”, de Ana Cláudia de Oliveira (2004). Já uma abordagem plástica dos projetos gráficos de livros está publicada de maneira sucinta em “O design sensível do livro” (BOGO, 2018b).

³⁰ Veja-se os verbetes “Chromatique (catégorie ~)”, “Eidétique (catégorie ~)” e “Topologique (catégorie ~)” elaborados por Félix Thurlmann para o segundo volume do *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 1986).

³¹ A categoria matérica da plasticidade está desenvolvida especialmente em Dias (1997).

e poroso, o que acarreta em uma maior absorção das sujeiras e da umidade, além de amarelar com facilidade. Essas qualidades do material empregado impactam na visualidade da obra e, por isso, devem ser levadas em consideração em nossa análise.

Figura 55 – Quarta capa, lombada e capa de *Tree of Codes*



Fonte: Foer (2010).

Iniciando nossa observação pelo cromatismo, percebemos que uma primeira categoria da expressão relevante na organização visual das capas e lombada é a própria categoria do saturado vs. dessaturado. Enquanto a maior parte da capa, quarta capa e lombada é composta em preto e branco, ou seja, totalmente dessaturada – ou apenas levemente amarelada devido ao uso, o que aconteceu com nosso exemplar de consulta –, alguns poucos elementos são destacados pelo uso de uma cor intensa saturada: o vermelho. Assim, o único matiz que surge nas capas e lombada é o vermelho vibrante, destacado contra os demais elementos em preto e branco.

Na primeira capa, os destaques em vermelho configuram uma leitura visual descendente e da esquerda para a direita, em que são evidenciados o nome do autor (dife-

renciado assim, pela cor, do título do livro) e um ponto vermelho que vaza pela lateral inferior direita do papel, indicando uma continuidade que é justamente a da virada da página e consequente abertura do volume. O vermelho desperta o leitor, instigando-o para que siga o movimento cromático e realize a sequência da leitura da obra, virando a página e adentrando o volume.

No entanto, o olhar pode retornar para o alto da página e seguir então o cromatismo da escrita em preto, circundada pelas áreas deixadas em branco. Nesse caso, teríamos um percurso do alto ao baixo da página que nos dá o título do livro, também em diagonal descendente (esquema 12). Esse movimento do olhar pela página já nos dá uma pista da transitividade da obra, marcada pelo ir-e-vir entre superfície e volume, entre uma semiótica e outra. A disposição das palavras do alto ao baixo na capa, que se entrecruza em duas diagonais descendentes, faz com que o olhar do leitor esquadrinhe os quatro cantos dessa superfície e é a primeira pista deixada quanto ao modo de ler a obra, da superfície ao volume.

Esquema 12 – Ordem de leitura dos elementos da capa de *Tree of Codes*



Primeiramente, lê-se o nome do autor nos elementos saturados da capa, seguindo o percurso cromático do vermelho. Em seguida, retorna-se para ler o título escrito em preto, cruzando a capa na direção contrária. Fonte: o autor, a partir de Foer (2010).

Na lombada, o mesmo vermelho presente na capa é utilizado para diferenciar a informação da autoria (“Jonathan Safran Foer”) da informação do título da obra (“*Tree of Codes*”). Esse cromatismo em preto e branco do título da obra o coloca em pé de igualdade com os demais elementos da capa e das margens, a saber, as várias manchas pretas arredondadas, indicando que esse código verbal da “árvore dos códigos” é uma construção de linguagem assim como tais grafismos arredondados. Tanto a escrita verbal quanto as manchas gráficas são apresentados como elementos “codificados”, como linguagens articuladas que devem ser ambas lidas e apreendidas pelo leitor.

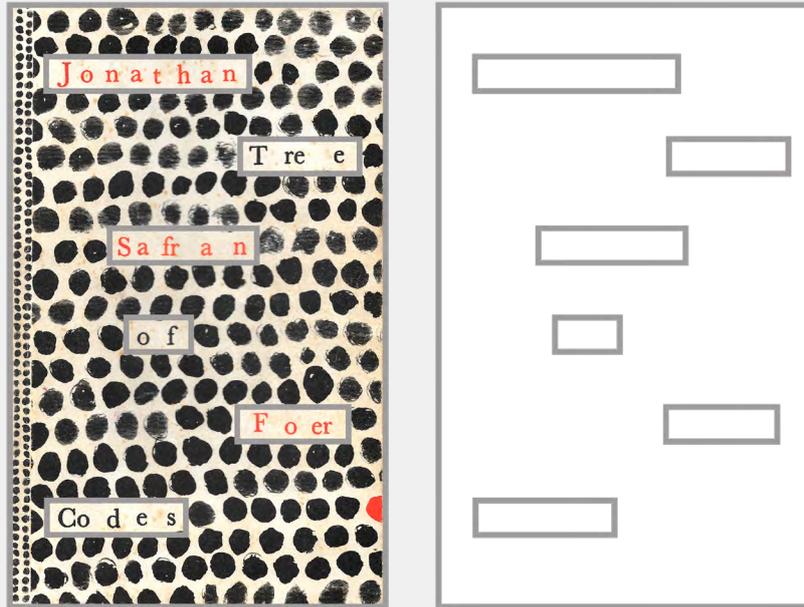
Na quarta capa, o vermelho também é utilizado pontualmente para nomear os sujeitos envolvidos, nesse caso não mais o autor do livro, mas sim os autores dos comentários selecionados sobre a obra (os chamados “*blurbs*”). Mantém-se assim, portanto, o mesmo critério de diferenciação das informações por meio do cromatismo.

É interessante ainda apontar em relação à categoria cromática que o fundo da composição das capas é branco, cor essa que não costuma ser utilizada no invólucro dos livros. O branco suja com facilidade, sendo explicitamente desaconselhado por alguns designers, como Jan Tschichold (2007). O resultado é que essa capa também suja e amarela com facilidade, não sendo assim perfeitamente dessaturada, mas apresentando uma certa saturação amarelada que pode construir um efeito de sentido de calor e de envelhecimento.

Se tratamos dos formantes eidéticos, ou seja, relativos à forma, podemos começar apontando o próprio formato do livro. Elaborado em um formato de 13,5 cm por 21,8 cm, um retângulo cujo maior lado é disposto verticalmente, trata-se de uma forma convencional para livros comerciais³². O formato tradicional, assim como a encadernação estilo brochura – também uma escolha simples e bastante usual –, parece servir para iludir o leitor. De seu exterior, o livro é formalmente convencional; apenas quando aberto, entretanto, é que descobriremos tratar-se de uma obra de grande experimentação formal, um objeto literário que escapa à estruturação tradicional do livro, com seus diversos recortes a cada página.

O retângulo formado pelos limites da capa é preenchido de outros retângulos: aqueles das áreas deixadas em branco onde são inscritos o título do livro e nome do autor (esquema 13).

³² No Brasil, por exemplo, um formato muito comum para publicação de livros comerciais é de 13,0 cm x 20,0 cm, similar portanto ao formato de *Tree of Codes*.

Esquema 13 – Retângulos na capa de *Tree of Codes*

Fonte: o autor, a partir de Foer (2010).

Os espaços retangulares da capa nada mais são que uma antecipação dos próprios retângulos-palavras que o leitor vai encontrar no interior do livro. Assim como as cores distribuíam pela superfície da capa o movimento do olhar, antecipando a transitividade e o cinetismo da experiência de leitura do livro, a repetição das formas retangulares dentro de um retângulo maior nos mostram como essa é uma publicação que discute sua própria estruturação, seu próprio modo de se fazer obra.

Em relação à tipografia selecionada, vemos que ela também apresenta particularidades decorrentes de sua forma. Na capa, o título e o nome do autor estão compostos em uma tipografia serifada, com serifas triangulares, variação sutil entre o traçado fino e grosso e um eixo levemente inclinado (fig. 56). Trata-se de uma escolha tradicional de uma fonte para leitura impressa, embora ela apresente uma especificidade: seus contornos são irregulares, com pequenas ranhuras ou falhas no desenho das letras, o que se assemelha mais ao resultado da impressão de uma antiga fonte tipográfica em metal do que ao desenho bem definido das fontes digitais contemporâneas. Assim, o desenho das letras utilizadas na capa constrói uma categoria da expressão que poderíamos denominar irregular vs. regular, a qual reitera a escolha do material poroso e rugoso da capa. A distribuição dos espaçamentos entre as letras (chamada *kerning* no linguajar

dos estudos tipográficos) também é irregular, fazendo com que certas letras estejam próximas demais ("re" em *Tree* e "fr" em *Safran*), enquanto outras estão muito afastadas ("ee" em *Tree* e "ra" em *Safran*). Por que aproximar algumas letras, por que afastar outras? É como se esse pareamento de certas letras e não outras indicasse também uma lógica subjacente que deve ser descoberta e decifrada pelo leitor para que realize a leitura codificada.

Figura 56 – Detalhes da tipografia na capa de *Tree of Codes*



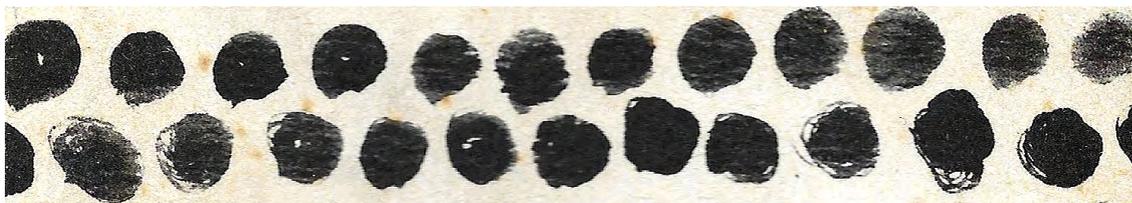
Fonte: o autor, a partir de Foer (2010).

Já as tipografias utilizadas na lombada e na quarta capa possuem formas mais regulares (são fontes bem delineadas) e estão dispostas em corpo menor. Na lombada trata-se de uma tipografia sem serifa, sem variação de traçado fino-grosso e composta toda em caixa alta. Na quarta capa, a tipografia é serifada, com contraste moderado entre o traçado fino e grosso, leve inclinação em seu eixo e serifa triangular (ou seja, como a família utilizada na capa, porém com seus contornos regulares e bem definidos). Nos nomes dos sujeitos que comentam a obra, grafados em vermelho, há novamente um jogo no espaçamento entre as letras que aproxima algumas delas e afasta outras, reproduzindo a lógica da disposição tipográfica da capa.

Ainda na categoria eidética, percebemos que toda a superfície da capa, lombada e quarta capa é coberta por manchas arredondadas pretas (à exceção das áreas retangulares ao redor dos escritos verbais). Essas manchas ou círculos pretos parecem feitos manualmente, como se produzidos com um pincel ou carimbo, e apresentam tamanho e contorno irregulares. Mesmo o preenchimento dos círculos não é completamente regular, com áreas preenchidas e outras vazadas; novamente, percebe-se a categoria irregular vs. regular. Na capa, o tamanho das manchas é equivalente ao tamanho da tipografia (as circunferências estão inclusive alinhadas aos tipos), assim como na lombada em que as manchas menores também correspondem ao uso da tipografia em corpo menor. Essas manchas irregulares que poderíamos identificar como pontos são dispostas linearmente e, assim, configuram linhas horizontais que atravessam a totalidade da capa e da quarta capa (fig. 57). Desse modo, encontramos na capa os elemen-

tos do ponto, da linha e do plano (o próprio formato do livro), não por acaso os três elementos básicos das formas visuais. Ponto, linha e plano são os elementos utilizados para construir todas as formas visuais e constituem, portanto, o próprio conjunto que configura o “código” visual eidético³³. Na capa, os pontos viram linhas que recobrem o plano, sintetizando assim os elementos formais mínimos da comunicação visual.

Figura 57 – Pontos que viram linhas na capa de *Tree of Codes*



Fonte: Foer (2010).

Por fim, quanto à categoria topológica, que diz respeito à distribuição dos elementos no espaço-suporte da página, cabe apontar que esse espaço da capa, quarta capa e lombada é todo preenchido, do alto ao baixo e da esquerda à direita, pelas manchas pretas arredondadas e pelos blocos tipográficos. Na capa, as palavras que formam o título e o nome do autor são espalhadas com certa aleatoriedade, ora mais à direita, ora mais à esquerda, mas sempre mantendo um espaçamento equivalente de duas linhas “pontilhadas” entre elas. Essa distribuição espaçada será retomada no interior do volume, com os próprios recortes nas páginas do livro que também se posicionam ora mais à direita, ora mais à esquerda, mas com uma entrelinha regular.

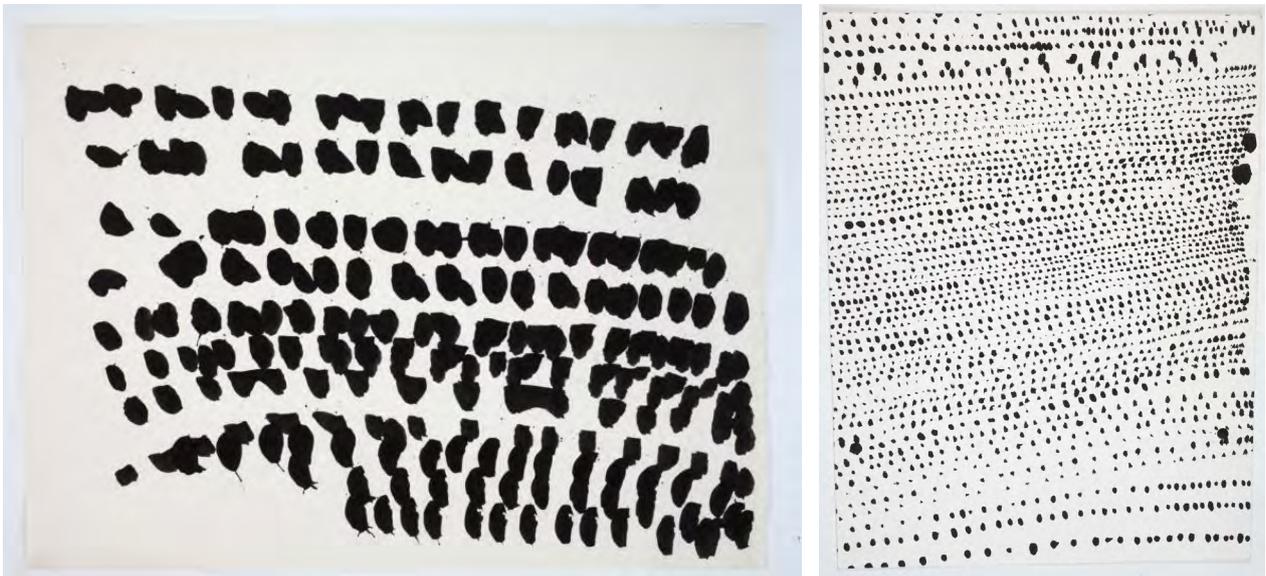
É interessante ainda apontar que as manchas pretas na capa, embora não apresentem um espaçamento regular entre uma e outra, estão todas ordenadas em linhas horizontais. Essas linhas seguem toda a extensão da capa, da esquerda para a direita, e vão preenchendo a página do alto ao baixo como se as próprias manchas já fossem uma espécie de escritura. Os círculos irregulares apresentam pequenas variações entre um e outro mas o seu diâmetro é aproximadamente o mesmo que a altura das letras maiúsculas no título, o que monta um paralelismo visual entre a escrita verbal e esse outro tipo de “escrita” visual. Os pontos pretos apresentam pequenas diferenças entre eles (são unidades discretas) e sequencialidade (em uma estrutura linear), o que já é

³³ A indicação de que ponto, linha e plano constituem as três formas básicas da visualidade nos é dada, por exemplo, no título da publicação de Wassily Kandinsky, *Ponto, linha, plano*, assim como no trabalho de Donis A. Dondis (1997), dentre outras numerosas ocorrências.

uma das características visuais mais marcantes de nossa escrita ocidental³⁴. Seriam esses pontos também uma espécie de escritura, um código a ser decifrado pelo leitor?

Poderíamos traçar um paralelo (ou melhor, apontar uma relação intertextual) entre a disposição das manchas na capa de *Tree of Codes* e o trabalho da artista plástica Pierrette Bloch (fig. 58). Essa pintora e escultora trabalha frequentemente com a produção de manchas de tinta dispostas sequencialmente, explorando o ritmo da distribuição topológica, em séries de pontos brancos ou pretos organizados em linhas que configuram uma espécie de escritura misteriosa a ser decifrada pelo leitor. Veja-se o comentário de uma jornalista sobre uma de suas exposições: “O visitante fica surpreso ao ‘ler’ as suas pinturas, como se fossem partituras.” (FLEURY, 2015, tradução nossa). A disposição de elementos similares mas com pequenas diferenças entre eles, em linha e com uma ordem a ser seguida nos remete a um processo próximo da escrita verbal, porém tratamos aqui de um sistema visual e espacial que não apresenta relações convencionadas a sons.

Figura 58 – Pierrette Bloch, sem título, 1980 e 1999



Fonte: Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, <<https://awarewomenartists.com/artiste/pierrette-bloch/>>.

³⁴ Jean-Marie Klinkenberg, ao retomar as preposições de Roy Harris, entende que na concepção do linguista britânico uma “escrita” é “feita de signos que (1) apresentam um caráter discreto e (2) se combinam de maneira repetitiva em uma estrutura espacial fixa (um segmento de linha reta por exemplo, ou uma espiral, como no Disco de Festo).” (KLINKENBERG, 2009, p. 16, tradução nossa).

Além da obra de Pierrette Bloch, outros artistas visuais poderiam ser retomados. Jean-Marie Klinkenberg, por exemplo, ao comentar sobre uma noção ampliada de “escritura” que incluiria a presença ordenada de elementos visuais (a qual ele, entretanto, refusa) menciona “certas pinturas de Henri Michaux, de Julius Bissier ou de Victor Vasarely” (KLINKENBERG, 2009, p. 16, tradução nossa).

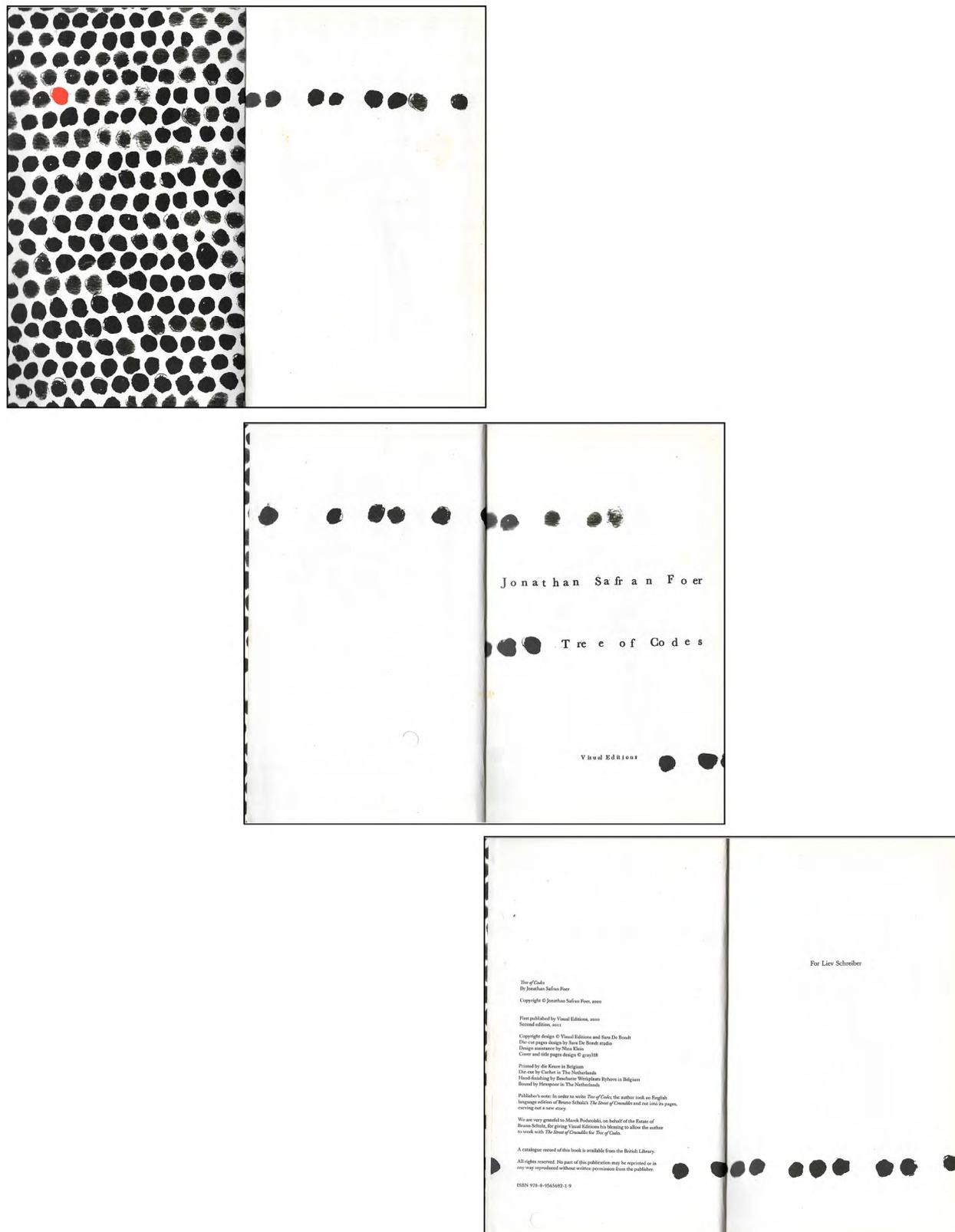
Ao propor visualmente uma reflexão sobre a decodificação das diferentes linguagens, a capa de *Tree of Codes* já indica a seus leitores que eles devem repensar a importância do significante em nosso processo de apreensão e leitura, tanto dos significantes verbais quanto dos visuais, espaciais etc. Vejamos, a seguir, como essa reflexão é retomada graficamente no interior do volume.

4.3.2 A visualidade na parte interna do código

Ao seguir a pista visual deixada pelo ponto vermelho que escapa da primeira capa e abrir o volume, o leitor de *Tree of Codes* encontra na segunda capa novamente uma página preenchida de manchas pretas do alto ao baixo – com uma única circunferência destacada em vermelho – lado a lado com a página de anterrosto, essa última composta apenas por uma linha de círculos pretos (fig. 59). Novamente, a categoria cromática é utilizada para separar um elemento dos demais, o que nos faz indagar sobre a particularidade desse ponto vermelho em especial, em meio a tantos pontos pretos. Assim como na capa, as manchas parecem constituir uma espécie de código – seria o ponto vermelho a chave para decifrar o segredo dessa escritura?

Na sequência, há uma dupla página de rosto, em que três linhas de manchas escuras são intercaladas com o nome do autor, o título da obra e o nome da editora. É interessante notar que, nessas linhas, os pontos são ora aproximados, ora afastados, formando pequenos blocos sequenciais. Percebemos esses conjuntos de pontos próximos um ao outro como unidades, o que poderia ser explicado pelas chamadas forças de organização da percepção visual desenvolvidas pela teoria da Gestalt. Em especial, essa unificação dos pontos parece ser explicada pelo princípio da proximidade: “elementos óticos, próximos uns aos outros, tendem a ser vistos juntos, isto é, a constituírem unidades. Quanto mais curta a distância entre dois pontos, mais unificação se dá” (GOMES FILHO, 2004, p. 23). Essa continuidade e descontinuidade na distribuição topológica dos pontos aproxima-os ainda mais da leitura do sistema verbal, em que os espaçamentos entre as palavras também marcam as continuidades e descontinuidades da frase, organizando as letras nos grupos que constituem cada vocábulo.

Figura 59 – Bloco inicial do interior de *Tree of Codes*, composto pela segunda capa e página de anterrosto, dupla página de rosto, página de créditos e dedicatória



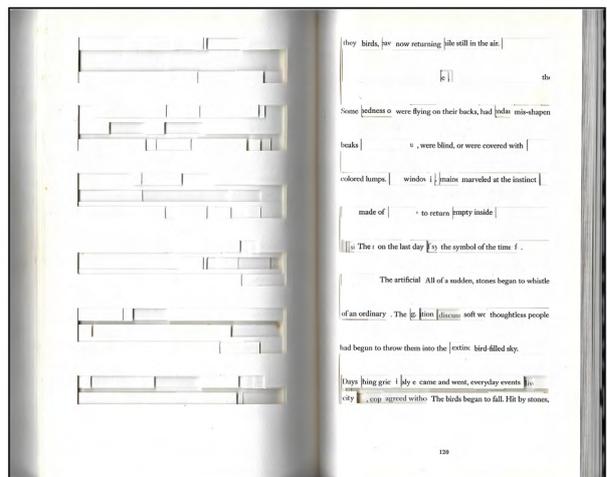
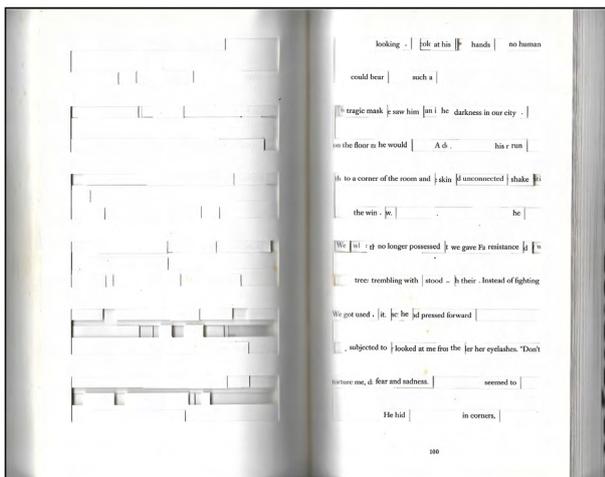
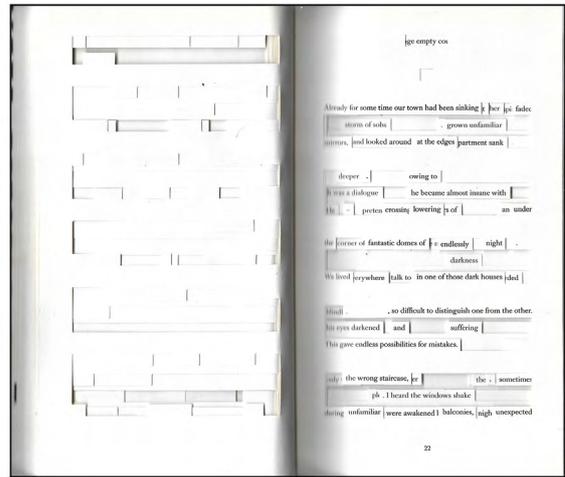
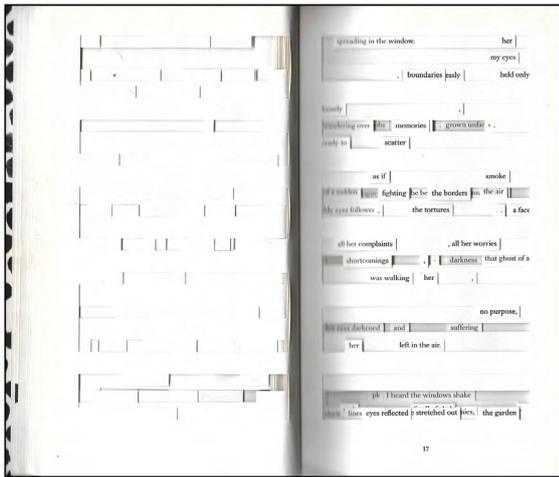
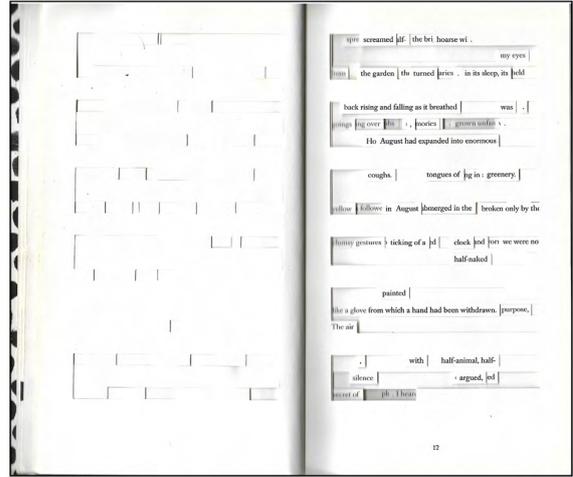
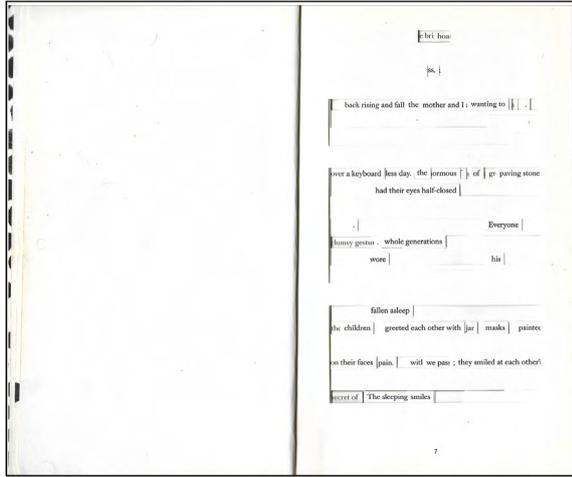
Ao virar a página mais uma vez, o leitor encontra na página da esquerda as informações técnicas e legais da obra e, na página da direita, a dedicatória. Além disso, uma nova linha de manchas pretas indica a continuidade entre as páginas precedentes e as que virão. Todas essas páginas iniciais do livro formam um pequeno bloco conciso em que as folhas são inteiriças, ou seja, não possuem recortes e áreas vazadas. Somente ao virar a página é que o leitor irá encontrar a parte da obra de Jonathan Safran Foer construída a partir dos recortes de *The Street of Crocodiles*.

O bloco das páginas recortadas, que constitui a porção principal da obra impressa, vai desde a página numerada como "7" até a página de número "134". Cabe apontar que somente as páginas da direita são impressas e numeradas, ou seja, a contagem se dá enfim por cada folha (verso e anverso), em vez de por cada página como em um livro tradicional. Nessa escolha de numeração, já temos elementos que dão a ver o procedimento do enunciador: enquanto na direita vemos a semiótica verbal escrita em meio aos recortes, nas páginas da esquerda temos apenas os vestígios dessa enunciação por meio do recorte e da ação do enunciador sobre a materialidade da página (fig. 60). Vejamos como esse bloco das páginas com recortes se organiza em termos de categorias da semiótica plástica.

Assim como nas capas, o livro utiliza em seu interior um papel poroso e com uma textura áspera, porém em gramatura menor. Em relação ao cromatismo, tal papel utilizado não é perfeitamente branco (ou seja, trata-se de um papel *offwhite*) e, com a passagem do tempo, amarela com facilidade. A única cor utilizada na impressão é o preto, o que garante um bom contraste para a leitura dos caracteres, já que os próprios recortes e a distribuição das palavras pela página são elementos que dificultam a leitura usual do sistema verbal.

Em relação à categoria eidética, podemos começar analisando a forma da tipografia. A família tipográfica escolhida é serifada, com variação sutil entre o traçado fino e grosso, leve inclinação no eixo e serifa triangular. Trata-se de uma escolha tipográfica bastante convencional de fonte de leitura (similar à Times New Roman, Minion e outras). Mas a principal forma demarcada na página são os diversos recortes. A princípio, o que fica evidente nos recortes é a profusão de linhas verticais e horizontais que se sobrepõem umas às outras, formando retângulos, quadrados e blocos retilíneos diversos e sobrepostos, em perspectiva. Essas formas se apoiam em determinados termos das categorias plásticas, como a ortogonalidade (vs. diagonalidade) e retilíneo (vs. curvilíneo).

Figura 60 – Algumas das páginas recortadas em *Tree of Codes* (páginas 7, 12, 17, 22, 100, 120)



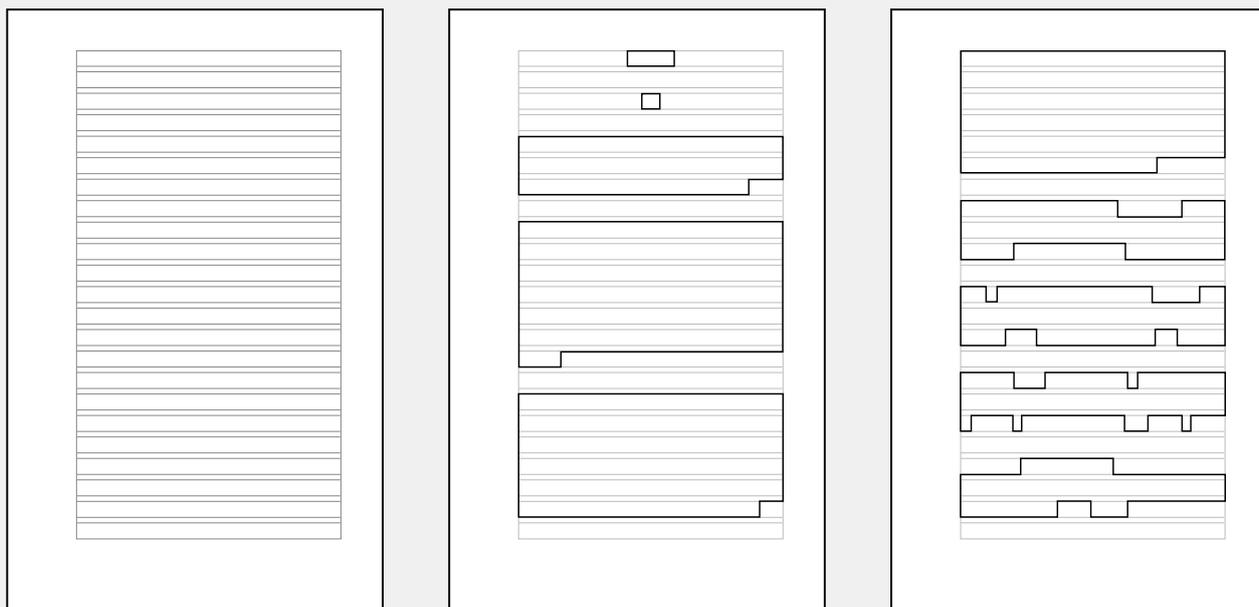
Fonte: Foer (2010).

A página é organizada em um sistema de 23 linhas de texto por página, com margem externa de 15 mm, margem interna de 25 mm, margem superior de 15 mm e mar-

gem inferior de 26 mm. Devido aos espaços necessários para o recorte, nenhuma página possui todas as linhas de texto preenchidas com o sistema verbal escrito: a escrita está disposta, na verdade, sempre pulando espaços entre uma linha escrita e outra linha em branco (para que, nos casos em que há recortes em linhas diferentes, os vazios não se encontrem e as palavras impressas mantenham-se unidas à página). As linhas dessa grade (ou *grid*, como é geralmente chamada no campo do Design) possuem uma altura de 5 mm, com um intervalo extra de 2 mm entre uma e outra. Sobre essa estrutura padronizada de 23 linhas constrói-se a obra, distinguindo-se entretanto da regra, já que os recortes variam página a página, em uma diferença que é significativa.

O que percebemos observando essa estrutura dos recortes (esquema 14) é que, embora haja uma ordenação subjacente, as formas dos recortes que são realizados a partir da grade são muito variadas, tanto em extensão (altura e largura dos recortes) quanto em seus desenhos (perímetro). No entanto, a forma geral retangular, que é delimitada pelas margens do livro, se mantém. Se analisarmos cada recorte individualmente, veremos que suas formas são principalmente horizontais (vs. verticais) e que o próprio desenho deles já apresenta várias reentrâncias e saliências, o que repete a estrutura geral de recortes do livro que se apoia na oposição vazado vs. preenchido.

Esquema 14 – Estrutura de grade (*grid*) das páginas recortadas em *Tree of Codes*, bem como os recortes das duas primeiras páginas sobrepostas a essa grade



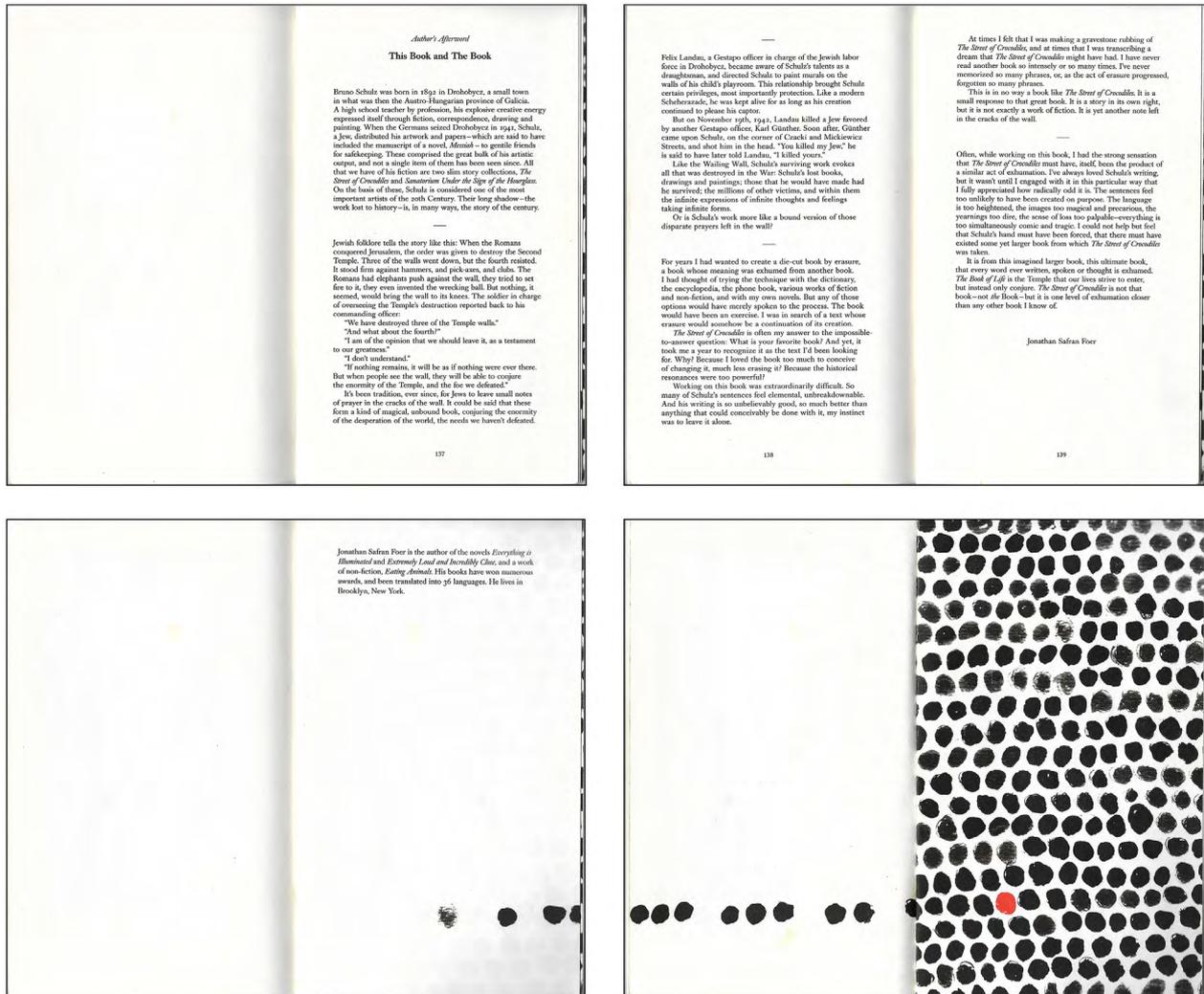
Em relação à categoria topológica, vemos que há uma profusão de elementos (vs. economia de elementos), haja vista a grande quantidade de formas retilíneas que se espalham tanto na página da direita quanto na página da esquerda. A categoria geral englobante vs. englobado também orienta a distribuição dos elementos nas páginas, já que as margens se mantêm em branco e livres de elementos impressos ou recortes, formando uma área englobante dos diversos recortes em profusão que ocupam o centro da página. Podemos dizer, assim, que o espaço de experimentação plástica dessa publicação é englobado pelo espaço das margens como em um livro tradicional, e é por isso que quando o volume está fechado não percebemos através de suas laterais a presença dos recortes: fechado, ele parece um códice convencional. O único elemento impresso nas margens é a numeração (fólio), localizada na parte inferior da página e centralizada em relação ao bloco de texto e a seus recortes.

Dentre os diversos recortes, alguns deles possuem um tamanho menor e são posicionados centralizados no alto da página: eles parecem constituir, pela sua posição e extensão, espaços de títulos que teriam sido cortados da obra original. Assim, mesmo que não haja títulos escritos ao longo de *Tree of Codes*, esses pequenos recortes centralizados e posicionados no topo das páginas nos indicam separações, momentos de pausa na leitura que correspondem aos capítulos e intertítulos em *The Street of Crocodiles*.

Por fim, após esse bloco de páginas recortadas, há mais algumas páginas inteiriças que seguem até o final do volume. Logo após a última página recortada há uma dupla página em branco e, na sequência, o posfácio³⁵ escrito pelo próprio autor, que ocupa três páginas (137 a 139). Utilizando a mesma família tipográfica das demais páginas internas, porém em corpo menor, esse posfácio é composto alinhado à esquerda, impresso em preto e apresenta pequenos traços centralizados que o dividem em seis segmentos. Em seguida, logo após o posfácio, há uma página em branco à esquerda e uma mini biografia do autor na página da direita. A biografia utiliza a mesma tipografia e alinhamento do posfácio, estando posicionada no topo da página; na parte inferior da página há quatro manchas em sequência, que formam um movimento avançando da esquerda para a direita e que avança para o verso da folha (fig. 61).

35 O breve posfácio do livro retoma a biografia de Bruno Schulz, trata da relação pessoal de Jonathan Safran Foer com o livro *The Street of Crocodiles* e também explica seu processo criativo no desenvolvimento de *Tree of Codes*. Esses tópicos já foram abordados no início do presente capítulo.

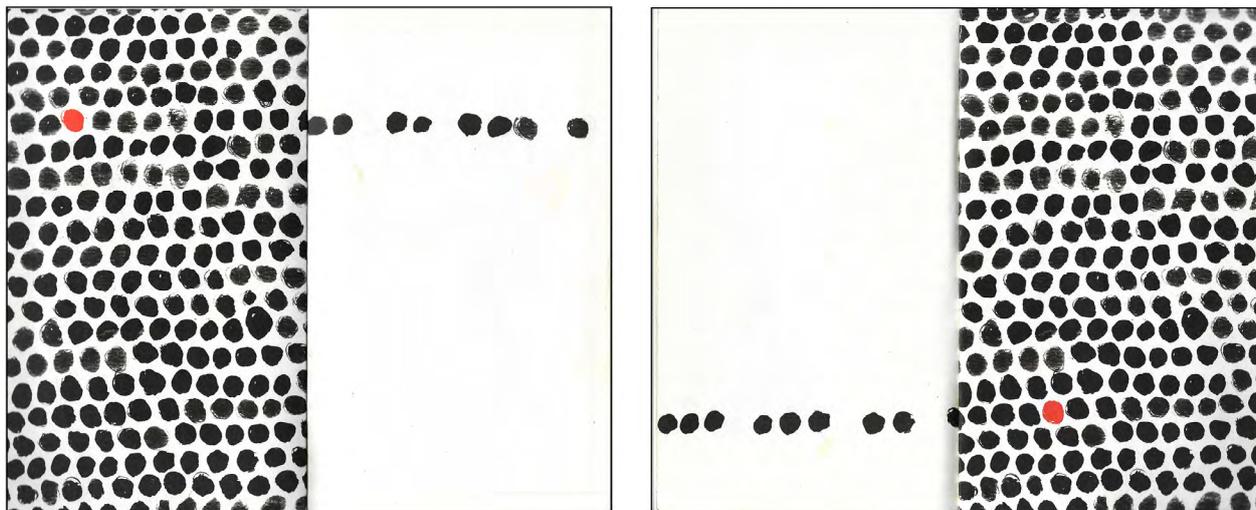
Figura 61 – Bloco final da parte interna de *Tree of Codes*, composto pelo posfácio, mini biografia do autor e terceira capa



Fonte: Foer (2010).

Por fim, a última página impressa do miolo do livro repete os elementos da primeira página impressa, porém invertendo sua posição: há uma única linha de círculos pretos (mas em posição inferior na página, e não superior) que leva à terceira capa do volume. Essa capa apresenta sua superfície preenchida com as manchas pretas do alto ao baixo e apresenta uma única circunferência destacada em vermelho (mas em posição inferior, ao invés de superior como na segunda capa). Esse espelhamento da terceira capa em relação à segunda demarca o início e o fim do livro, funcionando como uma espécie de ponto inicial e de ponto final para a distribuição dos elementos na parte interna do códice (fig. 62).

Figura 62 – Paralelismo entre a segunda e a terceira capas



Fonte: Foer (2010).

A partir dessa análise da plasticidade do projeto gráfico, ou seja, da organização do seu plano da expressão, podemos melhor compreender como se organiza o plano do conteúdo da semiótica visual gráfica. A começar pela semântica discursiva, percebemos que o projeto gráfico do livro constrói ao menos dois temas principais: o tema da “codificação e leitura” e o tema da “tradição do livro e sua ruptura”.

O primeiro tema é concretizado nos elementos gráficos que parecem esconder uma significação oculta, por exemplo o pareamento desigual das letras no título ou então o ponto vermelho nas capas, mas principalmente nas manchas sequenciais em linhas que formam uma espécie de escritura misteriosa que poderia ser decifrada pelo leitor. É claro que não há propriamente uma “resposta” ou um deciframento único possível para essas marcações, o que indica que se trata mais da figurativização de um mistério do que efetivamente um desafio de decodificação proposto ao leitor. Ainda, a coloração amarelada da capa e do papel e sua porosidade constroem uma figuratividade do envelhecimento e da passagem do tempo, como se nesse tempo que decorre houvesse uma espécie de segredo, um passado a ser desenterrado pela leitura atenta da publicação. Além disso, os vários caminhos possíveis de leitura que são dados pelos blocos quadrados dos recortes marcados pela ortogonalidade e pela profusão constroem a figura de um labirinto de papel, que deve ser percorrido pelo olhar e tato do leitor.

Já o tema da tradição do livro é dado pela encadernação brochura tradicional, pela capa inteiriça e pelos elementos que tradicionalmente compõem uma capa – título, autor e elementos visuais de apoio (nesse caso, as manchas sequenciais) –, figurativi-

zando um códice tradicional quando o volume está fechado. Esse tema da tradição é rompido, no entanto, quando ao abrir o volume o leitor encontra a profusão de recortes diversos a cada página. Assim, as categorias da expressão englobante vs. englobado e preenchido vs. vazado vão corresponder, no plano do conteúdo, aos valores /tradição/ vs. /inovação/ que são figurativizados no códice tradicional e no espaço de recortes, respectivamente.

Quanto à sintaxe discursiva, percebemos que há uma relação interacional construída entre enunciador e enunciatário e dada pela articulação gráfica. O enunciador do projeto gráfico, esse simulacro de autoria responsável pelas escolhas gráficas, desafia o enunciatário a encontrar seu próprio modo de ler a obra. O leitor se questiona: devo ler uma página de cada vez linearmente, devo ler todas as palavras que se encontram visíveis na dimensionalidade, ou posso realizar um jogo e unir as páginas duas a duas, três a três, sortear uma página? De um lado, o leitor é provocado pela visualidade do livro a descobrir o modo adequado de ler a obra, ele é convencido pelo enunciador a perseguir o sentido da publicação e deve adquirir a competência necessária para realizar essa ação. De outro lado, esse leitor também assume seu papel na enunciação, é ele que toma o livro e o abre, folheia, une e separa as páginas, desenvolvendo modos diferentes de leitura e, assim, co-enunciando o sentido do livro. Trata-se de dois modos diferentes de interações discursivas que Ana Claudia de Oliveira (2013) nomeia como “sentido conquistado” e “sentido aleatório”, os quais se fazem presentes em *Tree of Codes*.

Em relação a seu nível narrativo, entendemos que o volume apresenta por meio de sua semiótica visual gráfica uma mudança de estados, o que por si só já configura narratividade. Se em um primeiro olhar o livro é percebido como um volume tradicional, dada sua encadernação brochura, a capa e laterais inteiriças (sem recortes), o formato e o processo de impressão convencionais, ao abri-lo o leitor descobre uma mudança. O livro possui na verdade uma forte experimentação gráfica em seu interior criada por meio dos recortes em profusão. Assim, a narrativa do livro é a narrativa da transformação de um códice tradicional em um objeto literário que realiza uma intensa exploração plástica.

Ao programa narrativo da transformação do livro segue o programa do desvendamento de seu “código secreto”. O leitor deve descobrir a maneira “correta” de ler o livro, ou seja, ele precisa desvendar o processo de decodificação desse objeto literário. As pistas visuais na parte externa da obra, como a irregularidade no traçado da tipografia e na disposição das letras, bem como o ponto vermelho que vaza para a direita da primeira capa, indicam uma surpresa porvir e funcionam como uma manipulação para o sujeito

leitor, instigando-o a abrir o volume e empreender a leitura. Ao se deparar com os sucessivos recortes em profundidade no miolo do livro, o leitor precisa desenvolver uma competência da ordem da saber para realizar a leitura da obra, seja através de sua própria experimentação com diferentes métodos, seja consultando outros leitores ou críticos de *Tree of Codes*. Por fim, decifrado o modo de uso, o leitor realiza sua performance e empreende a leitura, podendo ao final sentir-se recompensado pela experiência ou frustrado pela ilegibilidade da publicação, caso não tenha conseguido desenvolver sua própria competência sensível e cognoscível de leitura.

Enfim, em um nível mais profundo, entendemos que o sistema gráfico do livro põe em circulação uma axiologia de valores fundamentada na experimentação com a plasticidade do livro em oposição à tradição de escolhas gráficas já testadas e consagradas. Assim, podemos estruturar o nível fundamental da semiótica visual em dois termos de uma categoria semântica:

/imprevisibilidade/ vs. /previsibilidade/

Esses valores, na experiência de leitura, vêm se juntar àqueles já construídos pelo processamento do sistema espacial. Cabe ainda apontar a elaboração de uma nova relação de semissymbolismo por meio da visualidade da obra. O espaço de experimentação plástica e, conseqüentemente, de imprevisibilidade em relação aos modos tradicionais de leitura corresponde à parte interior da obra, em que os recortes possuem uma forma que varia página a página e que é englobada pelas margens de cada página, essas assim apresentando uma forma regular que se mantém em todas as folhas. Além disso, o espaçamento irregular entre as letras na capa do livro e a irregularidade no desenho das manchas antecipavam a experimentação plástica de modo que também podem ser homologadas à imprevisibilidade. Isso nos leva à seguinte relação semissimbólica:

irregular vs. regular :: /imprevisibilidade/ vs. /previsibilidade/

Graças à tecnologia gráfica que imprime nas páginas os elementos tipográficos, podemos identificar os grafemas que associamos aos fonemas da semiose verbal. Tratamos então, na sequência, da organização da produção de sentido na semiótica verbal escrita de *Tree of Codes*.

4.4 A semiótica verbal em *Tree of Codes*

A obra de Jonathan Safran Foer, como já indicamos anteriormente, foi construída a partir do recorte de palavras e frases do livro *The Street of Crocodiles* ("A Rua dos Cro-

codilos”), de Bruno Schulz. A semiótica verbal articulada na produção de sentido de *Tree of Codes* parte, portanto, de um processamento anterior desse mesmo sistema concretizado no livro de Schulz e é por isso que, antes de analisarmos como o sistema verbal é articulado na obra de Safran Foer, veremos como ele está posto na publicação de Bruno Schulz.

Cabe apontar que o livro que serve de base para os recortes já é resultado de uma transformação prévia, pois *The Street of Crocodiles* é a tradução para o inglês do título polonês *Sklepy cynamonowe*. A própria obra original polonesa parece retomar alguns elementos do folclore e das tradições culturais da Polônia, o que faz com que ela seja também, de certo modo, uma tradução dessas narrativas ainda mais antigas. As quais, por sua vez, um estudo do tipo genético poderia vir a indicar serem adaptações ou recriações de narrativas orais de culturas ainda mais remotas... Como se vê, trata-se de um processo extenso de intertextualidades e de intersemiotidades sucessivas, uma sequência de passagens e de transformações que parece marcar, aliás, a produção cultural em sua totalidade. Sendo necessário demarcar um limite para que a análise seja operacional, remontaremos a uma única etapa anterior à obra *Tree of Codes*, ou seja, analisaremos apenas a versão da obra de Bruno Schulz traduzida para o inglês por Celi-na Wieniewska. Essa escolha se justifica por ter sido a obra traduzida em língua inglesa, em vez do original polonês, a que foi recortada por Safran Foer na construção da sua própria narrativa e, portanto, a versão em que a relação entre os objetos literários fica mais evidente.

4.4.1 A escrita de Bruno Schulz

The Street of Crocodiles foi lançado originalmente em polonês no ano de 1934 e depois foi publicado em tradução para o inglês em 1963. Trata-se de uma coletânea de histórias curtas em forma de memórias que possui papel proeminente na produção literária do seu autor. Logo na primeira página da edição consultada para essa pesquisa, publicada pela editora Penguin (SCHULZ, 2008), encontramos uma breve apresentação da vida e obra do autor que nos lança alguma luz sobre sua trajetória:

Bruno Schulz foi um dos mais talentosos autores que surgiu na Europa Oriental no século XX. Ele se sustentava ensinando arte para alunos do ensino médio em Drohobycz, uma pequena cidade no sul da Polônia (atualmente Drohobych, Ucrânia) onde passou a maior parte de sua vida. Seu primeiro livro, *Cinnamon Shops* (renomeado *The Street of Crocodiles*

em sua edição norte-americana), foi publicado em 1934. *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, ficção com desenhos, veio a seguir três anos depois. [...] Uma novela, *The Comet* (incluída em *The Street of Crocodiles*), escritos críticos variados, cartas, uma tradução de *O Processo* de Franz Kafka e um trabalho perdido supostamente chamado *The Messiah* constituem sua obra completa. Em 1942, com cinquenta anos, Schulz, um judeu, aventurou-se em uma seção “ariana” de sua cidade e foi morto a tiros na rua por um oficial da Gestapo. (SCHULZ, 2008, p. i, tradução nossa).

O que logo nos surpreende nessa breve biografia é tanto o fim trágico da vida do escritor quanto a pequena quantidade de livros publicados, resultando em uma obra bastante enxuta. É interessante apontar que, na edição consultada, a introdução da obra é feita pelo próprio Jonathan Safran Foer, o que nos indica uma familiaridade do escritor americano com a obra do autor polonês, anterior ainda à publicação de seu objeto literário pela Visual Editions.

Embora Bruno Schulz também fosse artista plástico e tenha publicado livros de desenhos e um livro de contos ilustrados em que produziu as próprias ilustrações, *The Street of Crocodiles* é uma obra de literatura prioritariamente verbal, em que o autor cria o objeto literário a partir da exploração da escrita verbal. Consequentemente, ao retomar as palavras e expressões de Schulz em sua obra *Tree of Codes*, o que Safran Foer constrói entre as obras é uma relação a princípio intertextual: as palavras utilizadas por Bruno Schulz em seu texto verbal são recombinações em novas formulações verbais, formando um outro texto. Mas essas novas formulações estão concretizadas em um objeto literário que é intersemiótico justamente por se apoiar nas relações que monta entre a semiótica verbal escrita, a espacial escultórica e a visual gráfica, articuladas conjuntamente na manifestação do livro para produzir seu sentido. Além disso, também é possível encontrar certas relações entre a semiótica verbal de *The Street of Crocodiles* e as semióticas espacial e visual de *Tree of Codes*, o que configura relações propriamente intersemióticas entre os dois objetos.

The Street of Crocodiles é constituído por 13 histórias curtas que apresentam personagens recorrentes e que se passam em uma versão fictícia e fantástica de Drohobycz, cidade onde viveu o autor. Os capítulos são narrados por uma criança – ou, mais exatamente, por um adulto que escreve suas memórias e relembra os tempos de infância – e tratam de sua relação com seu núcleo familiar e com a cidade que os abriga. Os principais personagens que povoam o nível discursivo da obra são o próprio narrador, seu Pai e sua Mãe (grafados com a inicial em caixa alta, como nomes próprios). Além do ambiente familiar doméstico, outro local recorrente na história é a loja de tecidos que a

família administra, localizada no piso térreo da residência. Vejamos rapidamente o que se passa nessas 13 histórias (ou capítulos).

O primeiro capítulo se chama "Agosto" e descreve o modo como a cidade da narrativa se comporta durante o verão, inundada pela luz solar, com os jardins de suas casas abarrotados de grama, ervas daninhas e uma variada vegetação. O narrador relembra alguns eventos ocorridos nesse período, como o estranho encontro com uma garota que vivia em um depósito de lixo e a visita que faz com sua mãe à casa de sua tia, em que um primo mais velho lhe mostra pela primeira vez algumas fotografias eróticas.

As três histórias seguintes são focadas no Pai do protagonista. Em "Visitação", o narrador descreve o adoecimento da figura paterna: seu Pai está de cama, tomando remédios, quando passa a ouvir vozes, debater consigo mesmo, gemer e praguejar constantemente, atormentado pelas sombras de seu quarto. Ele vai pouco a pouco se isolando da família, encolhe de tamanho e, um dia, desaparece completamente. O sumiço do Pai que acompanhamos nessa história parece ser ignorado nos capítulos seguintes, como se fosse apenas o fruto da memória confusa ou criativa de um garoto. A seguir, na história chamada "Pássaros", o pai do narrador desenvolve um novo *hobby* durante os frios meses do inverno: a ornitologia. Ele passa a estudar o assunto fervorosamente, importando aves exóticas e ovos de países distantes e transformando o sótão da casa em um grande criadouro de pássaros. Logo após, "Manequins de alfaiate" trata da chegada de duas costureiras que ocupam um cômodo da casa do narrador para trabalhar em algumas peças de roupas. Em meio à bagunça das pilhas de retalhos e tecidos, o Pai passa a fazer visitas frequentes às costureiras e profere regularmente longos sermões fervorosos sobre a criação do mundo, sobre a vida, a forma e a matéria.

O quinto e o sexto capítulo tratam de encontros do protagonista com criaturas da natureza que produzem nele um forte impacto. "Nimrod" relata a chegada de um filhote de cachorro na residência e as breves semanas que ele passa ali. O narrador observa atentamente as primeiras experiências de vida do filhote, incluindo a primeira vez em que ele experimenta certos alimentos, seu primeiro confronto com uma aranha e o seu primeiro latido. A seguir, "Pan" descreve um vasto e mágico jardim acessível por uma falha na cerca dos fundos de casa, um espaço verdejante repleto de árvores, urtigas e hera, onde o narrador tem um encontro misterioso com uma criatura curvada e maltrapilha que ri ruidosamente e depois foge para nunca mais ser vista.

O capítulo seguinte é bastante curto, intitulado "Mr Charles", e narra a rotina solitária do tio do narrador: o referido tio Charles passa um verão longe de sua esposa e

filhos, dormindo pesadamente todas as noites, despertando em silêncio e se movendo vagarosamente.

O oitavo capítulo se chama “Lojas de canela”, expressão que também nomeava o livro na sua publicação original em polonês – o que indica certa importância atribuída a essa história em relação às demais. Nela, o protagonista e seus pais vão assistir uma peça de teatro mas, chegando lá, o Pai percebe que esqueceu a carteira em casa e pede para o garoto ir buscá-la. O narrador, encantado pelo céu fresco e estrelado daquela noite, decide fazer um pequeno desvio passando por algumas lojas de artigos diversos e antiguidades (que ele chama de “lojas de canela”, devido à cor avermelhada de suas paredes), mas acaba se perdendo nas ruas labirínticas da cidade. Ele chega a uma parte desconhecida de sua própria escola, assiste uma aula noturna de arte, sobe em uma carruagem misteriosa e passeia pelos arredores da cidade, por campos e florestas, antes de finalmente retornar a sua casa. O caráter fantasioso característico da imaginação infantil, que está presente ao longo de toda a obra, parece especialmente enfatizado nesse capítulo, o que talvez justifique sua importância na primeira nomeação do livro.

No nono capítulo, “A Rua dos Crocodilos”, ao observar um rebuscado e minucioso mapa da cidade, o observador percebe que uma parte dele não foi desenhada: trata-se de um bairro industrial e comercial na área mais exterior da cidade, que busca reproduzir os ares das cidades globais modernas e cosmopolitas. Ficamos sabendo que a chamada Rua dos Crocodilos é a principal rua comercial dessa região, ao que se segue uma descrição da via: nela, tudo é cinza, os gestos dos vendedores são ensaiados, as fachadas das lojas são pretensiosas, os bondinhos – sinal de modernização e da ambição dos gestores da cidade – fazem trajetos curtos e irregulares e nenhum movimento dos passantes parece se concretizar. Segundo o narrador, trata-se de um bairro de projetos, intenções e desejos, uma “imitação de papel” das metrópoles modernas.

Logo após, em “Baratas”, o narrador questiona a Mãe sobre o sumiço de seu Pai. Ele acredita que, após uma infestação de baratas na casa, manchas negras como baratas apareceram na pele do Pai e que ele passou a se mover como o inseto até que, por fim, transformou-se em barata. Mas a Mãe lhe explica que, conforme já havia dito, o Pai estava apenas viajando muito como comerciante e que, por isso, estava ausente de casa.

Os últimos três capítulos tratam de grandes eventos que parecem romper o cotidiano do narrador. Em “O vendaval”, décimo capítulo, uma forte tempestade de três dias ameaça a cidade, balançando ruidosamente os telhados das casas, soprando pelos

sótãos, cobrindo o céu cinzento com rajadas de vento e impedindo o narrador de sair de sua casa. O décimo segundo capítulo se chama “A noite da Grande Estação” e se passa durante o “décimo terceiro mês” de certo ano em que, com a chegada da Grande Estação, os habitantes da cidade saem todos à noite pelas ruas conversando, rindo e observando as vitrinas iluminadas das lojas. O Pai, sozinho em sua loja de artigos têxteis, prepara-se apreensivo para receber a multidão que se aproxima, uma verdadeira horda ansiosa por adquirir os tecidos do outono; pilhas e pilhas de tecidos vão sendo desdobradas nos balcões da loja, formando montanhas e vales em frente aos clientes. Por fim, o mais extenso e último capítulo, chamado “O cometa”, é dividido em duas partes. A primeira parte descreve a chegada da eletricidade na cidade e dos diversos equipamentos por ela impulsionados. O pai do narrador, inspirado pelas novidades, monta um laboratório em sua casa cheio de cabos, ácidos e zinco para realizar experimentos diversos com a eletricidade. Na segunda parte da história, surge a notícia de que o mundo vai acabar. Os jornais passam a noticiar o fim do mundo, estampando ilustrações que mostram um cometa nos céus e a população amedrontada, o que faz com que a notícia corra a cidade. No final, outros assuntos entram em moda, as pessoas deixam de se preocupar e o cometa desaparece na indiferença.

No conjunto desses treze relatos, há certas projeções de atores, espaços e tempos que entrelaçam os capítulos, os quais parecem a princípio histórias independentes, em um discurso único e coeso. A começar pelos atores, vemos que a maioria das histórias gira em torno de um pequeno núcleo familiar, composto principalmente pelo narrador, o Pai e a Mãe, mas que também outros personagens da família aparecem nas tramas como o irmão do narrador, seu Tio Charles, Tio Edward, Tia Agatha, entre outros tios e primos que são mencionados brevemente. Alguns personagens citados são membros do ambiente doméstico do narrador, especificamente a empregada Adela e os trabalhadores da loja de seu pai. Há ainda, de modo mais geral, menção aos habitantes da cidade, em especial lojistas, advogados e uma moradora de rua. O ambiente escolar também é mencionado brevemente por meio do personagem Professor Arendt, docente de artes, bem como alguns colegas de turma do narrador.

Quanto à temporalização do discurso, o que se percebe é que as histórias são todas situadas entre o final do século XIX e o início do século XX, dadas as invenções que são mencionadas e tratadas como contemporâneas na obra (os bondinhos, a eletricidade) e a ausência de menção à Primeira Guerra. Já em relação à espacialização, o local que tem proeminência e que aparece com maior recorrência no livro é a casa do protagonista,

que fica sobre a loja do pai na praça do mercado e que é descrita como tendo muitos cantos e vãos, quartos escuros e um sótão misterioso. De um ponto de vista mais abrangente, o espaço geral onde se passam os capítulos é uma versão fictícia de uma cidade polonesa (provavelmente aquela em que vivia o autor) e que é descrita a partir de suas ruas, becos e passagens, além de pontos de interesse como as lojas exóticas, as casas dos parentes do narrador, os jardins das casas, a escola, o teatro e o novo bairro comercial da Rua dos Crocodilos.

Algumas figuras são recorrentes no discurso de Bruno Schulz. Em sua introdução a *The Street of Crocodiles*, o crítico David A. Goldfarb (2008) cita algumas das figuras recorrentes na “imaginação mítica” de Bruno Schulz: o *livro* (o escritor fala da passagem do tempo como páginas amareladas de um livro antigo, além de citar outros livros volumosos como calendários e um manual de ornitologia), o *labirinto* (a versão literária da cidade de Drohobych descrita pelo autor é cheia de passagens misteriosas e lojas onde podemos nos perder), a *mulher dominante* (Adela é a serviçal que exerce uma atração misteriosa sobre os personagens masculinos) e os *pássaros* (eles são a obsessão do Pai no capítulo “Pássaros” e voltam a aparecer em outros trechos da obra).

Além dessas recorrências destacadas por Goldfarb, identificamos ainda outras figuras que se repetem no discurso de Bruno Schulz e que concretizam determinados temas de destaque em sua obra. Um tema que perpassa vários capítulos é o da *melancolia*, concretizado em figuras como: dias cinzentos, a cor cinza, o inverno, sombras, vento, noite e silêncio. Os temas da *passagem do tempo* e da *natureza* abarcam figuras como: calendário, estações do ano, dia, céu, serragem, passarinhos, flores, árvores, grama, hera, jardim, cachorro, aranha, barata, entre outros. Já os temas da *família* e do *cotidiano* são figurativizados nos membros da família (pai, mãe, irmão, tios e tias, primos e primas) e também na casa, quartos, cidade, ruas, praça etc.

Outros temas importantes na construção discursiva de Schulz são o *exotismo* e o *fantástico*, figurativizados por: sótão misterioso, lojas de antiguidades e artigos importados, suas vitrinas, aves exóticas, condor, pardal, penas, o mercado e seus comerciantes, tecidos, retalhos, manequim, eletricidade, passagens fantasiosas entre as ruas, o “décimo terceiro mês”, o mesmerismo e as estrelas, entre outras figuras. Vários trechos de *The Street of Crocodiles* não deixam claro se os elementos fantásticos apresentados são fruto da criatividade infantil do narrador (e, conseqüentemente, da memória frágil do adulto) ou se realmente aconteceram conforme a descrição. Há um jogo (ou um balanço) entre essa figuratividade exótica fantástica e as figuras mais realistas que con-

cretizam os temas da família, do cotidiano, do tempo e da natureza. Na voz pueril do narrador, a realidade e a fantasia se confundem.

Esse jogo entre o mundano e o fantástico é destacado também por David A. Goldfarb, que cita uma passagem específica do capítulo “Pássaros” em que as aves da história parecem transitar suavemente do livro de ornitologia para o sótão da casa do narrador e vice-versa. Em seguida, ele comenta: “Não existem limites entre livros e o mundo para Schulz. [...] Os pássaros na página habitam o sótão, que se torna uma Arca de Noé. Seguindo o ciclo da ‘mitificação da realidade’, um livro se torna a realidade, a qual se torna outro livro.” (GOLDFARB, 2008, p. xxiii, tradução nossa).

Em um nível subjacente ao do discurso, referente à narratividade, os treze capítulos parecem estar vinculados a uma transformação mais geral vivida pelo narrador, englobante da obra como um todo. Vejamos o trecho a seguir:

Ah, quando escrevo esses contos, reexaminando as histórias sobre meu pai nas margens gastas de seu texto, não me rendo eu também à esperança secreta de que eles vão se fundir imperceptivelmente nas páginas amareladas daquele livro esplêndido e mofado, de que eles irão afundar no suave farfalhar de suas páginas e serão lá absorvidos? (SCHULZ, 2008, p. 84, tradução nossa).

Nessa breve passagem, o narrador tanto nos revela que está escrevendo seus contos ou memórias para abordar principalmente a relação com seu pai, quanto nos mostra que o seu desejo é de que essas lembranças possam ser absorvidas pelo livro do tempo, possam ser superadas e se “fundir imperceptivelmente” no tempo cronológico. O pai do narrador é frequentemente descrito como distante, antissocial, louco – em suma, um pai ausente. Assim, ele escreve as memórias buscando apaziguar sua relação com o pai e com a família, tentando lançar alguma luz sobre as lembranças fantasiosas de sua infância. O programa narrativo é o de um sujeito dotado de vontade e de intencionalidade que age sobre si mesmo, escrevendo os contos para tentar entrar em conjunção com seu objeto de valor: a paz de espírito. A própria escrita desse conjunto de memórias funciona como um programa narrativo de base, em que recordar cada história relatada configura um outro programa narrativo, de uso³⁶.

Em um nível fundamental, mais profundo, temos portanto a oposição de valores /conflito/ *versus* /harmonia/. Ao lembrar a tensão familiar e a relação conflituosa com seu pai, fazendo assim a asserção do conflito, o que o narrador pretende é negar o valor

³⁶ Sobre a diferença entre os programas narrativos de base e os programas de uso, veja-se “La soupe au pistou ou la construction d’un objet de valeur” (GREIMAS, 1983).

do conflito e realizar uma mudança de estado, valorizando a harmonia e apaziguando sua memória. Além dessa oposição, outros valores postos no livro são os valores da /realidade/ versus /fantasia/, bem como as diversas passagens entre um e outro e a conjugação desses valores em um termo complexo.

Levando em consideração os valores da obra de Bruno Schulz, a estruturação de seu nível narrativo, a figurativização e a tematização, bem como as projeções de atores, espaços e tempos no discurso podemos agora seguir adiante, perguntando-nos: como eles são retomados por Jonathan Safran Foer? De que maneira *Tree of Codes* se constrói em relação a *The Street of Crocodiles*? Quais traços caracterizam a presença do primeiro texto no segundo? Focando agora no código verbal, vejamos o que se mantém e o que se transforma no processamento da linguagem verbal escrita feito pelo autor norte-americano a partir do texto do autor polonês.

4.4.2 A escrita de Jonathan Safran Foer

Logo ao abrimos a obra de Safran Foer e passarmos as breves páginas pré-textuais (anterrosto, página de rosto, créditos e dedicatória), percebemos que a leitura da semiótica verbal nas páginas textuais não é tão simples. Entre os espaços preenchidos e os vazados, entre os papéis e os recortes, existem ao menos duas maneiras possíveis de se ler o código verbal de *Tree of Codes*. Um primeiro modo de apreensão do verbal se faz lendo uma página de cada vez, ordenadamente, de maneira que as palavras de cada página são lidas em sequência, palavra a palavra e página a página, sem que se leve em consideração o conteúdo das páginas subsequentes. Essa seria uma prática de leitura contínua e linear, mais próxima da leitura de um romance convencional. Para ler desse modo, algumas pessoas relatam usar certos artifícios, por exemplo a colocação de uma folha em branco sob cada página, para que não confundam as palavras de cada superfície (ou seja, de cada página) com a escrita verbal que está disposta nas páginas seguintes. Outra maneira de ler a obra, completamente diferente, é apreender a cada página aberta todas as palavras, sílabas e fonemas que são visíveis, seja na própria página, seja na visibilidade das páginas seguintes dada por entre os recortes. Essa seria uma leitura em volume, descontínua e fragmentada, não-tradicional. Assim, alguns pares de oposições organizam os distintos modos de ler: contínuo vs. descontínuo, linear vs. fragmentado, superfície vs. volume. Enquanto o contínuo está mais próximo da leitura propriamente dita, ou seja, da identificação de palavras sequenciais que “têm significação”, o descon-

tínuo, em certos casos, apenas tangencia a significação das palavras e parece voltar-se principalmente para a apreensão das formas plásticas que “fazem sentido”, conforme a distinção de leitura e apreensão proposta por Landowski (2017, p. 97).

Para que melhor se compreenda essa diferença entre os modos de se ler, vamos transcrever trechos da obra tanto na leitura linear, quanto na leitura fragmentada. O início do livro ou mais precisamente suas primeiras dez páginas, por exemplo, se seguidas linearmente página a página e palavra a palavra, serão lidas dessa maneira³⁷:

The passerby / had their eyes half-closed / . / Everyone / wore / his / mask / . / children / greeted each other with / masks / painted / on their faces / ; they smiled at each other's / smiles / growing in this emptiness, / wanting to / resemble / the / reflections / , / whole generations / had / fallen asleep / . / Apart from them, / mother and I ambled / , guiding our / shadows / over a keyboard / of / paving stones / . / we passed / the / chemist's / large jar / of pain. / we passed / houses, / sinking, windows and all, into / their / gardens. Overlooked / beyond the margin of time / an endless day. An enormous / last / day / of / life / . / The sleeping garden / screamed / . / the garden / turned / in its sleep, its / back rising and falling as it breathed / . / August had expanded into enormous / tongues of / greenery. / August / painted / The air / with / a mop / . / Hours pass / in / coughs. / half-naked / , / half-animal, half- / shameless / , / half- / hoarse with shouting, / mother / was / lying in a patch of / yellow / in the still / broken only by the / ticking of a / clock / , / motionless like a glove from which a hand had been withdrawn. / the silence talked, the / bright / silence / argued, / time / filled the room, / the bright silence / rising from / the clock / . / submerged in the / green / and / blind with age, we rediscovered / life / , the quality of / blood, / the / secret of / private time / , the silent / sighs / the comings and goings / , / we stepped into / the shadow / and did not fight against it; / clumsy gestures / revealed / us. / we were not / embarrassed / . (FOER, 2010, p. 7-16).

[Os transeuntes tinham seus olhos meio fechados. Todo mundo usava sua máscara. Crianças cumprimentavam-se com máscaras pintadas em seus rostos; elas sorriam aos sorrisos dos outros, crescendo nesse vazio, querendo parecer os reflexos, gerações inteiras haviam adormecido. Aparte deles, mamãe e eu andamos, guiando nossas sombras sobre um teclado de pedras de pavimento. Nós passamos o grande jarro de dor do médico. Nós passamos casas, afundando, janelas e tudo, em seus jardins. Deixamos passar além da margem do tempo um dia sem fim. Um enorme último dia de vida. O jardim adormecido gritou. O jardim virou-se em seu sono, suas costas subindo e descendo enquanto respirava. Agosto havia se expandido em enormes línguas de verde. Agosto pintou o ar com um esfregão. Horas passaram em tossidas. Meio despida, meio animal, meio sem vergonha, meio rouca com a gritaria, mamãe estava deitada em um remendo de amarelo na calmaria quebrada apenas pelo tique-taque de um relógio, sem movimento como uma luva da qual uma mão foi retirada. O silêncio falava, o luminoso silêncio discutia, tempo enchia

³⁷ As barras indicam os pontos da obra em que constam os recortes do próprio autor. Reproduzimos o trecho no idioma original e, na sequência, em nossa tradução.

o aposento, o luminoso silencio elevando-se do relógio. Imersos no verde e cegos com a idade, nós redescobrimos a vida, a qualidade do sangue, o segredo do tempo privado, os suspiros silenciosos, as idas e vindas, nós entramos na sombra e não lutamos com ela; gestos desajeitados nos revelaram. Nós não estávamos constrangidos.]

Essa leitura linear respeita, no geral, as normas de articulação do sistema verbal na língua inglesa. São construídas sentenças completas que se sucedem umas às outras, formando uma história que apresenta começo, meio e fim, ainda que polissêmica e aberta a diferentes leituras e interpretações – como toda obra literária, a bem dizer.

Entretanto, se ao invés de lermos linearmente nós prestarmos atenção em todas as palavras e sílabas visíveis a cada abertura de página, a leitura fragmentada e em volume seria bastante diversa. A cada abertura do livro, uma nova configuração verbal é dada a ver. Ou seja, são no total 134 configurações diferentes (pois vemos 134 páginas diferentes) de palavras e fragmentos de palavras para serem apreendidos. Nesse mesmo trecho inicial da obra, vejamos por exemplo como seria a experiência de leitura abrindo a obra na primeira página textual e, em seguida, abrindo o livro em sua sexta página textual (uma pequena amostragem que apenas visa apontar as diferentes leituras possíveis na porção inicial da publicação):

he bri / hoar / ss, / back rising and fall / the / mother and I / wanting to / s / . over a keyboard / less day. / the / normous / of / gr / paving stone / had their eyes half-closed / . Everyone / clumsy gestur / . / whole generations / wore / his / fallen asleep / the / children / greeted each other with / jar / masks / painted / on their faces / pain. / with / we pass / ; they smiled at each other's / secret of / The sleeping / smiles (FOER, 2010, p. 7).

[Ele *bri* grisalho *ss*, costas subindo e desce o mãe e eu querendo *s*. Sobre um teclado menos dia. O *normous* de *gr* pedra de pavimento tinham seus olhos meio fechados. Todo mundo *gestur* desajeitado. Gerações inteiras vestiam sua adormecido as crianças cumprimentavam-se com jarro máscaras pintadas em seus rostos dor. Com nós passamos; eles sorriam ao segredo dos outros de o sono sorrisos]

spre / screamed / alf- / the bri / hoarse wi / . / my eyes / from / the garden / the / turned / aries / . / in its sleep, its / held / back rising and falling as it breathed / was / . / goings / ing over / obs / , / mories / . / grown unfam / . / Ho / August had expanded into enormous / coughs. / tongues of / ng in a / greenery. / s / followed / in / August / ubmerged in the / broken only by the / clumsy gestures / ticking of a / ed / clock / and / or / we were not / half-naked / painted / like a glove from which a hand had been withdrawn. / purpose, / The air / , / with / half-animal, half- / silence / argued / ed / secret of / pl / . I heard (FOER, 2010, p. 12).

[Spre gritou *alf-* o *bri* rouco *wi*. Meus olhos do jardim a virada *aries*. Em seu sono, ele segurou costas subindo e descendo enquanto respirava era. Idas *ing* sobre *obs*, *mories*. Cres-

cido *unfam*. *Ho* agosto havia se expandido em enormes tossidas. Línguas de *ng* em uma vegetação. *S* seguido em agosto *ubmerged* no quebrado apenas pelos gestos desajeitados tique-taque de um *ed* relógio e ou nós não estávamos meio despídos pintados como uma luva da qual uma mão foi retirada. Propósito, o ar, com meio animal, meio silêncio discutia *ed* segredo de *pl*. Eu ouvi]

O que percebemos é que se tratam de dois modos bastante distintos de processamento do sistema verbal. Enquanto a leitura contínua, página a página, respeita as normas convencionadas de articulação da língua inglesa, a leitura em volume e descontínua parece não respeitá-las. Ela retoma as palavras para sobrepô-las umas às outras de modo que às vezes a totalidade de cada vocábulo não fica inteiramente visível. O que enxergamos são pedaços de palavras, partes de sentenças em que podemos relacionar mais livremente uma figura à outra, um sentimento ao outro, ou ainda unir sílabas e letras que pertenciam inicialmente a frases diferentes. Sobre a leitura dessas letras que formam partes de palavras incompletas, Tatiani Rapatzikou comenta:

Quanto a essas letras [de palavras incompletas] que destaquei no exemplo acima, elas criam um efeito enigmático ou até mesmo lúdico, pois não podemos vê-las ou lê-las claramente através da página perfurada. Isso atrai a atenção dos leitores, levando-os a adivinhar as letras ou sílabas que faltam com base no(s) contexto(s) ou significado(s) que querem formular. (RAPATZIKOU, 2017, p. 47, tradução nossa).

Mais que um enigma com uma solução única, os recortes parecem propor aos leitores um exercício criativo, um convite para que tentem adivinhar as palavras ocultas, quase como um jogo de esconde-esconde. A dinâmica entre o contínuo e o descontínuo, entre a superfície e o volume, configura dois programas de leitura que não são necessariamente excludentes e que podem ser praticados simultaneamente. A exploração da tridimensionalidade no suporte livro permite que o conjunto de semióticas articuladas em *Tree of Codes* apresente um segundo tipo de leitura para a sua semiótica verbal, além da leitura linear convencional, graças à articulação com a espacialidade do volume.

Ressaltamos ainda a escolha de nomear esses dois métodos como leitura contínua e “linear” *versus* leitura descontínua e “fragmentada”. A linearidade está associada à própria natureza da semiótica verbal³⁸, o que nos indica o respeito à normatização da

38 Para Ferdinand de Saussure, a língua apresentava uma característica fundamental de linearidade e a escrita seria apenas uma representação dessa linguagem verbal oral. Essa visão foi posteriormente discutida por diversos teóricos, entre os quais Klinkenberg (2009), que indica que o marco importante da escrita é justamente o fato de que ela articula a língua e seu caráter de linearidade ao mesmo tempo em que apresenta uma espacialidade apreendida pelo canal visual.

escrita e da leitura. Já a fragmentação está associada à incompletude (no caso dessas palavras em que lemos apenas letras ou sílabas separadas do vocábulo completo), mas também ao fato de que esse modo de leitura ressalta os recortes de uma obra anterior e seu caráter agora fragmentário³⁹. Vejamos o que acontece quando empreendemos esses dois modos de ler.

4.4.3 Leitura descontínua

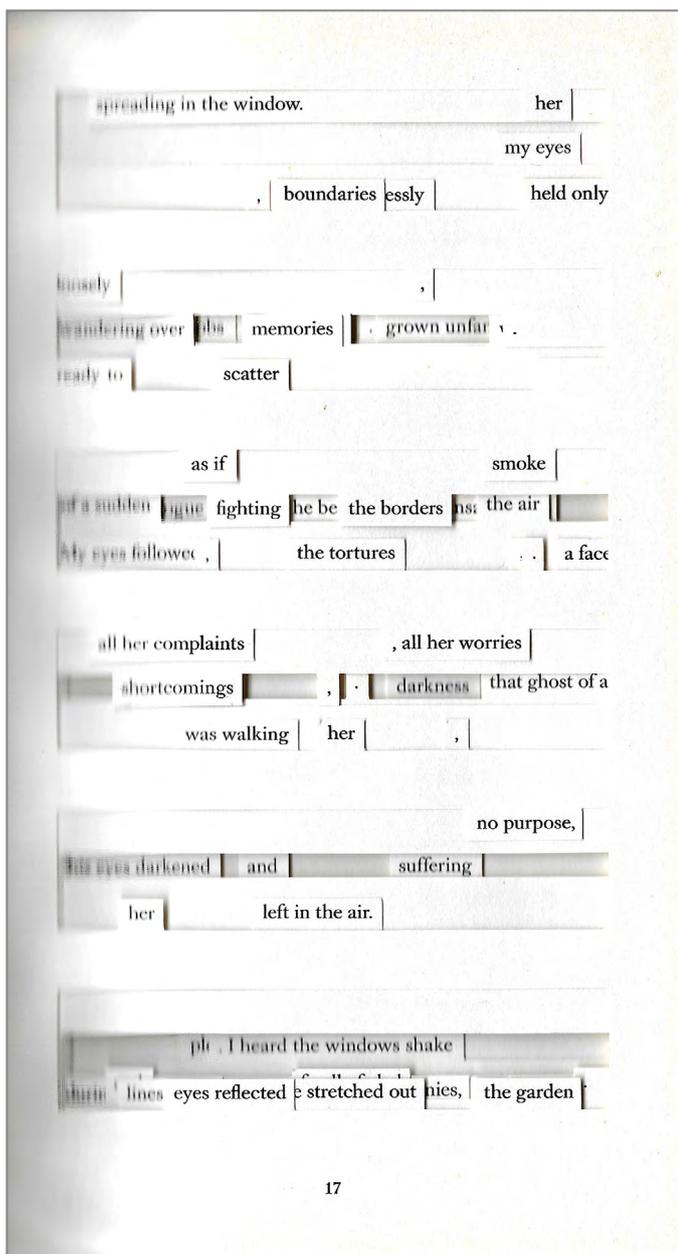
Como havíamos dito, as passagens que resultam das combinatórias entre páginas e que, portanto, são lidas de modo descontínuo e fragmentado, estão no limite mesmo da leitura propriamente dita e enfatizam a apreensão das formas plásticas do livro. No entanto, mesmo nesse modo de leitura dado na volumetria, a maior parte das palavras ainda pode ser lida e, portanto, podemos identificar certos efeitos de sentido durante a leitura. Levando em conta a grande possibilidade de combinatórias ao longo da obra, veremos como exemplo apenas uma delas, para entendermos que tipo de significado pode ser encontrado na leitura fragmentada e descontínua. Seleccionamos para essa exposição o agrupamento de todas as palavras e letras visíveis, através dos recortes, quando abrimos o livro em sua décima primeira página textual (fig. 63). A transcrição do trecho é:

spreading in the window. / her / my eyes / , / boundaries / *essly* / held only / loosely / , / wandering over / *obs* / memories / . / grown *unfam* / . / ready to / scatter / as if / smoke / of a sudden / *ogue* / fighting / *he bec* / the borders / *insa* / the air / My eyes followed / , / the tortures / , / . / a face / all her complaints / , all her worries / shortcomings / , / . / darkness / that ghost of a / was walking / her / , / no purpose, / his eyes darkened / and / suffering / her / left in the air. / *ple* / . I heard the windows shake / *durin* / lines / eyes reflected / e stretched out / *nies*, / the garden (FOER, 2010, p. 17).

[Espalhando-se pela janela. Dela meus olhos, limites *essly* mantidos apenas vagamente, vagando sobre *obs* memórias. Cresceu *unfam*. Pronto para alastrar como fumaça de repente *ogue* lutando *he bec* as bordas *insa* o ar meus olhos seguiram, as torturas, . Uma face todas as suas reclamações, todas as suas preocupações imperfeições, . Escuridão aquele fantasma de estava andando dela, sem propósito, seus olhos escureceram e sofrendo dela deixado no ar. *Ple*. Eu ouvi as janelas balançarem *durin* linhas olhos refletidos e esticado *nies*, o jardim]

³⁹ Veja-se, por exemplo, como o verbete “fragmento” consta no dicionário *Houaiss*: “1 pedaço de coisa que se quebrou, cortou, rasgou etc. <um f. de vaso> <um f. de osso> 2 parte de um todo, fração <da sala, avistavam-se f. do céu> <f. de verdade> 3 fig. resto de uma obra literária ou artística cuja maior parte se perdeu ou foi destruída 4 trecho extraído de uma obra” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2009, p. 924).

Figura 63 – Página lida de modo descontínuo, no volume



Fonte: Foer (2010).

Nesse modo de leitura, inicialmente o olhar vagueia pela página, identificando as palavras e expressões que conseguimos ler completamente: “espalhando-se pela janela”, “dela”, “meus olhos”, “limites”, “mantidos apenas”, “vagamente”, “vagando sobre”, “memórias”, “cresceu”, “pronto para”, “alastrar”, “como”, “fumaça”, “de repente”, “lutando”, “as bordas”, “o ar”, “meus olhos seguiram”, “as torturas”, “uma face”, “todas as suas reclamações”, “todas as suas preocupações”, “imperfeições”, “escuridão”, “aquele fantasma de”, “estava andando”, “dela”, “sem propósito”, “seus olhos escureceram”, “e”, “sofrendo”,

“dela”, “deixado no ar”, “eu ouvi as janelas balançarem”, “linhas”, “olhos refletidos”, “esticado”, “o jardim”.

Logo nessa sequência inicial, o que fica evidenciado é o paralelismo do termo “janela” no início e no fim da página, palavra utilizada para indicar tanto que algo “espalha-se pela janela” (*spreading in the window*) quanto que o narrador “ouviu as janelas balançarem” (*I heard the windows shake*). As janelas estão ligadas a um tema geral da visibilidade, que é concretizado ainda por outras figuras: meus olhos, fumaça, as bordas, seus olhos, escuridão, deixado no ar, linhas, olhos refletidos. Essas figuras indicam a impossibilidade de ver algo claramente, como se houvesse uma imagem borrada a ser vista pelas janelas. Outro tema que também pode ser destacado a partir dessas palavras reconhecidas inicialmente é o da presença (de algo ou alguém), figurativizado em: memórias, uma face, aquele fantasma, dela, seus olhos. Assim, há pelo menos uma micro narrativa que podemos perceber instaurada nesse fragmento, que é a narrativa de alguém observando pelas janelas a presença fantasmagórica de outro ser.

Após identificar as palavras que estão completas, nosso olhar vagueia e nos detemos em alguns outros vocábulos que estão incompletos. Um deles nos permite facilmente identificar qual seria a palavra completa: “durin”, que adivinhamos ser *during* (durante). Mas, na maioria dos casos, vemos apenas algumas sílabas que podem servir como início ou fim de diversas palavras: “essly”, “obs”, “unfam”, “ogue”, “he bec”, “insa”, “ple”, “e”, “nies”. Tendo em vista os temas já instaurados da visibilidade e da presença, bem como a narrativa do ser fantasmal que espreita pelas janelas, podemos tentar adivinhar como essas letras se completariam em palavras da língua inglesa: “essly” vira *hopelessly* (“sem esperança”, ou apenas o sufixo *-lessly*, que indica falta), “obs” vira *sobs* (soluços), “unfam” vira *unfamiliar* (desconhecido), “ogue” vira *rogue* (vampira/o) e assim por diante.

Do mesmo modo como o sujeito do fragmento narrado vê algo se espalhando pela janela, o leitor também vê algo entre os recortes, que podem ser entendidos como janelas para as páginas seguintes. Ao ler, percebemos a presença incompleta de palavras que, por sua parte, são também fantasmagóricas, dado seu aspecto de incompletude. Há uma relação entre a estrutura dos recortes do livro, a qual permite apenas uma visualização parcial das palavras, e o plano do conteúdo com seus temas e sua narrativa, conforme depreendemos nesse fragmento. É até mesmo possível encontrar uma oposição fundamental a partir da leitura descrita acima: presença *versus* ausência. A presença seria homologada, na expressão, pela continuidade das palavras visíveis,

enquanto a ausência estaria homologada por seu ocultamento entre os recortes. Talvez esses efeitos de sentido, em particular, não tenham sido previstos na construção do livro, mas certamente há a possibilidade de associar palavras de várias páginas, chegando a configurações verbais diversas que, como mostramos, também podem fazer sentido no ato da leitura. Cabe ao leitor dar um sentido ao acaso.

Os fragmentos de vocábulos incompletos acabam participando da experiência de leitura e assumem uma relação com determinadas palavras ao longo do livro, as quais parecem sempre se ligar à operação de fragmentação. Assim, em certa passagem os fragmentos de palavras podem ser entendidos como os sons de uma tempestade de soluços (*storm of sobs*), em outra como fragmentos de algo visto pela janela (*spreading in the window*), ou então como palavras que mal escutamos de alguém que está sussurrando delicadamente (*whispering softly*) e assim por diante. Tem-se a impressão de que há ao longo da obra várias palavras ou expressões que podem conferir determinados efeitos de sentido à totalidade da configuração verbal, justificando dessa forma a existência dos fragmentos de vocábulos vistos por entre os recortes.

Na leitura fragmentada e em volume, além das partes de palavras incompletas, vê-se outras palavras e expressões que identificamos completamente e, a partir delas, encontramos determinados temas que são reiterados no discurso em todo o livro: a *melancolia* (por exemplo, nas palavras dor, grisalho, sono, soluços, memórias, escuridão, sem propósito, sofrimento), o *conflito* (em palavras como gritou, rouco, quebrado, desajeitado, lutando, limites, reclamações) e a *construção de aparências* (em termos como máscaras pintadas, segredo, face, olhos meio fechados, meio despídos, fantasma, deixou no ar, olhos refletidos). São alguns dos mesmos temas que encontraremos a seguir em uma leitura linear, mas diluídos na nuvem de palavras e de fragmentos que compõem as páginas recortadas sobrepostas umas às outras.

Ainda em se tratando dessa leitura descontínua e fragmentada, podemos imaginar um leitor que, buscando novas maneiras de penetrar o universo da obra, não se contente em ler todas as palavras e sílabas visíveis a cada abertura de página mas decida unir as páginas em conjuntos menores, para ver se assim descobre outros sentidos e configurações de leituras possíveis. Esse leitor poderia tentar ler as páginas juntas de duas em duas ou de três em três, separando-as do restante do livro com o auxílio de um papel em branco ou apenas erguendo as páginas do conjunto. Vejamos o que acontece novamente na porção inicial do livro se o leitor tenta unir as duas ou as três primeiras páginas, prestando atenção apenas ao que está visível (e legível) nesses subconjuntos.

had their eyes half-closed / . / Everyone / wore / his / children / greeted each other with / masks / painted / on their faces / ; they smiled at each other's / smiles (FOER, 2010, p. 7-8).

[Tinham seus olhos meio fechados. Todo mundo vestia sua crianças cumprimentavam-se com máscaras pintadas em seus rostos; eles sorriam aos sorrisos dos outros]

ss, / wanting to / the / had their eyes half-closed / . / Everyone / whole generations / wore / his / fallen asleep / children / greeted each other with / masks / painted / on their faces / ; they smiled at each other's / smiles (FOER, 2010, p. 7-9).

[Ss, querendo o tinham seus olhos meio fechados. Todo mundo gerações inteiras vestiam sua crianças adormecidas cumprimentavam-se com máscaras pintadas em seus rostos; eles sorriam aos sorrisos dos outros]

Percebemos que, ao tomar subconjuntos menores de páginas do livro, mantém-se ainda uma leitura fragmentada e em volume, embora com menos cortes entre as palavras e, conseqüentemente, menos vocábulos incompletos dos quais temos acesso apenas às sílabas ou sons. Ainda assim, não se constroem sentenças completas e sucessivas, como percebemos na leitura linear que é centrada na superfície de cada página individualmente. Ou seja, é o leitor quem modula o seu próprio ritmo de leitura, entre a superfície e o volume: à medida que ele se concentra em apenas uma página ou vai acrescentando duas, três ou todas as páginas visíveis em sequência, a leitura linear das palavras completas vai se tornando uma leitura cada vez mais fragmentada, com vocábulos incompletos e que vão pouco a pouco deixando de lado as regras gramaticais da língua inglesa.

Desse modo, a leitura descontínua e fragmentada de *Tree of Codes* parece voltar nossa atenção para o próprio significante da linguagem verbal, mais do que para o seu significado: ela explicita o fato de que o código verbal é composto de letras, que essas letras se combinam em sílabas e que essas sílabas estão relacionadas, por convenção, a determinados sons. Trata-se de, ao romper os automatismos da leitura, reconduzir o nosso olhar para o modo como se constrói o código verbal. E, por meio das outras semióticas postas em relação, podemos pensar em como a semiótica verbal se articula à visualidade e à espacialidade. Seriam essas linguagens também compostas a partir de estruturas minimais que se combinam e recombinaem de maneiras diversas, às vezes produzindo sentidos convencionados, às vezes apenas nos indicando a potência do significante de cada sistema? É a essa reflexão que o enunciador de *Tree of Codes* leva o enunciatário.

4.4.4 Leitura contínua

Na leitura linear e contínua da obra, realizada página a página, identificamos mais claramente elementos do discurso, do nível narrativo e valores fundamentais. Ao ler de acordo com essa modalidade contínua, o leitor encontra uma trama um pouco mais estruturada, que apresenta início, meio e fim. A história esculpida por Safran Foer a partir do livro polonês, em uma leitura sequencial linear, trata também de um garoto e de sua relação familiar, assim como na obra original polonesa, mas dessa vez o enfoque é dado na relação entre o Pai e a Mãe, que parecem passar por uma crise conjugal e por uma subsequente separação. Vejamos um breve resumo da maneira como a história é desenvolvida por Safran Foer.

Logo no início do livro, o narrador discursa sobre a sociedade em que vive, que parece ser sustentada pela hipocrisia e pelas aparências (“todo mundo usava sua máscara”, diz ele). Nesse meio social, a Mãe do narrador passa a apresentar certos problemas de comportamento, que indicam uma possível depressão ou ansiedade: ela reclama muito, se preocupa demais, parece não ter propósitos na vida, não dá conta de “completar seus dias” (nos termos usados pelo narrador) e assim por diante. O protagonista não sabe muito bem como lidar com a situação, assim como seu Pai, que quase enlouquece ao lidar com a Mãe. Em decorrência disso, o Pai fica acamado, tenta falar com Deus, pragueja e sofre, tentando em seguida uma reconciliação com a Mãe. Ele então se afasta e desaparece durante dias, o que já nos indica uma separação vindoura entre os pais do protagonista. Ele e seu Pai se sentem traídos pela progenitora. A Mãe fala então diretamente ao Pai, explicando que “tinha outra coisa em mente”. O Pai responde que, mesmo assim, estava feliz por ter vivido aquele “faz-de-conta”. Ele sai da sala, seguido pela Mãe e, com isso, o narrador que acompanhava a cena da discussão se sente desamparado “como um órfão”.

Na sequência da história, o tempo passa, o ano avança e se desdobra em diversas “possibilidades caleidoscópicas”. O narrador supera seu estado de sofrimento pela separação e passa então a explorar novamente o mundo, o gosto da comida, o movimento dos membros, a geografia, a atmosfera, a normalidade restaurada e a “urgência pela felicidade”, conforme os termos empregados no discurso. Ele volta por acaso a encontrar o Pai, que está curvado e sofrendo, uma única vez. O narrador parte em uma jornada de autoconhecimento, objetivando se perder pela cidade e viver novas experiências. Ele fica cheio de novas ideias e projetos e, nesse processo, deixa de se preocupar com o Pai

e de se importar com a Mãe. Ao amadurecer, o personagem se dá conta de que há um comportamento social vigente que é construído a partir de aparências e de que nada pode jamais chegar a uma “conclusão definitiva”. Segundo o narrador, a realidade é “fina como papel” e todos fazemos parte de uma grande “árvore de códigos”.

Já na parte final da história, o narrador revela a morte do Pai e o ressentimento que ele sente contra sua Mãe pelo falecimento do progenitor. Ele questiona sua Mãe sobre a relação dos dois, perguntando qual o sentido das mentiras contadas por ela. O protagonista se sente como se ele e sua Mãe tivessem abandonado o Pai no momento em que ele passava por um grande sofrimento. Certa noite, o Pai reaparece brevemente como uma aparição: piscando na luz, ele diz que está perdido e que não sabe como “retornar”. O tempo se passa novamente no relato, concretizado na passagem dos meses e das páginas do calendário, e a cidade é invadida por multidões de pessoas mascaradas inexpressivas. Uma doença atinge a população como uma “erupção escura” e todos começam a murchar e escurecer. Em seguida, um cometa nos céus ameaça resultar no fim do mundo. Ao se questionar o que poderia constituir uma salvação, o narrador compreende que seu Pai era a única pessoa que conhecia uma “fuga secreta”: ele fecha os olhos e não enxerga cometa algum. Após esses últimos eventos, a vida “retoma seu curso normal”.

As projeções de atores, espaços e tempos do nível discursivo em *Tree of Codes* surpreendem por serem bastante diversas da obra original de Bruno Schulz. Enquanto no título do autor polonês haviam diversos atores projetados no discurso, incluindo numerosos membros da família e habitantes da cidade, na obra de Jonathan Safran Foer o número de atores é limitado ao narrador, ao Pai e à Mãe, eventualmente sendo também mencionadas as multidões que vagam pela cidade. Ou seja, a versão da história recortada em *Tree of Codes* é centrada em um núcleo familiar reduzido (pai, mãe, filho). É interessante apontar que a personagem da Mãe ganha destaque nessa nova obra: enquanto em *The Street of Crocodiles* ela cumpria um papel secundário, aqui ela está diretamente implicada nos principais eventos da trama.

Em relação à temporalização, em *Tree of Codes* quase não há marcas temporais que façam a ancoragem do discurso em nossa realidade vivida. Os recortes no discurso parecem fazer assim um apagamento das marcas temporais que estavam presentes no livro original. Ou seja, a história pode se passar potencialmente em qualquer época, inclusive na contemporaneidade, ao contrário da obra de Bruno Schulz que apresentava marcas temporais mais claras remetendo ao final do século XIX e início do século XX.

Quanto à espacialização da obra de Safran Foer, essa também é mais restrita, sendo mencionados poucos espaços como a casa do narrador, os cômodos dessa casa, a cidade e suas ruas. Todos esses espaços são apresentadas sem um grande trabalho descritivo que particularize os locais, o que também possibilita que os espaços sejam percebidos pelo leitor quase como qualquer casa, qualquer cidade e qualquer rua do mundo, ao invés do ambiente descrito com mais precisão e riqueza de detalhes pelo autor polonês na obra originária.

Na semântica discursiva, alguns temas se mantêm entre uma e outra obra, especialmente os temas da melancolia e da passagem do tempo. No entanto, Safran Foer consegue pôr em evidência outros temas que não estavam explícitos ou nem ao menos presentes nos treze relatos de Bruno Schulz. Assim é que surge em *Tree of Codes*, por exemplo, o tema da *separação e crise conjugal*, que é figurativizado a partir do uso de certas expressões: sussurros, silêncio, faz-de-conta, sofrimento, cena (discussão), lágrimas, soluços, gritos, mentiras, olhos, voz, hálito, casa (ambiente doméstico), cortinas (que escondem as brigas privadas ou as possíveis traições). Além desse, um tema importante é o do *amadurecimento do personagem e passagem do tempo*, figurativizado em: sonhos, iluminações, ano, dia, hora, calendário, órfão, desabrigado, naufrago, espelho, normalidade, desejo pela alegria. Outro tema presente, como já indicamos, é o da *depressão e melancolia*, figurativizado em: sombras, pesadelos, escuridão, vazio, noite, cinza, fraqueza, tédio, vento. E, por fim, outro tema de destaque na obra recortada por Safran Foer é o da *sociedade das aparências*, reiterado no uso de diversas figuras: multidão, máscaras, marionetes, olhares, sorrisos, gestos cínicos, aparência, doença, erupção escura, geração, truque grosseiro, fim iminente, estrela, cometa (do fim dos tempos), crianças, faces, miragem, constelações, cidade (e a sociedade), árvore de códigos.

Nesse patamar mais concreto do plano do conteúdo, a que chamamos nível discursivo, são vários os elementos que se repetem entre *The Street of Crocodiles* de Bruno Schulz e *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer. Muitas figuras são repetidas, embora alguns temas são evidenciados mais fortemente na obra do autor norte-americano (especialmente a crise conjugal e a sociedade das aparências). Os atores do discurso se repetem, embora em número reduzido, e a figura feminina da Mãe recebe muito mais destaque na obra de Safran Foer. As marcas temporais são suavizadas e os espaços são menos detalhados, deixando essa nova obra menos ancorada em um espaço-tempo específicos. No entanto, em patamares mais profundos do plano do conteúdo – referimo-nos aqui ao nível narrativo e ao nível fundamental – *Tree of Codes* apresenta-se com

originalidade e não há mais quase nenhuma relação com a história contada na obra polonesa. Apesar de as palavras usadas serem as mesmas, inclusive na mesma ordem, o recorte origina sequências narrativas inéditas e articula novos valores fundamentais.

A narrativa de *Tree of Codes* – em sua leitura linear e contínua, vale lembrar – pode ser organizada em dois grandes blocos narrativos, cada um deles composto de vários programas narrativos. Em suma, podemos sintetizar a organização do nível narrativo em um primeiro bloco que descreve a separação conjugal entre Pai e Mãe, e um segundo bloco consecutivo que trata do despertar sensível do narrador para o mundo que o rodeia.

No primeiro bloco narrativo encontramos alguns programas que dizem respeito à Mãe e outros ao Pai. Embora o livro descreva apenas a crise que ambos enfrentam, podemos pressupor logicamente um enunciado de estado anterior à trama em que os dois sujeitos estariam em união. Tratamos aqui de “união” como uma dinâmica interacional conforme proposta por Landowski (2014a), ou seja, uma co-presença sensível dos actantes em que os valores resultam diretamente das relações de tipo face a face ou corpo a corpo. Rompido esse estado anterior de dois sujeitos em união, passamos a uma lógica da junção, essa sim presente nos enunciados do bloco narrativo e não apenas pressuposta. Na “junção”, ainda segundo Landowski (2014a), operações diversas põem os sujeitos em relações de posse ou de privação dos objetos que valorizam, ou seja, em conjunção ou disjunção com seus objetos de valor, a partir de interações fundadas na intencionalidade e na regularidade. É o que acontece entre o casal do trama: o estado prévio de união dá lugar a uma lógica econômica de privações e liquidação de privações. Assim, acompanhamos o sujeito Mãe agir sobre o sujeito Pai, ocasionando a separação do casal e fazendo o sujeito Pai entrar em disjunção com aquilo que valoriza. Essa atuação da Mãe, nada mais que uma manipulação (segundo a acepção semiótica), é explicitada quando ela informa ao sujeito que “tinha outra coisa em mente” e o conduz, passo a passo, para fora da sala. O sujeito Pai passa então por uma etapa de competência, em que é modalizado na ordem do “saber”: ele fica sabendo de alguma coisa, o que o possibilita confrontar a Mãe afirmando que “não está enganado” e dizer que gostaria de esquecer o que se passou. O que fica subentendido é o conhecimento de alguma ação realizada pela Mãe, a qual pai e filho desaprovam –possivelmente uma traição, haja vista a frase: “Ou talvez ele tenha sido trocado por outro homem?” (FOER, 2010, p. 54, tradução nossa). A seguir, o sujeito Pai entra em disjunção com dois objetos de valor diferentes: o amor e a sanidade mental. Ele é descrito, após essa disjunção, como um sujeito acamado, que fala sozinho, adoecido e que pede por ajuda. Por fim,

em um último programa narrativo, como que sancionando a transformação do personagem, o sujeito morre (ou seja, entra em disjunção com a vida). Esse encadeamento de programas narrativos pode ser estruturado no quadro a seguir.

Quadro 1 – Primeiro bloco narrativo em *Tree of Codes*: a separação

$S_1 \leftrightarrow S_2$	Estado inicial pressuposto: Sujeito 1 (Mãe) em união com Sujeito 2 (Pai)	Lógica da união
$F = S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_{V_{Amor}})$	Manipulação de Sujeito 1 (Mãe) sobre Sujeito 2 (Pai), para que entre em disjunção com o Objeto de Valor (Amor)	Lógica da junção
$S_2 \cap O_{Saber}$	Sujeito 2 (Pai) em estado de conjunção com o Objeto Modal (Saber)	
$F = S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_{V_{Sanidade}})$	Manipulação de Sujeito 1 (Mãe) sobre Sujeito 2 (Pai), para que entre em disjunção com o Objeto de Valor (Sanidade)	
$S_2 \cup O_{V_{Vida}}$	Sujeito 2 (Pai) em estado de disjunção com o Objeto de Valor (Vida)	

Fonte: elaborado pelo autor.

É esse último programa narrativo, ou seja, a morte do Pai, que desencadeia o segundo bloco narrativo da obra, constituído por uma nova sequência de programas narrativos. O narrador, que se sentia traído e perdido, passa a “redescobrir a vida” e a explorar novamente o mundo ao seu redor. Assim, é a memória ou o espírito do Pai que age sobre o narrador, manipulando-o para que esse entre em conjunção com seu objeto de valor, a normalidade. O mundo vai deixando “armadilhas” sensíveis para o protagonista (o gosto da comida, o calor da luz do Sol etc.), e esse precisa ser competencializado adquirindo tanto um objeto modal da ordem do saber (admiração pela vida e experimentação do mundo que conduz a certo tipo de desenvolvimento sensível) quanto um objeto modal da ordem do poder (ele aguça seus sentidos, especialmente a audição e o olfato). Após esse despertar sensível do narrador, podemos perceber que há novamente uma mudança na lógica interacional, em que passamos da junção para a união outra vez. O sujeito narrador está em união com a cidade que o rodeia, essa também sujeito, apreendendo por meio de sua sensibilidade estética uma profusão de “geografia”, “atmosfera” e “ar”. Há ainda uma sanção final, apresentada na última frase do livro: “Meu pai sozinho estava acordado, vagando silenciosamente pelos aposentos.” (FOER,

2010, p. 134, tradução nossa). Aqui percebemos que o narrador sente a presença de seu pai, indicando que seu espírito está presente para verificar e sancionar o crescimento e amadurecimento do personagem, que agora superou a morte trágica na família. O encadeamento de programas narrativos desse segundo bloco pode igualmente ser estruturado em um quadro-síntese.

Quadro 2 – Segundo bloco narrativo em *Tree of Codes*: o despertar sensível

$F = S_2 \rightarrow (S_3 \cap O_{V \text{ Normalidade}})$	Manipulação de Sujeito 2 (Pai) sobre Sujeito 3 (Narrador), para que entre em conjunção com o Objeto de Valor (Normalidade)	Lógica da junção
$S_3 \cap O_{\text{Saber}}$	Sujeito 3 (Narrador) em estado de conjunção com o Objeto Modal (Saber)	
$S_3 \cap O_{\text{Poder}}$	Sujeito 3 (Narrador) em estado de conjunção com o Objeto Modal (Poder)	
$S_3 \leftrightarrow S_4$	Estado final: Sujeito 3 (Narrador) em união com Sujeito 4 (Cidade)	Lógica da união

Fonte: elaborado pelo autor.

É interessante perceber que a sequência narrativa é finalizada por um novo programa narrativo apoiado na lógica da união, ou seja, fundado na co-presença sensível dos actantes. Sobre essa cidade-sujeito, uma passagem no último terço do livro menciona o mapa da cidade como sendo uma “árvore de códigos” a ser explorada. A sensibilidade do sujeito narrador é a competência necessária para que ele possa explorar e decifrar esse código que perpassa a cidade. Igualmente, é a sensibilidade de cada leitor do livro que servirá de competência para a descoberta dos “modos de uso” da obra de Jonathan Safran Foer.

Em um nível ainda mais profundo da estruturação do percurso gerativo de sentido, a saber, o nível fundamental, encontramos ao menos dois sistemas de valores que parecem estruturar a axiologia da semiose verbal em *Tree of Codes*. O primeiro sistema diz respeito às fases da vida humana e suas passagens. Com o tema do amadurecimento do personagem e o tema da passagem do tempo no nível discursivo, bem como com o segundo bloco narrativo que sistematiza o despertar sensível do protagonista, percebemos que essa história poderia perfeitamente pertencer ao gênero literário das histórias de crescimento (*coming-of-age*, em inglês). Esse tipo de obra trata especialmente

do desenvolvimento dos (jovens) personagens e da sua passagem para a fase adulta. Assim, um eixo semântico poderia ser estruturado a partir da seguinte oposição:

/maturidade/ vs. /infância/

Na sequencialidade da obra, há uma afirmação da infância, seguida por sua negação e enfim pela asserção da maturidade. Tendo em vista que o despertar sensível do protagonista é apresentado como positivo, o termo /maturidade/ é euforizado.

Já o outro sistema de valores, correlacionado a esse primeiro, trata do modo como o sujeito alcança sua idade adulta. O narrador do livro apenas cresce e supera seus traumas de infância a partir de um desenvolvimento pessoal de ordem estésica, ou seja, apoiado em sua sensibilidade. Assim, um segundo eixo semântico se delineia, estruturado pela oposição:

/sensibilidade/ vs. /inteligibilidade/

Embora partimos de uma oposição entre esses dois polos, o do inteligível e o do sensível, é preciso desde já matizar os limites dessa categoria pois, na vida vivida, sensibilidade e inteligibilidade se dão, na maioria das vezes, juntas. Como afirma Landowski (2005, p. 95), devemos “procurar dar conta da maneira pela qual o sensível e o inteligível, essas duas dimensões constitutivas da nossa apreensão do real, essas duas formas complementares de um único saber sobre o mundo, misturam-se e, provavelmente, até se reforçam uma a outra”. Mas alguns discursos parecem enfatizar, valorando positivamente ou negativamente, tanto um quanto outro desses termos. Em *Tree of Codes*, a própria narrativa da obra parece realçar a sensibilidade, assumindo-a como valor fundamental, o que é reiterado pela passagem das interações fundadas no regime da junção para aquelas da ordem da união.

Esses dois sistemas poderiam ainda ser correlacionados por meio de uma combinatoria⁴⁰ que originaria diferentes situações de fases da vida apoiadas em diferentes dimensões da apreensão do mundo. Assim, poderíamos pensar por exemplo em uma infância baseada na sensibilidade ou na inteligibilidade, do mesmo modo em que a maturidade poderia se dar por um investimento sensível ou inteligível. Em *Tree of Codes*, a situação em que são investidos os valores e que portanto define o jogo axiológico da obra é aquele em que a maturidade é alcançada por meio de um desenvolvimento sensível do personagem.

Enfim, cabe ainda um último comentário acerca da semiótica verbal do livro, que diz respeito à organização do seu plano da expressão. Se estão claras as passagens en-

40 Como apresentado em “Les jeux des contraintes sémiotiques” (GREIMAS; RASTIER, 2012).

tre os diferentes níveis do plano do conteúdo, bem como as relações tecidas entre o verbal de *Tree of Codes* e sua obra originária *The Street of Crocodiles*, parece importante apontar aqui que, por meio de seu processo de recortes, Jonathan Safran Foer atua também diretamente sobre a expressão da linguagem verbal. Não tratamos aqui da escolha tipográfica, margens etc., o que já analisamos na abordagem da semiótica visual gráfica, mas sim da própria disposição das palavras, que não obedece à sequencialidade convencional do verbal escrito, por vezes não formando nem ao menos vocábulos completos (quando vemos apenas os fragmentos de palavras através dos recortes). Assim como o personagem da narrativa realiza seu desenvolvimento sensível para alcançar a maturidade, o plano da expressão verbal da obra também explora sua dimensão estética e promove o desenvolvimento sensível do leitor quando propõe reconfigurar a linguagem verbal em um novo tipo de leitura dado em descontinuidade, ao invés da leitura tradicional contínua. Encontramos, na disposição do verbal escrito, uma relação de semissymbolismo entre seu plano da expressão e seu conteúdo, que poderia ser apresentada na seguinte formulação:

descontinuidade vs. continuidade :: /sensibilidade/ vs. /inteligibilidade/

Enquanto o processamento do sistema verbal costuma ser realizado em uma sequência direta de uma palavra seguida à outra, em continuidade, o que acontece em *Tree of Codes* é justamente uma quebra dessa sequencialidade estrita. Especialmente quando realizamos a leitura descontínua, no volume (ou seja, a leitura da nuvem de palavras e sons espalhados pelas páginas sobrepostas), há espaçamentos diversos e irregulares que se colocam entre uma palavra e outra. Entre os dois modos de ler, contínuo e descontínuo, o ritmo da leitura é sempre marcado pela presença dos recortes, visível na página. Essa quebra do ritmo regular de leitura a que estamos acostumados faz com que nos voltemos para o próprio significante da linguagem verbal.

4.5 Relações intersemióticas

Nossa estratégia de análise para dar conta da produção de sentido dessa obra de literatura intersemiótica foi, portanto, examinar a articulação de cada uma das semióticas envolvidas: a verbal escrita, a visual gráfica e a espacial escultórica. Para cada uma dessas linguagens, procuramos revelar tanto os contrastes que organizam seu plano da expressão quanto a estruturação de um percurso gerativo de sentido em seu plano de conteúdo.

Apesar de cada semiótica atuar no plano de expressão da obra de acordo com suas especificidades, parece-nos possível comparar a organização dessa expressão a partir dos contrastes plásticos, ou seja, a partir dos pares de termos opostos que organizam a plasticidade em cada uma das linguagens. Da mesma maneira, comparamos as oposições semânticas presentes no plano do conteúdo, mais especificamente em seu nível fundamental. Quando comparamos a estruturação do plano de conteúdo de cada semiótica, vemos que no sistema verbal escrito o discurso e a narratividade podem ser descritos de maneira mais pormenorizada que nas demais linguagens, dada a própria proeminência da comunicação verbal em nossa sociedade e em nosso raciocínio (em nossa cognição inteligível). Nos sistemas visual gráfico e espacial escultórico, a discursividade e a narratividade são certamente menos explícitas e mais abertas ao fazer interpretativo do analista-semiotista.

O quadro a seguir apresenta, de maneira sintética, os resultados alcançados na análise de cada uma das semióticas, no que se refere às organizações de seus planos da expressão e do conteúdo, permitindo um enfoque comparativo entre eles. Em seguida, passaremos a uma abordagem integrativa, ou seja, ao modo como efetivamente uma semiótica se relaciona à outra na construção da intersemioticidade que marca nosso objeto.

Quadro 3 – Comparação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo das semióticas em *Tree of Codes*

Semiótica espacial escultórica	Semiótica visual gráfica	Semiótica verbal escrita
PLANO DA EXPRESSÃO		
Contrastes entre o volume exterior e o interior: englobante vs. englobado, preenchido vs. vazado e sólido vs. oco. Em cada uma das dimensões (verticalidade, lateralidade e perspectividade), há o mesmo padrão intercalado: volume <i>preenchido</i> – <i>vazado</i> – <i>preenchido</i> . Há um contraste plástico entre superfície vs. volume, em que a estrutura de recortes transforma a superfície em volume. O material é quente ao toque (vs. frio), flexível (vs. rígido), rugoso (vs. liso), frágil (vs. resistente) e poroso (vs. impermeável).	Nas capas, o cromatismo é saturado vs. dessaturado (pontos vermelhos destacam-se contra os demais elementos em preto e branco), a tipografia possui contorno e espaçamento irregular (vs. regular), o espaço é todo preenchido (vs. vazio). No interior do códice, os recortes possuem um componente eidético ortogonal (vs. diagonal), retilíneo (vs. curvilíneo) e horizontal (vs. vertical), bem como uma distribuição topológica em profusão (vs. economia) e organizada pela categoria englobante vs. englobado.	Na expressão, há uma oposição entre a leitura contínua e linear vs. a leitura descontínua e fragmentada.

Semiótica espacial escultórica	Semiótica visual gráfica	Semiótica verbal escrita
PLANO DO CONTEÚDO (1): Nível discursivo		
<p><i>Tema:</i> editoração; <i>figura:</i> livro ou códice tradicional.</p> <p><i>Tema:</i> procedimentos artísticos; <i>figuras:</i> recortes e camadas.</p> <p><i>Tema:</i> segredo ou ocultação; <i>figuras:</i> labirinto, cidade oculta, formigueiro.</p>	<p><i>Tema:</i> codificação e leitura; <i>figuras:</i> pareamento desigual de letras, ponto vermelho, manchas sequenciais, escritura misteriosa, vários caminhos de leitura, labirinto de papel, leituras cruzadas na capa.</p> <p><i>Tema:</i> envelhecimento e passagem do tempo; <i>figuras:</i> amarelado do papel, porosidade.</p> <p><i>Tema:</i> tradição do livro e sua ruptura; <i>figuras:</i> capa inteiriça com elementos convencionais, profusão de recortes.</p>	<p><i>Tema:</i> separação e crise conjugal; <i>figuras:</i> sussurros, silêncio, faz-de-conta, sofrimento, cena (discussão), lágrimas, soluços, gritos, mentiras etc.</p> <p><i>Tema:</i> amadurecimento do personagem e passagem do tempo; <i>figuras:</i> sonhos, iluminações, ano, dia, hora, calendário, órfão, desabrigado, naufrago, normalidade etc.</p> <p><i>Tema:</i> depressão e melancolia; <i>figuras:</i> sombras, pesadelos, escuridão, vazio, noite, cinza, fraqueza, tédio.</p> <p><i>Tema:</i> sociedade das aparências; <i>figuras:</i> multidão, máscaras, marionetes, olhares, sorrisos, gestos cínicos, aparência, faces, miragem, árvore de códigos etc.</p>
PLANO DO CONTEÚDO (2): Nível narrativo		
<p>Narrativa do escritor-escultor que transforma o objeto sobre o qual opera: a passagem de estados se dá entre um estado inicial de incompletude que, por meio da extração (ou recorte, ou ainda apagamento), chega ao estado final de completude.</p>	<p>Dois blocos narrativos: (1) narrativa da transformação de um códice tradicional em um objeto literário de forte exploração plástica; (2) programa narrativo do desvendamento de seu “código secreto”.</p>	<p>Dois grandes blocos narrativos, cada um deles composto de vários programas narrativos: (1) o primeiro bloco descreve a separação conjugal entre Pai e Mãe; (2) o segundo bloco trata do despertar sensível do narrador para o mundo que o rodeia.</p>
PLANO DO CONTEÚDO (3): Nível fundamental		
/processo/ vs. /produto/	/imprevisibilidade/ vs. /previsibilidade/	Dois sistemas de valores: /maturidade/ vs. /infância/ e /sensibilidade/ vs. /inteligibilidade/

Fonte: elaborado pelo autor.

No entanto, apesar de adotarmos uma sistematização por etapas devido à estratégia de análise, vemos que, no ato de leitura, essas linguagens não são lidas passo a passo, etapa por etapa, mas são normalmente ofertadas juntas ou encadeadas à apreciação do leitor. O objeto literário é uma manifestação única em que as linguagens aparecem, na maior parte do tempo, sincretizadas. As expressões espacial, visual e verbal articulam-se em vários momentos: em todas as páginas há elementos impressos, o que já nos apresenta o espaço e a visualidade concomitantemente e, além disso, os elementos verbais só se manifestam graças à impressão visível da tipografia sobre o espaço da

página, de modo que temos aí também um sincretismo inerente à semiótica verbal. Um primeiro modo de relação intersemiótica que encontramos é, portanto, o das relações de sincretismo entre as semióticas envolvidas.

Na tradição dos estudos da intersemiotividade que tratam de traduções e de recriações entre linguagens, encontramos também em nosso objeto de estudo relações intersemióticas entre unidades de manifestação diferentes, ou seja, entre textos diferentes. No caso de *Tree of Codes*, temos uma primeira passagem que é a da semiótica verbal do livro *The Street of Crocodiles* para as semióticas verbal, visual e espacial da obra de Safran Foer. Em seguida, pode-se refletir também sobre a adaptação do livro para um espetáculo de dança. *Tree of Codes* inspirou a criação de um *ballet* contemporâneo do coreógrafo Wayne McGregor, com concepção visual de Olafur Eliasson e música de Jamie xx, apresentado inicialmente no Manchester International Festival de 2015 e depois em uma temporada na Opéra Bastille de Paris, em 2019. Lançaremos um olhar sobre esse espetáculo também, visando entender qual estratégia de intersemiotividade foi empregada nessa passagem de uma linguagem a outra.

Assim, trataremos as relações intersemióticas primeiro do ponto de vista do sincretismo e, em seguida, do ponto de vista das intersemiotividades localizadas entre objetos distintos.

4.5.1 Sincretizações entre as semióticas verbal, visual e espacial

Na análise de uma publicidade do cigarro News, hoje uma referência para os estudos do sincretismo, Jean-Marie Floch (2009) parte de uma estratégia semelhante à nossa: ele analisa a organização da dimensão visual e da dimensão linguística do anúncio, tanto em suas categorias da expressão quanto em suas categorias do conteúdo, para então compreender de que modo essas duas dimensões se conjugam, montando o sincretismo da peça estudada. De certa maneira, é a mesma estratégia que adotamos em nosso estudo de *Tree of Codes*: primeiramente, analisamos a dimensão espacial, a visual e a verbal de nosso objeto literário, para agora refletirmos sobre o modo como elas são arranjadas no objeto literário.

Podemos começar apontando que, ao dispor o resultado da análise em forma de quadro, como o fizemos, o que fica evidenciado são as semelhanças e as diferenças entre os elementos da expressão e do conteúdo elencados em cada uma das linguagens. Os elementos que se repetem entre os diferentes sistemas constroem um efeito

de sentido de transversalidade, em que há um entrecruzamento dos significantes e dos significados de cada uma das semióticas convocadas nessa manifestação, bem como uma intersecção entre as linguagens. E quais são essas “repetições” encontradas?

A começar pelo plano da expressão, vemos que alguns contrastes plásticos se repetem, ou seja, são contrastes que atravessam diferentes semióticas. No verbal escrito, o modo de leitura em superfície vs. o modo de leitura em volume está diretamente relacionado ao espacial escultórico que explora a superfície da página vs. o volume do sólido. Na visualidade, a página totalmente preenchida de manchas pretas, contrastando com algumas páginas que são quase vazias de elementos visuais, constrói-se a partir do contraste plástico preenchido vs. vazio, o qual se repete no sistema escultórico em que as dimensões do volume também se organizam a partir da oposição preenchido vs. vazado.

No nível discursivo do plano do conteúdo, encontramos algumas figuras que se repetem entre diferentes linguagens: as figuras do código tradicional (semióticas espacial e visual), da cidade (semióticas espacial e verbal) e do labirinto (semióticas espacial e visual) podem ser consideradas figuras transversais, que atravessam as diferentes linguagens. A figura dos “recortes”, presente nas semióticas espacial e visual, também pode ser considerada como uma figura que se repete se pensamos no “vazio” e no “silêncio” que aparecem na figuratividade da semiótica verbal, termos que apresentam um semantismo comum. Essas figuras que se repetem em mais de uma linguagem parecem construir efeitos de sentido que se estendem por toda a obra literária, atravessando as barreiras de cada semiótica.

No nível narrativo, entre as análises das narrativas gráfica e escultórica, vemos uma relação de semelhança entre a narrativa da transformação de um código tradicional em um objeto literário de experimentação plástica (na visualidade) e a narrativa do autor-escultor que transforma o objeto sobre o qual opera (na espacialidade), o que indica uma transversalidade de narratividade entre os dois sistemas. Isso acontece pois a figuratividade do código “tradicional” é construída tanto pela espacialidade (o objeto tem o tamanho de um livro, páginas sequenciais como um livro, a estrutura tridimensional de um livro etc.) quanto pela visualidade (posicionamento dos elementos na capa, margens e tipos gráficos como os de um livro convencional, entre outras marcações visuais que respeitam a tradição gráfica).

Também foi possível encontrar em cada um dos sistemas empregados na obra uma relação de semissimbolismo entre uma categoria da expressão e uma categoria do conteúdo, o que se mostrou um procedimento reiterado que marca a integração das

três linguagens sob uma mesma lógica enunciativa. Esse emprego consistente do semissimbolismo indica um uso apurado das linguagens no objeto literário mas também exige, por sua vez, um trabalho atento do leitor ou analista para apreender os sentidos dessa manifestação. Devemos ainda notar que em cada um dos sistemas encontramos relações intertextuais com outras manifestações culturais dos séculos XX e XXI. Essa característica nos indica que a literatura intersemiótica de *Tree of Codes* se constrói a partir de uma rede de relações em que as semióticas verbal escrita, visual gráfica e espacial escultórica estão ligadas não apenas entre si, mas também com outras obras verbais, gráficas e escultóricas que circulam no social (quadro 4).

Quadro 4 – Comparação das intertextualidades e dos semissimbolismos entre as semióticas de *Tree of Codes*

	Semiótica espacial escultórica	Semiótica visual gráfica	Semiótica verbal escrita
Semissimbolismo	vazado vs. preenchido :: /processo/ vs. /produto/	irregular vs. regular :: /imprevisibilidade/ vs. /previsibilidade/	descontinuidade vs. continuidade :: /sensibilidade/ vs. /inteligibilidade/
Relações intertextuais	Semelhança plástica com o livro-objeto <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , de subtítulo "SCULPTURE", proposto por Michalis Pichler em 2008. Relação com obras escultóricas manuseáveis, como a série <i>Bichos</i> , de Lygia Clark.	Relação com outras "escritas" pictóricas como os trabalhos de Pierrette Bloch.	Recombinação em novas formulações verbais das palavras utilizadas por Bruno Schulz em <i>The Street of Crocodiles</i> . Embora no nível discursivo encontramos muitas figuras e alguns temas em comum entre as duas obras, nos níveis narrativo e fundamental a criação de Safran Foer afasta-se fortemente de <i>The Street of Crocodiles</i> .

Fonte: elaborado pelo autor.

Além dos semissimbolismos organizados em cada linguagem, retomados no quadro acima, pode-se pensar também em uma relação de semissimbolismo mais geral, que é fruto da leitura integrativa do livro e que resulta da chamada "enunciação global", característica do sincretismo de linguagens. Isso acontece pois os semissimbolismos podem ocorrer tanto entre a expressão e o conteúdo de cada linguagem acionada em um texto sincrético, de modo que as ordens sensoriais sejam melhor diferenciadas, quanto, de maneira mais abrangente, entre uma só categoria do conteúdo e diversas ordens de expressão. É o que explica Barros (2019):

O semissimbolismo nos textos sincréticos se apresentará então diferentemente no caso das categorias da expressão, com substâncias de diversas ordens sensoriais, serem correlacionadas a uma mesma categoria do conteúdo ou no caso de que cada uma delas corresponda a uma categoria diferente do conteúdo. Em um texto sincrético, é igualmente possível que apenas um dos elementos sincretizados da expressão crie um sistema semissimbólico. (BARROS, 2019, p. 36, tradução nossa).

Em *Tree of Codes*, a categoria do conteúdo que parece melhor assumir essa função de “orquestrar” as relações entre linguagens é a da /sensibilidade/ versus /inteligibilidade/. Ela é homologada pela categoria da expressão mais geral descontínuo vs. contínuo, que corresponde no sistema verbal à oposição entre a leitura linear e a fragmentada mas também, nos sistemas espacial e visual, às categorias vazado vs. preenchido e irregular vs. regular. Assim, há um esquema único que explica como uma mesma categoria semântica, homologada consistentemente por cada sistema processado na obra, ajuda a reger todo o processo de produção de sentido da obra (esquema 15).

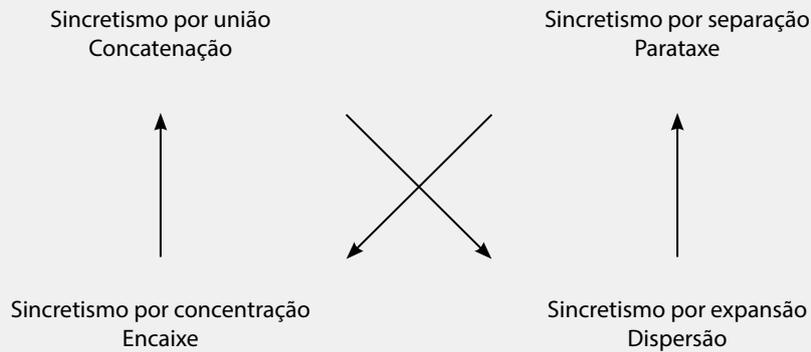
Esquema 15 – Síntese das operações de sincretismo em *Tree of Codes*

Espacial	vazado	vs.	preenchido
Visual	irregular	vs.	regular
Verbal	leitura fragmentada	vs.	leitura linear
PLANO DA EXPRESSÃO	descontinuidade	vs.	continuidade
<hr/>			
PLANO DO CONTEÚDO	/sensibilidade/	vs.	/inteligibilidade/
Nível discursivo	figuratividade dos recortes labirínticos		figuratividade do códice tradicional
Nível narrativo	O leitor deve desvendar o modo de uso desse objeto fora do comum, explorando sua configuração formal...		... para empreender a leitura inteligível da obra

As figuras dos recortes labirínticos são concretizadas no plano da expressão pelos formantes vazados (na espacialidade), irregulares (em sua disposição visual) e fragmentados (nas palavras partidas do sistema verbal). Esses elementos correspondem ao valor da sensibilidade, pois são os que convocam o leitor a uma abertura estética e a uma exploração da configuração plástica da publicação para tratar de compreender o seu “modo de uso” bastante particular. Já a figura do códice tradicional é concretizada pelos formantes preenchidos (na espacialidade), regulares (em sua disposição visual) e lineares (nas palavras completas e sequenciais do sistema verbal). Esses elementos correspondem ao valor da inteligibilidade, pois são os que permitem a leitura propriamente dita da obra e o acesso à significação dos termos escritos. Tendo em vista a leitura integrativa das três semióticas envolvidas, a narrativa que surge é a do próprio uso do objeto literário, em que o leitor deve examinar sensivelmente o objeto para descobrir um modo de lê-lo inteligivelmente. No entanto, vimos que toda a prática de leitura em *Tree of Codes* se dá justamente apoiada nesses dois opostos, nesses dois modos de ler: entre a superfície e o volume, entre o códice tradicional e a exploração plástica do objeto literário. Essas duas operações marcam o modo de lidar com as três semióticas envolvidas – espacial, visual e verbal –, de modo que organizam o sincretismo de linguagens no livro.

A esse quadro único de homologações entre expressão e conteúdo podemos acrescentar uma reflexão sobre os procedimentos de sincretização empregados. Para tratar dos diferentes tipos de sincretismo, Oliveira (2009) elaborou uma tipologia dos modos de funcionamento do sincretismo de linguagens a partir das impressões sensíveis percebidas nas manifestações. A autora partiu da categoria formada pela união *versus* separação: quando as ordens sensíveis de diferentes linguagens atuam juntas, em complementaridade, o tipo de sincretismo é por *união*; se, ao contrário, as ordens sensíveis atuam apartadas, mas ainda assim lado-a-lado, o sincretismo é por *separação*. Quando um traço específico de uma linguagem expande-se em coextensividades sensoriais, originando uma “poliestesia impressiva”, então tem-se o sincretismo por *expansão*. Fechando o modelo, temos os casos em que cada traço sensível é ligado a outro, formando alianças ou encaixes, no sincretismo por *concentração* (esquema 16).

Esquema 16 – Tipologia dos mecanismos sincréticos



Fonte: adaptado de Oliveira (2009, p. 102).

Em *Tree of Codes*, não encontramos sincretismos por separação (lado-a-lado) ou por dispersão, já que as linguagens nunca aparecem apartadas ou dispersas. Pelo contrário, percebemos que a espacialidade, a visualidade e o sistema verbal escrito entretecem relações tanto de concatenação quanto de encaixe, estando ora unidos, ora concentrados. Explicamos: no caso do sistema espacial escultórico, por exemplo, essa linguagem diz respeito à própria organização da espacialidade do objeto, então ela está sempre em relação de simultaneidade com os demais sistemas, por estar sempre presente configurando o espaço do livro. Como havíamos visto, o sistema visual gráfico é impresso sobre o espaço do livro, portanto espacialidade e visualidade estão sempre unidas, por concatenação. Nas páginas em que há palavras escritas, essa semiótica verbal se manifesta a partir da tipografia impressa (ou seja, a partir da semiótica visual) e sobre o espaço da página (ou seja, a partir da semiótica espacial), de modo que está sempre em união com os demais sistemas.

Porém, se pensamos na atenção que o enunciador demanda de seu enunciatário na leitura da obra, essa leitura deve ser feita em certa ordenação, atentando ora para uma semiótica, ora para outra, em um encadeamento de uma à outra. Ou seja, ainda que essas linguagens sejam ofertadas à apreciação do leitor em concatenação (sincretismo por união), elas também são organizadas sob uma lógica de um percurso de leitura, apresentando uma certa ordenação, em que sistemas são apreendidos antes ou depois de outros, caracterizando desse modo também um sincretismo por concentração (encaixe).

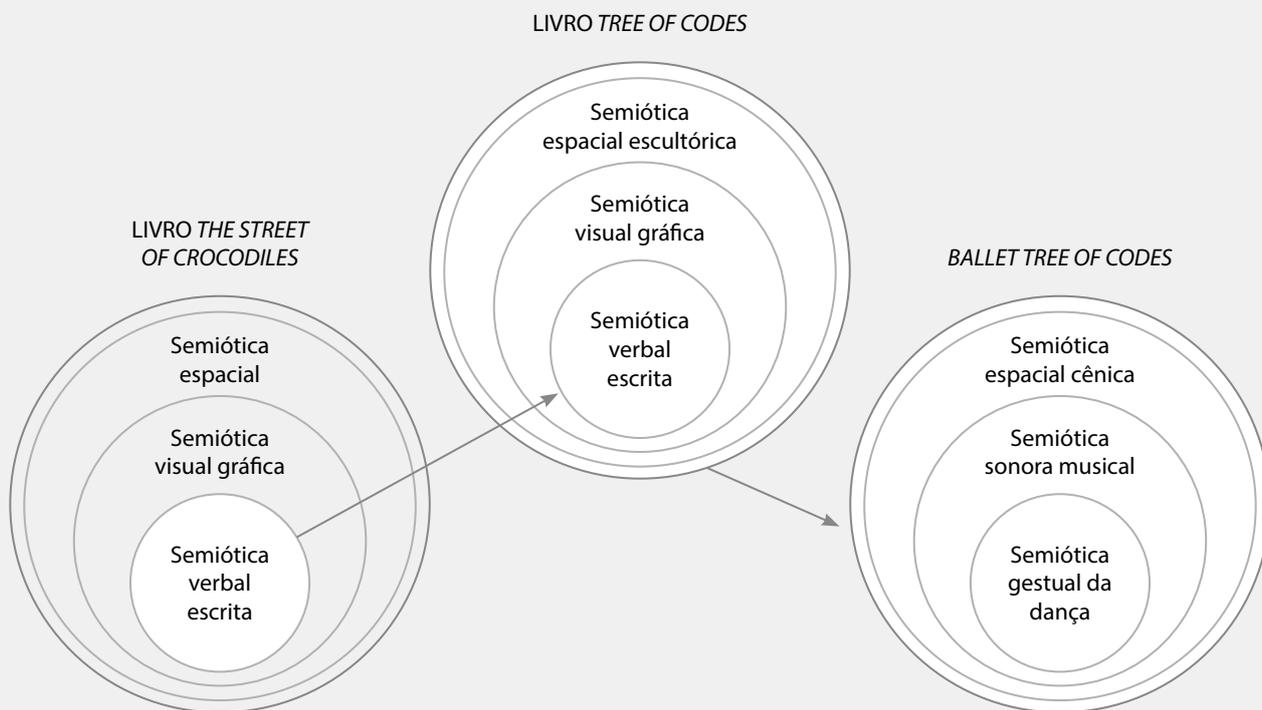
E como é esse percurso de leitura? Ao experienciar *Tree of Codes*, o primeiro contato do leitor com a obra, ainda fechada, se dá em uma concomitância dos sistema visual,

verbal e espacial. Observa-se o volume do livro, o grafismo da capa e da quarta capa, o título, o nome do autor, os comentários presentes na quarta capa etc. A seguir, ao abrir o livro e iniciar a leitura, passa-se a uma atenção dedicada quase exclusivamente à semiótica visual gráfica na segunda capa e na página de ante-rostro, dada a composição dos pontos pretos nessas páginas. Em sequência, ao virar a página, a linha de pontos pretos conduz o olhar do leitor para as linhas escritas com o título da obra e nome do autor, em uma passagem da semiótica visual à verbal escrito. Quando alcançamos o miolo recortado do livro, a atenção que era dedicada ao sistema verbal é então voltada para o caráter escultórico do livro, com as reentrâncias entre as páginas surpreendendo os leitores. É evidente que as palavras estão lá dispostas (semiótica verbal), assim como a forma da tipografia e dos recortes (semiótica visual), mas o impacto estésico leva o leitor a se concentrar, inicialmente, na forma espacial escultórica do volume. Em seguida, esse leitor vai buscar uma maneira de ler verbalmente as páginas do miolo, o que põe em evidência a semiótica verbal novamente. Certamente, nessa etapa, após a surpresa inicial com a tridimensionalidade do livro e a tentativa de estruturar uma leitura inteligível, as linguagens verbal, visual e espacial estarão presentes e vão atuar unidas para uma apreensão global da obra. Por fim, o sistema verbal é predominante nas páginas pós-textuais (posfácio e biografia do autor), seguido pelo sistema gráfico (processado na terceira capa do volume). Ou seja, a atenção é voltada de uma linguagem a outra durante a leitura, em um encadeamento entre os sistemas que caracteriza o sincretismo por concentração.

Tratemos agora de outro tipo de intersemiotividade encontrada em nosso objeto literário: a das traduções ou recriações, em todo caso das passagens entre unidades de manifestação distintas (a bem dizer, entre um texto e outro).

4.5.2 Recriações entre duas publicações e um *ballet*

Tree of Codes é uma publicação construída a partir de outra, anterior (*The Street of Crocodiles*), que foi adaptada em seguida para uma manifestação ainda mais diversa, um *ballet* contemporâneo também chamado *Tree of Codes*. A semiótica verbal da obra de Bruno Schulz foi transposta para as semióticas verbal, visual e espacial de *Tree of Codes*; em seguida, as linguagens espacial, visual e verbal da publicação da editora Visual Editions deram origem a uma manifestação que articula as linguagens espacial, sonora e gestual (esquema 17). Vejamos como se deram essas transposições intersemióticas.

Esquema 17 – Intersemiotocidades entre *The Street of Crocodiles*, o livro *Tree of Codes* e o *ballet Tree of Codes*

Fonte: elaborado pelo autor.

Do livro *The Street of Crocodiles*, Jonathan Safran Foer retomou apenas as palavras, ou seja, a semiótica verbal, já que nem a qualidade espacial nem a qualidade visual das edições dessa obra foram particularmente importantes no processo criativo do autor norte-americano. Ao retomar as palavras de Bruno Schulz, no entanto, Foer recombina-as em novas formulações verbais e, afinal, também em uma nova obra que era espacial e visual. As retomadas do sistema verbal são, no entanto, mais evidentes. Como havíamos visto, por exemplo, muitas figuras se repetiam no nível discursivo, embora alguns temas fossem mais evidenciados em *Tree of Codes*; também os personagens se repetiam, porém em número reduzido, com um deles (a Mãe) ganhando mais destaque. Porém, se essas retomadas são as mais evidentes, as transposições para as outras semióticas não são irrelevantes: a descrição “labiríntica” da cidade em que o narrador de *The Street of Crocodiles* vive foi recriada nas semióticas visual e espacial de *Tree of Codes*; a figura da “cidade”, presente na escrita verbal das obras de Schulz e de Foer, também é figurativizada na semiótica espacial escultórica; as palavras “vazio” e “silêncio”, usadas repetidas vezes em ambas as obras, refletem-se nos recortes presentes na plástica espacial e visual da publicação.

E quanto ao espetáculo de dança? Para tratar dessa nova manifestação, devemos primeiramente fazer uma breve apresentação do *ballet Tree of Codes*. Segundo o programa do espetáculo, em sua montagem de 2019 na Ópera Bastille, o *ballet* é assim sintetizado:

Tree of Codes, que reúne dançarinos da Companhia Wayne McGregor e do Ballet da Ópera nacional de Paris, marca a primeira colaboração do coreógrafo Wayne McGregor com o artista Olafur Eliasson e o compositor Jamie xx. Inspirado pelo romance epônimo do americano Jonathan Safran Foer, a peça foi criada para o Manchester International Festival em 2015. (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2019, p. 18, tradução nossa).

O livro impresso, em seu processamento verbal, gráfico e escultórico, passa assim por uma tradução intersemiótica e origina uma outra manifestação, dessa vez um espetáculo em que são convocadas as semióticas espacial cênica, sonora musical e gestual da dança. Se no objeto literário a visualidade gráfica se espalha pelo espaço do livro, no *ballet* as ondas sonoras da música espalham-se pelo palco e plateia, manifestando-se nesse espaço. Distribuídos pela espacialidade que é marcada pelo projeto cenográfico, e respondendo à música gravada, os bailarinos realizam a gestualidade ritmada da dança. Essa estreita relação entre as semióticas espacial, sonora e gestual não passa despercebida pelo público e pelos críticos ao verem o espetáculo *Tree of Codes*, como notamos por exemplo em uma resenha do portal *Pitchfork* que define o *ballet* como uma “complexa tapeçaria de dança, cenário e trilha sonora” (CAMPBELL, 2015, tradução nossa).

A organização dessas semióticas é assinada, respectivamente, por Wayne Mc Gregor para a gestualidade da dança, por Olafur Eliasson para a espacialidade cênica e por Jamie xx para a sonoridade musical. Cada um deles é assim apresentado no programa do espetáculo:

Música: O músico Jamie xx, membro do grupo The xx, exerce em paralelo uma carreira solo e, em 2015, lançou seu primeiro álbum *In Colour*. Para compor *Tree of Codes*, ele criou um algoritmo que retoma o texto de Foer e o transforma em linhas melódicas eletrônicas.

Jogo de espelhos: A desconcertante instalação visual que Olafur Eliasson construiu para *Tree of Codes* busca imergir o público em um jogo de espelhos e de luzes. Conhecido por suas instalações monumentais, ele inventa aqui uma cenografia que multiplica os pontos de vista e borra a fronteira habitual entre o público e o palco.

O homem e a tecnologia: Acostumado a computadores desde a infância, Wayne McGregor é apaixonado pelo corpo humano e sua relação com a tecnologia, que ele não hesita em utilizar para modificar as condições de percepção de seu trabalho. Quer seja em

+/- *Human* (2017), *Autobiography* (2017) ou *Tree of Codes*, o coreógrafo britânico convoca inteligência artificial, algoritmos e os procedimentos e instrumentos dos drones, combinados à técnica física do dançarino, propondo uma maneira inédita de viver um espetáculo. (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2019, p. 18-19. Tradução nossa).

A inusitada escolha do *ballet* como gênero e da dança como linguagem parece confirmar a poeticidade do livro *Tree of Codes* e a complexidade da articulação de suas linguagens, o que já havia sido evidenciado nas relações de semissymbolismo que encontramos em cada semiótica analisada. Mas quais elementos da expressão e do conteúdo foram, efetivamente, transpostos do livro ao *ballet* (fig. 64), de um conjunto de semióticas a outro⁴¹? Vejamos.

Logo no início do espetáculo, o palco está completamente escuro. A curta sequência de abertura acontece nesse cenário escurecido, em que os bailarinos vão entrando aos poucos no palco e iniciando a dança, porém vestidos totalmente de preto de modo que os únicos elementos visíveis são pontos luminosos afixados em suas roupas. Enxergamos apenas os pontos na escuridão, que a partir do deslocamento do corpo dos bailarinos desenham linhas luminosas em movimento, justamente as linhas dos corpos que imaginamos: os pontos se unem formando linhas e essas se combinam nas formas do corpo. No livro *Tree of Codes*, na semiótica visual, havia esse mesmo jogo com os elementos básicos da visualidade: os pontos pretos em sequência formavam linhas, as quais preenchiam a totalidade da forma da capa. Assim, o ponto, a linha e o plano que eram construídos graficamente são reconstruídos pela linguagem gestual da dança e tornam-se ponto, linha e plano em movimento. Já nessa sequência inicial entendemos que o espetáculo de *ballet* vai também, assim como a publicação, discutir o que constitui um “código” e como esses códigos se articulam.

41 Em nossa análise, consideramos a performance do dia 30 de junho de 2019 da Opéra Bastille em Paris, única apresentação a que pudemos assistir para o desenvolvimento da pesquisa.

Figura 64 – Cenas do *ballet Tree of Codes*

Fotos: Agathe Poupney (OnP). Fonte: Tree of Codes – Ballet – Season 18/19, <<https://www.operadeparis.fr/en/season-18-19/ballet/tree-of-codes>>.

Na sequência da performance, quando os bailarinos saem do palco logo após a série de abertura, as luzes vão pouco a pouco se acendendo e revelando o cenário, composto também por formas básicas: círculos e retângulos. A música torna-se mais acelerada, os bailarinos retornam ao palco e a iluminação assume outras tonalidades (luzes azuladas, amareladas e esverdeadas), até o momento em que há uma profusão de elementos no palco. A profusão (*versus* economia) é uma categoria da expressão que

vai marcar as semióticas convocadas ao longo do espetáculo, especialmente a espacial e a gestual. No cenário, há uma profusão de elementos dadas as figuras sobrepostas dos bailarinos que cruzam o palco e o jogo de espelhos dispostos na casa de ópera, os quais passam a replicar a imagem dos bailarinos; na gestualidade da dança, os movimentos são quase sempre enérgicos, com poucas sequências de lentidão, e além disso cada bailarino executa seus próprios passos de dança, sem repetição de um mesmo gesto entre mais de um sujeito. Os bailarinos quase nunca estão sozinhos no palco, mas sim acompanhados de dois ou três ou mais dançarinos, além de serem seguidos por seus próprios reflexos nos espelhos do cenário. Essa escolha plástica pode ser entendida como uma retomada da categoria da profusão (*vs.* economia), que já estava articulada no plano de expressão espacial e visual da publicação *Tree of Codes*: havia na obra impressa uma grande quantidade de recortes nas páginas, vistos sobrepostos uns aos outros, em profundidade.

Se na abertura do espetáculo os corpos somente estavam visíveis a partir dos pontos que articulavam seus movimentos, quando as luzes se acendem, os bailarinos retornam ao palco com roupas colantes de cor de pele e, ao longo da apresentação, a cada retorno ao palco vão se vestindo com camisetas leves, shorts e saias curtas de cores sólidas (verde escuro, vermelho, amarelo, preto). Essa sobreposição de camadas de roupas pode ser relacionada, de um lado, à sobreposição de camadas e recortes no espacial escultórico do livro, enquanto de outro lado pode ser relacionada ao tema da sociedade das aparências presente na semiótica verbal do livro.

O jogo entre profundidade e superfície acontece o tempo todo no *ballet*, com o uso de espelhos que vão gerando cada vez mais camadas de visibilidade, em profundidade no palco. Inicialmente há um espelho único atrás dos bailarinos, que replica suas imagens uma única vez, mas logo outro espelho é sobreposto entre público e dançarinos, transparente para o público e reflexivo para os dançarinos, de modo que configura ainda mais uma figura refletida no espelho inicial. Ou seja, trata-se de uma sobreposição de camadas e cabe ao espectador fazer a leitura do espetáculo, entre superfície e profundidade, tentando desvendar quais são as figuras de carne e osso e quais as suas réplicas de luz. Na publicação *Tree of Codes*, a categoria superfície *vs.* profundidade organiza tanto a expressão da semiótica espacial quanto da semiótica verbal, e esse contraste plástico é recriado no *ballet* nas semióticas espacial cenográfica e gestual da dança.

Em certa altura do espetáculo, as luzes se voltam para a plateia, iluminando quem assiste ao *ballet*. Como resultado, o espelho do cenário reflete toda a plateia no fundo do palco, atrás dos bailarinos: a plateia torna-se palco, indicando para o espectador perplexo o protagonismo que ele deve assumir na leitura e na decodificação do código-dança. A estratégia da enunciação enunciada, em que o “tu” da enunciação é projetado no enunciado (também chamada de *debreagem enunciativa*), é uma operação que acarreta como efeito de sentido a convocação do enunciatário para que esse assuma um papel preponderante no jogo das linguagens. É uma estratégia semelhante à adotada pelo livro impresso, em que o enunciatário era convocado a desvendar a linguagem visual cifrada nas sequências de manchas, bem como desvendar os caminhos possíveis entre as superfícies e o volume da obra, tudo isso para enfim desenvolver a sua própria maneira de ler a escrita verbal, entre a leitura contínua linear e a leitura descontínua fragmentada.

A fragmentação, aliás, aparece também nos sons da apresentação. O compositor Jamie xx desenvolveu a música eletrônica do *ballet*, chamada no programa de “*techno-pop*”, a partir de um algoritmo que foi alimentado com fragmentos da obra escrita. A música é acompanhada de letra cantada, mas a voz que canta é bastante distorcida eletronicamente, de tal modo que as palavras tornam-se apenas sílabas, suspiros, exercícios vocais. Ou seja, a voz torna-se apenas fonemas, assim como as palavras do livro que víamos fragmentadas entre um recorte e outro. Com muito esforço, conseguimos reconhecer algumas palavras que também estão presentes no livro, mas não na mesma ordem em que estavam articuladas pela semiótica verbal escrita (*you, called, from the, dark, look, half-naked* etc.). De certa maneira, ao passarem do verbal escrito para o verbal cantado, as palavras também são “recortadas” pelo compositor e rearticuladas em uma nova configuração.

O espetáculo não é longo, dura cerca de 1 hora e 15 minutos, mas é intenso. Ao final, quando todas as luzes se acendem e os bailarinos retornam ao palco para receber seus aplausos, o público demora um pouco a reagir: provavelmente ainda está refletindo sobre os diferentes estímulos sensíveis que apreendeu, tentando relacioná-los pela sua cognição inteligível. Estão “condenados à construção do sentido”, se recuperamos a fórmula de Greimas. Ao menos na Ópera Bastille, os comentários que entreouvimos dos espectadores são de que se trata de uma experiência bastante inovadora e muito diferente das demais apresentações de *ballet* que costumam assistir.

Assim, entre suas semióticas relacionadas em sincretismo, no espaço do código, e as semióticas transpostas entre diferentes manifestações, o objeto literário *Tree of Codes* constrói seus sentidos, desafiando os leitores a reoperar sua semiose, entre expressão e conteúdo, pela consideração das relações de intersemiotividade.

5 LETTRES

DU HAVRE

5.1 Entre as letras da cidade e as letras-cartas

Lettres du Havre foi a primeira publicação da editora Éditions Non Standard e é representativa dos modos como a casa editorial concebe os seus objetos literários. Nessa obra, de subtítulo “identidades reais e missivas imaginárias”, grandes páginas coloridas apresentam fotografias de marcas comerciais, de letreiros urbanos e de elementos de sinalética da cidade de Le Havre, intercaladas por pequenas páginas em preto e branco que contêm 100 cartas fictícias ali escritas ou relacionadas a essa cidade francesa. O livro é assinado por Élodie Boyer, que se apresenta como uma consultora em criação de marcas e em gestão de design (além de ser a responsável pela editora), e por Jean Segui, escritor “especialista no retrato e na sátira social” (segundo a quarta capa da obra).

A obra é construída a partir de dois sentidos possíveis da palavra *lettres*, em francês: “letras” e “cartas”. De um lado, as “letras” de Le Havre são fotografadas por Élodie Boyer a partir de suas ocorrências nas placas, letreiros e peças de sinalização, tanto do poder público quanto das iniciativas privadas, que se estendem pela paisagem urbana. De outro lado, as “cartas” de Le Havre são imaginadas por Jean Segui, que escreve missivas que poderiam ter sido feitas na cidade do título ou que fazem referência à ela. As fotografias e as cartas, em número de 100, são exibidas lado a lado nas páginas do livro. As-

sim, desde o título, já está marcado o investimento na intersemioticidade da obra, dado pela dupla leitura possível de “*lettres*” como as letras urbanas e como as letras-cartas, o que põe em relação a semiótica fotográfica e a semiótica verbal.

Reproduzimos a seguir o texto de apresentação do livro, conforme consta no site das Éditions Non Standard, seguido por algumas das imagens que são exibidas na página (fig. 65).

Lettres du Havre.

Livro enviado em 24 horas. Frete grátis (Europa). Medalha de ouro na categoria Design de Livro no European Design Award, Belgrado 2013.

E se os logos na cidade nos contassem histórias? Visitar Le Havre fotografando as tipografias, as placas, as sinalizações e, finalmente, aquilo que não se mostra, depois associá-los a cem cartas imaginárias que poderiam ter sido escritas em Le Havre ou em outros lugares: é esse o encanto dessa obra. Observar os signos com conta-fios e ler as cartas em segredo: dessa reunião tão original quanto improvável nasce uma forma de sensualidade raramente explorada, um surpreendente sopro de vida.

Um guia de viagem de novo tipo. Um esboço de nostalgia. Um ensaio sobre as identidades na cidade e a identidade de uma cidade, sobre a influência dos manuais de marca e o desaparecimento dos pintores de letras. Uma coleção de signos, um traço. Uma galeria de retratos, tão engraçados quanto tocantes. Uma homenagem à cidade de Le Havre.

O conceito da obra.

Lettres du Havre se apresenta na forma de uma mistura de disciplinas (fotografias e análises de signos e placas, associados a textos imaginários) para dar apoio às diferentes sensibilidades de sua matéria principal: as múltiplas questões da identidade visual em seu panorama mais amplo e aquelas ligadas a uma cidade em particular. Um livro “vivo”, apoiado no exame detalhado de um caso concreto e contextualizado, em vez de uma obra teórica que tornaria o assunto menos acessível e pouco relacionado ao suporte social, esse é o interesse de *Lettres du Havre*. (ÉDITIONS NON STANDARD, 2013, tradução nossa).

Figura 65 – Fotografias de *Lettres du Havre* disponibilizadas no site da editora



Fonte: Éditions Non Standard – Lettres du Havre,
<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>.

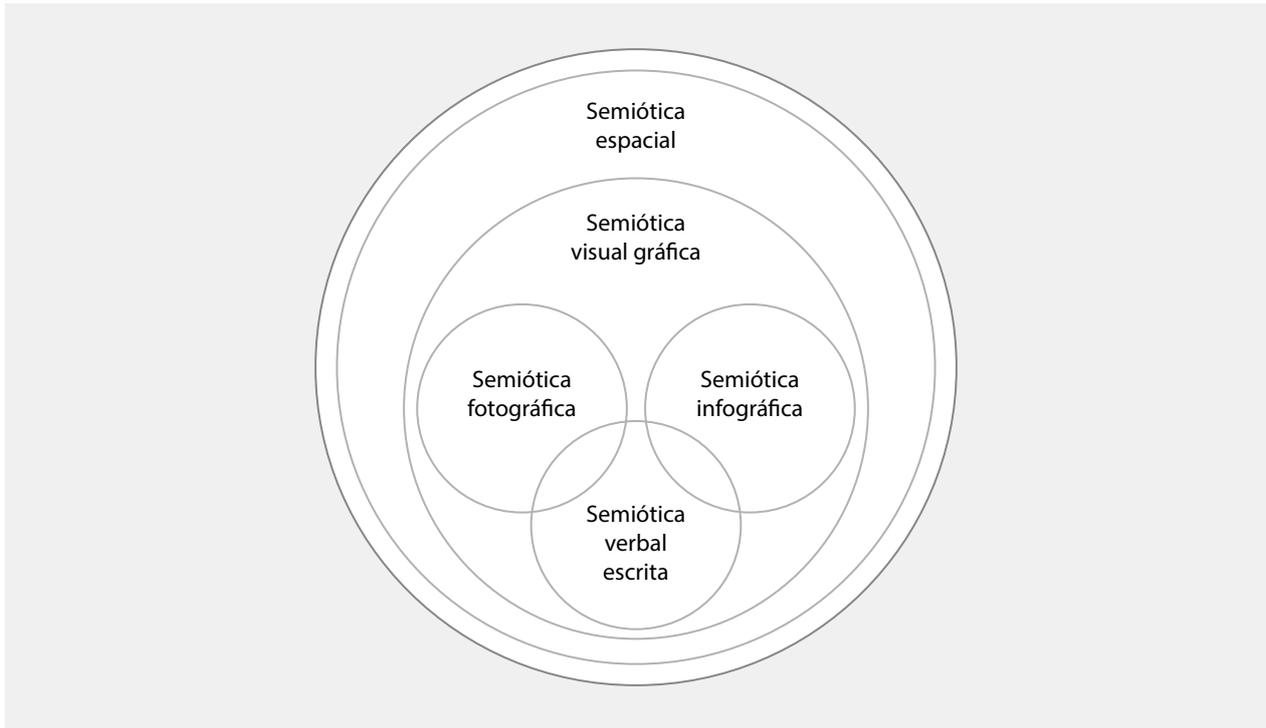
A publicação é composta por uma caixa de papelão serigrafada em seu lado de fora e, dentro dela, por um códice volumoso reunindo vários papéis diferentes, com páginas impressas tanto em cores quanto em preto e branco. Acompanhando o sumário (fig. 66), vemos que o livro é estruturado nas seguintes partes sucessivas: dois prólogos (“Observar as letras”, “Imaginar as cartas”), cinco capítulos principais apresentando as fotografias com uma centena de cartas a elas relacionadas (“I Os industriais”, “II Os serviços públicos”, “III Os comércios”, “IV As redes”, “V De passagem ao mar”), quatro ensaios agrupados na sessão intitulada “Olhares externos”, dois epílogos (“Uma história de relações”, “Ao fim de um ato”) e alguns anexos (um índice com todas as marcas e instituições citadas, um extenso colofão com informações sobre a produção gráfica do livro e uma infografia com o mapa da cidade e seus pontos de referência). No total, são 804 páginas reunidas em um volume que pesa quase dois quilos (para ser exato, 1,978kg, segundo o site da editora).

Figura 66 – Sumário de *Lettres du Havre*

Prologues	
Observer les lettres	21
Imaginer des lettres	26
Chapitres	
I Les industriels	36
II Les services publics	100
III Les commerces	176
IV Les chaînes	252
V De passage à la mer	302
Regards d'ailleurs	
Une sémologue	356
Un architecte designer	362
Un graphiste typographe	368
Un imprimeur	372
Épilogues	
Une histoire de relations	381
À la fin d'un acte	383
Annexes	
Index	387
Achevé d'imprimer	391
Plan et repères	394

Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Na estrutura do livro, entram em relação as semióticas espacial, visual gráfica, fotográfica, infográfica e verbal escrita, as quais por sua vez se relacionam também com as semióticas presentes na própria cidade de Le Havre, em relações explicitamente inter-semióticas (esquema 18). Logo em um primeiro contato com a publicação, percebe-se um volume que já é significativa, uma forma tridimensional dotada de densidade e que ocupa certo lugar no espaço, constituída pelo códice e por sua caixa-luva envoltória: trata-se da espacialidade da obra. Nessa espacialidade é que são articuladas as outras semióticas, a começar pela visual gráfica que condiciona, por meio dos seus processos gráficos (nessa publicação, os processos são os das impressões serigráfica, risográfica e *offset*), a visualidade de cada uma das superfícies do volume (ou seja, suas páginas, capas e guardas, além das faces da caixa). Essa linguagem gráfica permite a impressão no livro da linguagem verbal, mas também de duas outras linguagens que são verbovisuais: a fotografia e o infográfico. A fotografia é normalmente uma linguagem prioritariamente visual, mas nessa obra os formantes visuais são utilizados em conjunto com os formantes verbais das placas e letreiros fotografados; já a infografia, presente no final do volume, é uma manifestação de linguagem que emprega elementos gráficos e verbais para sistematizar informações a partir de uma organização própria. Novamente, vamos organizar nossa análise a partir do tratamento de cada uma dessas semióticas, passo a passo, para em seguida relacioná-las na análise das intersemiotidades da obra.

Esquema 18 – Semióticas articuladas na totalidade *Lettres du Havre*

Fonte: elaborado pelo autor.

Lettres du Havre proporciona a seus leitores uma reflexão sobre o papel das linguagens nos diferentes ambientes comunicacionais e, em especial, sobre a interação entre o objeto literário e o espaço comunicacional urbano. A cidade de Le Havre, localizada no noroeste da França (mais especificamente na região da Normandia), é marcada por uma história e por uma linguagem arquitetural e urbana bastante singulares: ela foi bombardeada e quase totalmente destruída durante a Segunda Guerra, para ser, em seguida, reconstruída em estilo modernista. Grande parte dos prédios foram concebidos pelo arquiteto Auguste Perret, que empregava muito concreto armado e formas geométricas em seus projetos, o que faz de Le Havre uma cidade com arquitetura bastante diferente da maioria das cidades francesas. O centro da cidade foi considerado patrimônio mundial pela Unesco, graças a esse estilo arquitetural único projetado por Perret. Le Havre também é conhecida por seu porto, o maior da França em termos de transporte de contêineres (fig. 67).

Como essa cidade de características tão peculiares é reconstruída nas diversas linguagens que são articuladas no livro *Lettres du Havre*? É o que veremos a seguir, no estudo dos processamentos de cada sistema e das suas operações de intersemioticidade.

Figura 67 – Vista da cidade de Le Havre

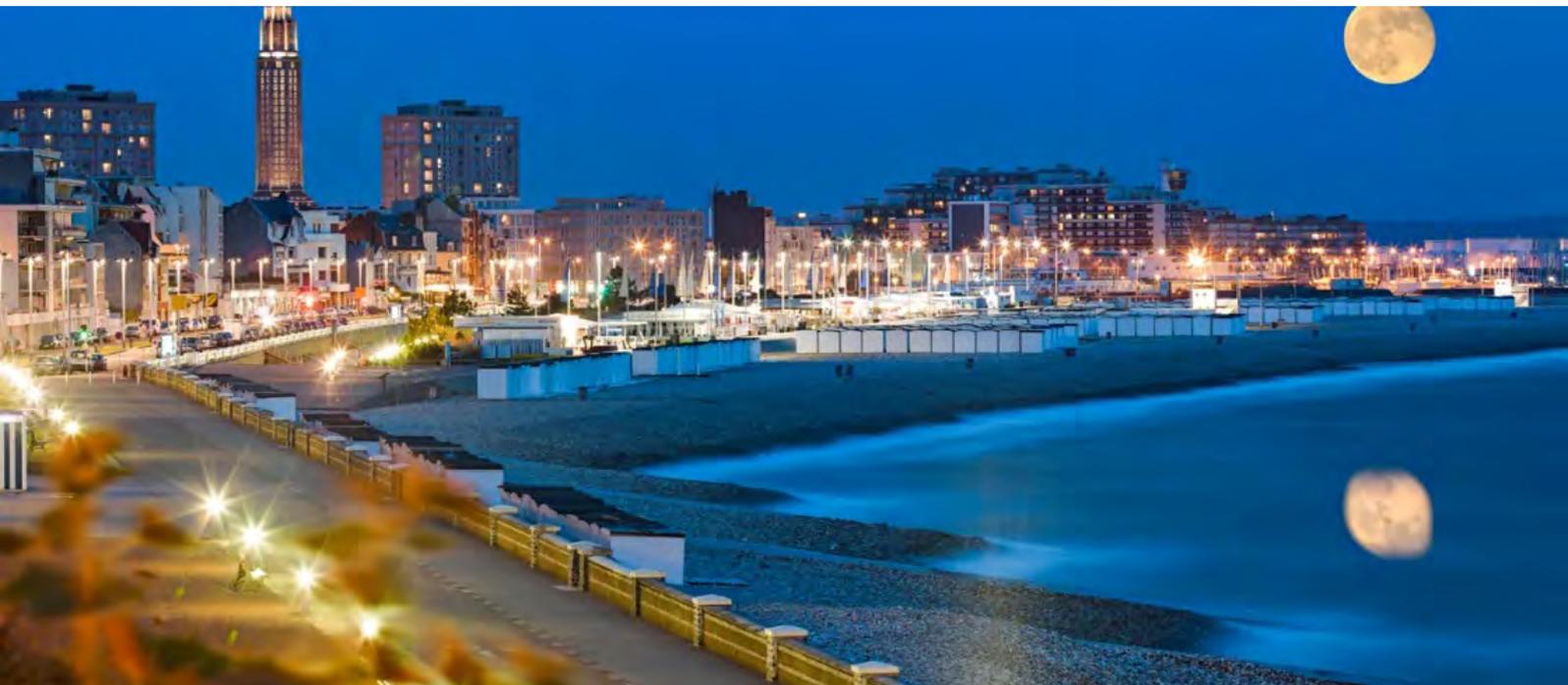


Foto: Herve Sentucq – CRT Normandie. Fonte: Explore France – Le Havre, <<https://uk.france.fr/en/normandy/article/havre-1>>.

5.2 A espacialidade em *Lettres du Havre*

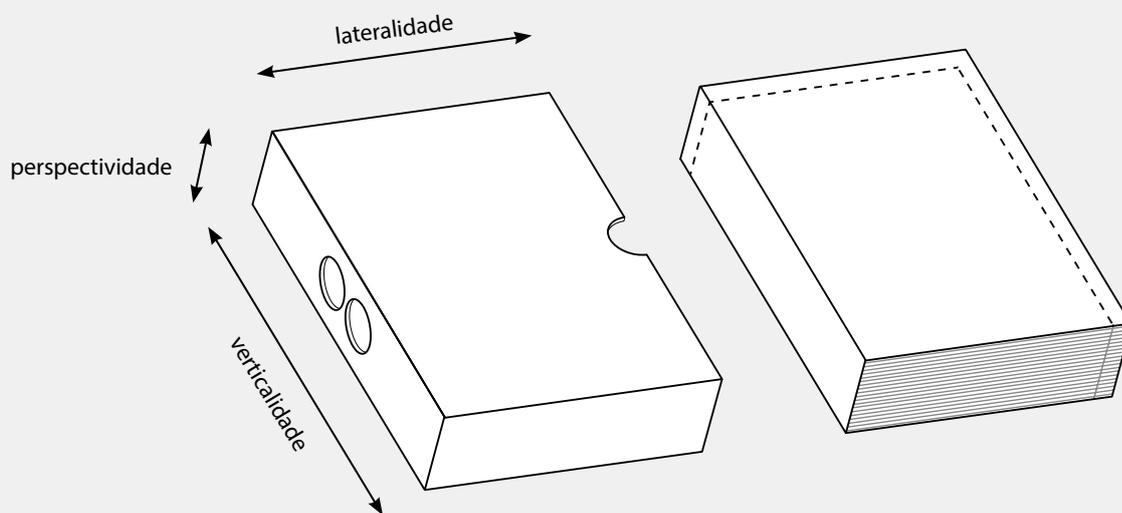
A obra assinada por Élodie Boyer e Jean Segui é apreendida logo no primeiro contato como um objeto físico, uma determinação espaço-temporal dotada de dimensão, texturas, densidade etc. Assim como o livro analisado previamente, *Lettres du Havre* é percebido por seus leitores como uma manifestação da semiótica espacial, mas nesse caso organizada como um pesado códice tradicional (com suas capas, lombada e páginas unidas pelo dorso) com uma caixa (ou luva) envolvendo-o, de todo modo um objeto que é significativo por seu volume.

Lembramos que o espaço é constituído por um conjunto de qualidades sensíveis, como nos lembram Greimas e Courtés (2011, p. 178) no verbete “espaço” do primeiro *Dicionário de Semiótica*: “A definição de espaço implica a participação de todos os sentidos e exige que sejam tomadas em consideração todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas, etc.)” Desse modo, quando nos referimos à semiótica espacial, ponderamos também acerca das qualidades materiais da manifestação analisada.

Podemos depreender dois elementos principais na espacialidade de *Lettres du Havre*: de um lado, a caixa que envolve e protege a obra e, de outro, o códice com suas

mais de 800 páginas. Se retomamos o sistema sêmico da espacialidade proposto por Greimas em *Semântica Estrutural* (1986, p. 33), vemos que cada um desses elementos é dotado de verticalidade (a “altura” do livro e de sua caixa), lateralidade (a “largura”) e de perspectividade (“grossura” do conjunto). A caixa e o códice, além de serem explorados em seu volume, são também explorados nas suas superfícies, que são quase todas impressas ou recebem recortes em sua forma (esquema 19).

Esquema 19 – Volume da caixa englobante e do códice englobado na dimensionalidade de *Lettres du Havre*



Fonte: elaborado pelo autor.

A caixa envoltória possui como medidas 17,6 cm de lateralidade (largura), 25,0 cm de verticalidade (altura) e 6,0 cm de perspectividade (grossura). Já o códice possui como medidas 17,0 cm de lateralidade, 24,0 cm de verticalidade e 5,3 cm de perspectividade. A relação entre um item e outro constrói ao menos duas categorias plásticas da espacialidade: interior vs. exterior e englobante vs. englobado. Podemos depreender ainda, no interior do códice, um volume menor secundário proveniente das páginas pequenas que se encaixam entre as páginas maiores: essas páginas menores apresentam 15,8 cm de lateralidade (largura) e 22,7 cm de verticalidade (altura), ou seja, são menores que as demais páginas do livro em 1,2 cm na largura e 1,3 cm na altura. As páginas de dimensões menores são também menos espessas que as outras, o que enfatiza o contraste plástico entre superfícies maiores vs. menores.

Como havíamos dito, a caixa é um volume que engloba outro volume, protegendo-o e envolvendo-o. Em si, a caixa é um volume oco (*versus* preenchido), que apresenta porém uma certa densidade dada pela sua espessura de aproximadamente 4 mm. Há um jogo entre as superfícies desse volume: as faces frontal, posterior, superior e inferior são inteiriças, enquanto a face lateral direita é totalmente aberta e a lateral esquerda parcialmente aberta, devido à presença de um recorte no formato de duas circunferências. Embora tal abertura na face do lado direito não surpreenda, pois se trata da abertura que possibilita justamente a retirada do livro, a face esquerda surpreende com os dois orifícios recortados que permitem a troca de ar, umidade, temperatura etc. entre o espaço interior e o exterior, permitindo ainda ao observador um vislumbre do que está dentro da caixa a partir do lado de fora. A abertura da face direita possui uma reentrância, no formato de um semicírculo, que permite a visualização de parte das capas do livro a partir das faces frontal e posterior do volume, além de facilitar a operação de retirada do códice de dentro da sua proteção.

A caixa é feita de papelão ondulado, um material que é muito resistente, dada a configuração em ondas de seu interior que suporta sua estrutura e, justamente por isso, faz com que esse material seja utilizado em caixas de transporte, em caixas de proteção de mercadorias e em embalagens no geral (fig. 68). Trata-se de um material espesso (*versus* fino) que propicia uma taticidade áspera (*versus* lisa) e uma temperatura quente (*versus* fria). Essa estrutura de papelão configura o primeiro contato do leitor com a obra e a resistente proteção leva o sujeito a pensar que há um interior que deve ser protegido, valorizando-o. Comparada com o pesado códice do interior, a estrutura externa de papelão é bastante leve, outra característica propiciada pelo uso do papelão ondulado.

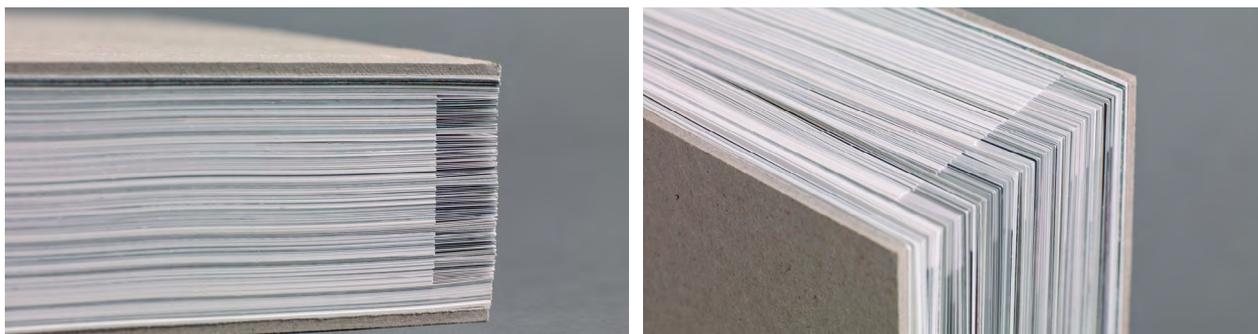
Figura 68 – Detalhes da reentrância e dos orifícios da caixa protetora de *Lettres do Havre*, com a ondulação do papelão à mostra



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Protegido por essa espacialidade englobante temos, englobado, o próprio códice. Nele, as capas são bem mais espessas que as páginas de seu interior e essas, por sua vez, apresentam dimensões diferentes. As páginas dos prólogos, dos epílogos, das fotografias e dos anexos são mais espessas que as páginas das cartas escritas e, também, maiores nas dimensões da lateralidade e da verticalidade. Isso faz com que, encaixado no volume maior do códice, exista uma espécie de volume menor que é constituído pelas páginas pequenas; essa diferença de tamanho das páginas é visível mesmo quando o volume está fechado, pela face inferior do livro (fig. 69). Quase como uma boneca russa, dá-se na espacialidade da obra uma relação que vai de elementos englobantes até os elementos menores sucessivamente englobados: caixa externa protetora, capas rígidas da obra, papéis maiores, papéis menores. Ou seja, há uma trajetória que vai dos elementos mais exteriores até os elementos interiores.

Figura 69 – Diferença entre as larguras das páginas, visível na face inferior do códice



Fonte: Éditions Non Standard – Lettres du Havre,
<<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

As capas do códice também são feitas de papelão, assim como a caixa protetora, porém dessa vez trata-se de um papelão com camadas acopladas ao invés do papelão ondulado do invólucro. O material das capas é mais denso que o papelão ondulado, conseqüentemente mais pesado, porém também é resistente, rígido, com um toque áspero e um efeito de temperatura quente quando tocado. A lombada do livro é feita de tecido, o que traz uma maleabilidade e flexibilidade ao dorso do livro, além de propiciar um toque mais suave (*versus* a aspereza da capa) e de temperatura um pouco mais fria. O tecido da lombada apresenta ainda certa rugosidade decorrente da sua trama de fios, o que nos convida à descoberta da semiótica espacial do livro através de nosso canal sensorio tátil. Tocando as capas, percebemos também que as áreas impressas (onde constam o título, subtítulo e autoria do livro) apresentam uma textura

mais lisa, devido à tinta empregada, e minúsculas reentrâncias a cada letra decorrentes do uso de baixo relevo.

Em relação aos materiais do interior do livro, vemos que há uma grande variedade deles: além do papelão e do tecido na capa, são usados cinco tipos de papéis em seu miolo. Segundo as informações do colofão da obra, os papéis empregados no miolo são: Dacosta 100g/m², Muken Polar 150g/m², Sirio Perla 140g/m², LuxoMagic 135g/m² e Munken Lynx 80g/m² (BOYER; SEGUI, 2012, p. 391). As guardas (folhas que unem as capas ao miolo) são feitas do papel de maior gramatura (150g/m²), um material branco, liso e não revestido (portanto, menos brilhoso que os papéis utilizados em cartazes e revistas, por exemplo). Os prólogos, epílogos e anexos são impressos também em um papel não revestido, liso e de cor branca, porém de gramatura um pouco menor que o papel das guardas. Na abertura do livro há uma sequência de fotos que são impressas por risografia em um papel diferente, igualmente não revestido, porém rugoso e poroso, o que traz um tratamento tátil distinto para essa curta sequência da obra. As páginas com as fotografias das placas, letreiros e peças de sinalização de Le Havre são impressas em um papel revestido (similar ao papel *couché* das revistas ilustradas), o que garante uma boa impressão de cores e um material com bastante brilho, liso e de toque frio, refletindo a luz que incide sobre ele. Por fim, as pequenas páginas que contém as cartas e que aparecem intercaladas entre as fotos são impressas no papel de menor gramatura (80g/m²), o que confere certa transparência a elas e uma fragilidade que não estava presente nas outras escolhas materiais.

Dessa diversidade de materiais que compõem o miolo do livro, duas conclusões podem ser tomadas. Em primeiro lugar, a variação (*versus* repetição) das matérias-primas empregadas surpreende o leitor, com a mudança constante dos papéis utilizados convocando a sensibilidade dos dedos e da mão a tocar o volume frequentemente, explorando, descobrindo e redescobrimdo o objeto por meio do toque. Trata-se de uma articulação da semiótica espacial que usa vários recursos materiais diferentes, construindo assim uma categoria de complexidade matérica (*versus* simplicidade), o que também mostra o investimento feito pela editora Éditions Non Standard na plasticidade de suas publicações. Em segundo lugar, podemos perceber que essa diversidade material é organizada em um trajeto perceptivo que vai do papel mais denso e resistente ao mais delgado e frágil: o papelão da capa é mais firme que o papel das guardas, o qual por sua vez é mais resistente que o papel dos prólogos e que o papel das fotografias, sucessivamente, até o papel das cartas que é o mais fino e frágil, prensado entre as camadas mais espessas que o englobam.

O manuseio desse objeto exige de seu leitor certas condições. Em primeiro lugar, o livro é bastante pesado, com seus quase dois quilos, o que faz com que para que seja manuseado o leitor deva, primeiramente, apoiá-lo sobre uma superfície. Esse ato de buscar uma superfície para apoiar o volume faz com o que o sujeito que interage com a publicação arranje uma pausa em suas outras atividades, dedicando sua atenção a esse pesado códice; definitivamente, não se trata de uma revista maleável ou de um leve livro de bolso que podem ser facilmente carregados para lá e para cá, lidos casualmente nas mais diversas situações (no metrô, na praia ou no consultório médico, por exemplo). As dimensões do volume exigem que a superfície que lhe serve de apoio seja extensa, como uma mesa ou uma escrivaninha, até porque após retirar o códice de dentro da caixa tem-se dois itens diferentes (livro e caixa) que precisam ser acomodados no espaço de leitura. Dada a quantidade de páginas (804, no total), esse volume também exige certo esforço na sua abertura, que resiste sutilmente ao gesto de tentar abri-lo. Encontrar uma passagem específica pode ser difícil, dado o tamanho diferente das páginas que dificulta um pouco o ato de folhear, além do próprio peso do livro quando se vira um grande número de páginas de uma só vez. Mas a diversidade de materiais, de densidades e de texturas diferentes provoca o apreciador desse objeto literário a perscrutá-lo, explorando-o cuidadosamente. É o sujeito-livro que manipula o sujeito-leitor, incitando-o a empreender a leitura através da curiosa abertura lateral da caixa, do peso do volume e da resistência em seu manuseio. A obra deve ser lida e, para isso, o leitor precisa dotar-se das competências necessárias, o que inclui encontrar um local adequado e reservar um tempo (extenso) para realizar sua leitura.

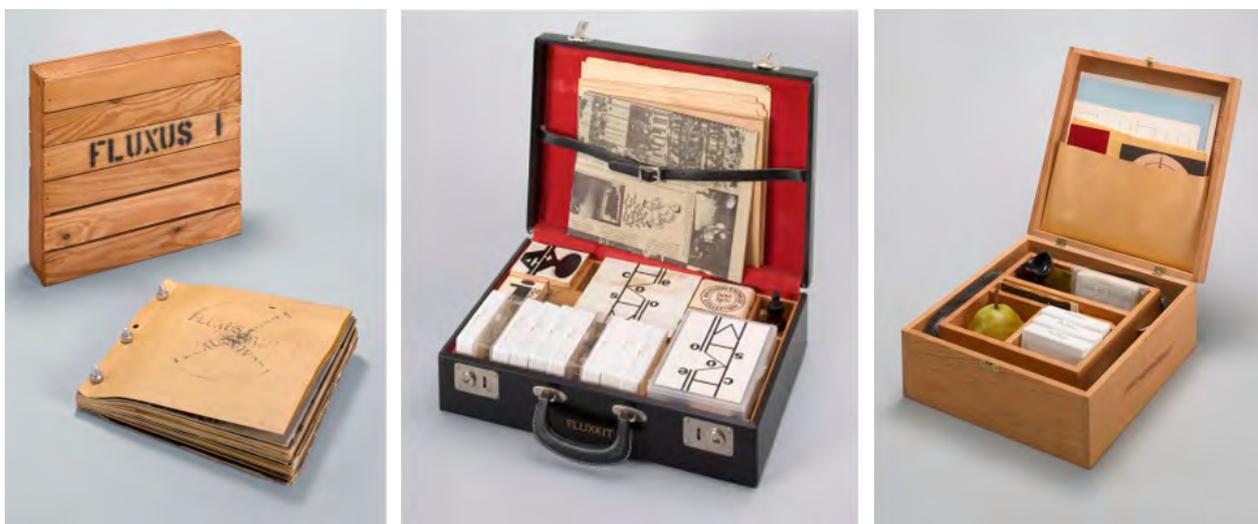
Ao observar e descrever a espacialidade do livro, algumas das principais oposições plásticas que encontramos no plano da expressão dessa semiótica são: englobante vs. englobado, exterior vs. interior, maior vs. menor, oco vs. preenchido, resistente vs. frágil, rígido vs. flexível, denso vs. delgado e variação vs. repetição. Mas quais conteúdos esse plano da expressão manifesta?

Se pensamos em termos de construção de figuratividade e de temas, vemos que de fato a semiótica espacial articula um nível discursivo no plano do conteúdo desse objeto que analisamos. A começar pela própria figura da “caixa” que assume o invólucro do livro. Nos catálogos das outras editoras analisadas, também encontramos livros que são apresentados dentro de caixas: *Lululux* e *Nove Meses*, ambos de Gustavo Piqueira, publicados pela editora Lote 42, *Where You Are*, obra coletiva da editora Visual Editions, e *Composition No.1*, de Marc Saporta, também publicado pela Visual Editions. Nas quatro

obras mencionadas, a estrutura da caixa permite uma reunião de elementos individuais diversos em uma só totalidade: páginas avulsas em *Composition No. 1*, papéis impressos de diferentes formatos nos casos de *Where You Are* e de *Nove Meses*, e até mesmo um “jogo de jantar” em *Lululux*. Essas obras possuem todas uma forma que não é convencional, de modo que a própria escolha de alocar um trabalho em uma caixa já indica certa postura de experimentação com a plasticidade do objeto literário.

A figura da caixa pode remeter ainda, intertextualmente, a uma série de objetos do campo das Artes: pensamos, em especial, nas caixas do grupo Fluxus editadas na década de 1960. As caixas de madeira, de plástico ou até mesmo pequenas maletas de trabalho organizadas pelo grupo artístico Fluxus continham coletâneas de obras múltiplas elaboradas por artistas convidados, as quais assumiam as mais variadas configurações: pequenos jogos, cartões postais, papéis impressos de diversas ordens organizados em envelopes, formulários, jornais, caixas de fósforo, entre outros pequenos objetos que pudessem ser manuseados (fig. 70). A figura da caixa, quando fechada, apresenta nessas obras um efeito de sentido de mistério ou de incerteza, pois não se sabe com exatidão o que pode estar armazenado dentro dela. Além disso, ela parece enfatizar o caráter de coleção e a multiplicidade de seus conteúdos, ao invés da unidade. Em *Lettres du Havre*, a caixa-luva também constrói certo efeito de sentido de curiosidade em relação ao seu interior, e ela contém igualmente uma reunião de uma multiplicidade de itens, na forma de uma coleção diversa de fotografias e de cartas, embora elas estejam todas unidas pela encadernação do códice.

Figura 70 – *Fluxus 1*, *Fluxkit* e *Flux Year Box 2*



Fonte: MoMA, Fluxus Editions, 1962–1978,
 <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/>.

A caixa que envolve o livro, no entanto, é uma caixa de papelão ondulado que, como havíamos apontado, é um material usado normalmente em embalagens de transporte e de proteção de mercadorias. Assim, em primeiro lugar, há um tema geral do “transporte” dado pela espacialidade da obra, que é manifestado em algumas figuras: caixa, invólucro protetor, contêiner. A estrutura de papelão em *Lettres du Havre* constrói a imagem de uma caixa de transporte, dada sua forma e materialidade; o invólucro protege o livro em seu interior, o que também ajuda a concretizar o tema do transporte; a forma retangular resistente pode construir a imagem de um contêiner que transporta mercadorias, especialmente se pensamos que o porto de Le Havre é o número um da França em contêineres transportados.

Em segundo lugar, há um tema geral que é o da “privacidade”, concretizado nas figuras dos furos na caixa, da encomenda e dos papéis ocultos. Os orifícios na caixa que permitem ao sujeito vislumbrar ou espiar o interior do volume remetem a jogos de visibilidade entre alguém que espia e alguém que é espiado; a forma da caixa constrói uma figura de encomenda, como se o objeto literário fosse enviado pelo correio e houvesse recém chegado, endereçado a alguém em particular, para ser aberto e lido em seu ambiente privado; os papéis menores e frágeis parecem quase que escondidos entre as páginas maiores do livro, como se realmente fizessem parte da esfera do privado, contendo informações pessoais e particulares.

Entre o livro e o leitor há um jogo de visibilidades. Retomamos aqui as proposições de Landowski (1992) sobre o problema geral dos regimes de visibilidade entre os atores sociais ao realizarem suas diferentes funções, desenvolvido no texto “Jogos ópticos: situações e posições de comunicação”. Em *Lettres du Havre*, podemos pensar que o enunciador desenvolveu o objeto literário como um espaço de visibilidades para o enunciatário. O primeiro sujeito, aquele que se põe na posição de ser observado, é o próprio livro, enquanto o leitor é o segundo sujeito dessa relação escópica e assume a posição de observador. A princípio, o livro ou sujeito observado aparenta assumir uma postura de “querer não ser visto” (pudor), ou seja, o livro se oculta na rígida e opaca estrutura da caixa. No entanto, logo percebemos que as reentrâncias e os furos na caixa provocam o leitor a espiar a obra, atraindo-o e fazendo o livro assumir uma posição de “não querer não ser visto” (sem constrangimento). Nas duas situações, entendemos que o leitor está em posição de “querer ver”, ou seja, ele está interessado em empreender a leitura do livro. Nessa relação entre os dois sujeitos, partimos de uma primeira situação que aparenta ser a de voyeurismo do sujeito observador, que quer descobrir o que está

oculto sob a caixa, mas que na verdade se revela uma situação de atenção (insistência) do sujeito observador sobre o sujeito observado, já que o projeto dos orifícios na caixa possibilita e até incita a visibilidade parcial do seu interior através dos recortes.

As figuras da caixa e do contêiner, bem como o tema do transporte, constroem uma narrativa em que um determinado objeto é embalado, protegido e enviado, atravessando a esfera do social coletivo, até chegar a um sujeito determinado, individual, que vai “abrir” a caixa e retirar a obra de dentro, acedendo a seu conteúdo particular. Essa transformação entre um estado inicial de objeto fechado, em transporte, e um estado final de objeto aberto e recebido já demarca uma narratividade mínima operada na semiótica espacial.

Em termos de um nível fundamental que articula valores de base, a principal oposição semântica proposta pela espacialidade da obra é a da categoria /público/ vs. /privado/. A narratividade da semiótica espacial organiza inicialmente uma asserção do valor /público/ (a caixa circula socialmente), seguida por uma negação desse mesmo valor (a caixa é endereçada a um sujeito em particular) e, enfim, a asserção do valor /privado/ (seu conteúdo íntimo). Não surpreendentemente, podemos homologar essa categoria do conteúdo a uma categoria da expressão: exterior vs. interior. Assim, teríamos a seguinte relação semissimbólica dada pela espacialidade de *Lettres du Havre*:

exterior vs. interior :: /público/ vs. /privado/

Como havíamos dito, quase todas as superfícies desses dois volumes (caixa e livro) recebem impressão, a partir de diferentes processos gráficos, o que configura uma semiótica visual gráfica que é articulada nesse suporte da espacialidade. Vejamos como se organiza a visualidade gráfica na publicação.

5.3 A visualidade em *Lettres du Havre*

Lettres du Havre é produzido através de três processos de impressão diferentes: serigrafia na cor branca nas capas e na caixa, risografia em uma curta sequência de páginas no início do livro e *offset* (em cores e em preto e branco) na maior parte do miolo. Esses processos de impressão constituem a visualidade do livro, que é manifestada em cada superfície de seu volume. Alguns elementos são propriamente gráficos, e é por isso que falamos de uma semiótica visual gráfica: a escolha tipográfica, o uso de símbolos, bem como a cor e o posicionamento desses elementos na página. Porém, além desses elementos, a visualidade nessa publicação também é construída através do uso de

centenas de fotografias e de um grande infográfico no final da obra: consideramos que essas semióticas podem ser estudadas à parte, por possuírem cada uma delas uma rede de relações própria, regras de combinação específicas (na configuração dos seus sintagmas) e um certo conjunto de elementos que podem ser escolhidos (seus paradigmas), que é próprio de suas linguagens. Assim, abordaremos primeiramente o sistema visual gráfico de *Lettres du Havre* para, em seguida, explorar os demais traços visuais manifestados na semiótica fotográfica e na infográfica – mas entendendo que todas essas semiótica constroem, juntas, a visualidade da obra.

Analisaremos o visual gráfico em termos das categorias cromática, eidética, topológica e matérica, ou seja, a partir dos usos das cores, das formas (da tipografia e dos símbolos utilizados) e da distribuição deles no espaço da página, além de levar em consideração os impactos da materialidade sobre essas outras três categorias plásticas.

Figura 71 – Face frontal da caixa e primeira capa do códice



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Começamos pelas capas, dada sua importância na visualidade de qualquer publicação impressa, por serem justamente o primeiro processamento do sistema visual

apreendido pelo leitor. Em *Lettres du Havre*, a primeira capa do códice e a face frontal da caixa que o protege são muito semelhantes e apresentam os mesmos elementos: título e subtítulo, nome dos autores e marca gráfica da editora (fig. 71). Esses elementos estão inclusive posicionados no mesmo local, com o mesmo tamanho e impressos na mesma cor, o que nos faz deduzir que uma única tela de impressão serigráfica deve ter sido usada na impressão tanto da caixa quanto da capa, o que indica uma inteligência e economia do enunciador na estratégia dos usos de recursos gráficos.

Na forma geométrica retangular de ambas as superfícies são inseridos os elementos da capa. A caixa possui uma pequena reentrância na forma de um semicírculo, que é mais uma figura geométrica. Um dos primeiros traços visuais que convoca a atenção de quem visualiza essa obra é a escolha tipográfica do título: vemos que metade do título, "*Lettres d*", é composto em um estilo tipográfico, enquanto a outra parte do título, "*u Havre*", é composta com outra família tipográfica. A primeira tipografia selecionada chama-se DTL Documenta, uma tipografia serifada, bem equilibrada e tradicional, com uma variação média entre os traços grossos e finos, muito legível e portanto utilizada em textos longos; a segunda é a ITC Franklin Gothic, umas das tipografias sem serifa mais populares dos anos 2000, com um desenho de caracteres pesado (grosso), pouca variação entre os traços grossos e finos, também bastante legível e muito usada em sinalizações e marcas comerciais. Ou seja, temos entre as duas famílias tipográficas um contraste entre um desenho equilibrado (ou leve) *versus* um desenho pesado, bem como um contraste entre tipos serifados *versus* tipos sem serifa, indicando duas escolhas eidéticas muito diferentes (fig. 72). As duas famílias são empregadas ao longo de toda a obra e marcam as contribuições dos dois autores: no miolo, tudo aquilo que está escrito em Franklin Gothic é responsabilidade de Élodie Boyer (legendas em algumas das fotografias, um comentário redigido a cada capítulo, um dos prólogos e um dos epílogos), enquanto o que está escrito em Documenta é responsabilidade de Jean Segui (as cartas imaginárias e também um comentário redigido a cada capítulo, outro prólogo e outro epílogo). Essas duas famílias são arrançadas plasticamente na forma tipográfica do título, mostrando que *Lettres du Havre* é uma colaboração entre dois modos de criar distintos. As duas famílias tipográficas são associadas, indicando a colaboração de dois autores, mas também a colaboração entre áreas do conhecimento distintas, processos criativos distintos e, a bem dizer, a colaboração entre linguagens diferentes.

Figura 72 – Detalhes da tipografia no título de *Lettres du Havre*

LETTRES DU HAVRE

Fonte: o autor, a partir de Boyer e Segui (2012).

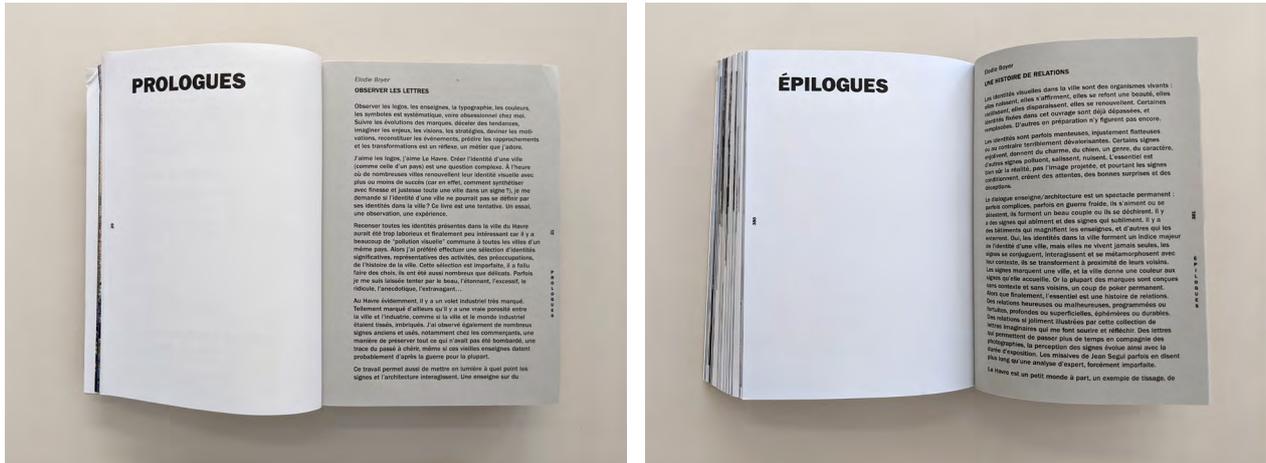
Ainda sobre a capa, em termos de cromatismo podemos indicar que o branco foi usado uniformemente nos elementos impressos, organizando assim uma primeira oposição cromática: claro vs. escuro. Do ponto de vista da teoria das cores, trata-se de uma escolha cromática que traz, em si, as frequências de onda de todas as outras cores e, portanto, potencialmente todas as possibilidades de combinações cromáticas. A cor da página é decorrente do material empregado: um marrom um pouco mais escuro no caso do papelão ondulado, um marrom (ou “cinza quente”) um pouco mais claro na capa do códice.

Em termos da categoria topológica, podemos dizer que os elementos são posicionados segundo uma mesma lógica de distribuição no espaço visível: título e autores alinhados à esquerda e acima, marca gráfica da editora alinhada à direita e abaixo, mas nenhum deles centralizado na superfície. Essa posição dos elementos determina um contraste plástico entre posicionamento periférico *versus* posicionamento central. A área sem impressão permite um espaço de respiro ao redor das informações, o que as deixa ainda mais legíveis. A maior parte dos elementos é posicionada na porção superior (vs. inferior) da superfície visível.

Esse mesmo posicionamento periférico (vs. central) e superior (vs. inferior) é retomado nas escolhas gráficas do interior da obra, por exemplo nos prólogos e epílogos (fig. 73). No que se refere ao cromatismo, os prólogos e epílogos mantêm o uso do preto e branco, além de uma cor cinza quente que retoma a cor do papelão da capa do

código, conservando o esquema cromático do conjunto. Quanto à tipografia, também se mantém o uso das famílias Franklin Gothic e Documenta, seguindo o critério de diferenciar o que é criação de Élodie Boyer e o que foi escrito por Jean Segui.

Figura 73 – Prólogos e epílogos de *Lettres du Havre*



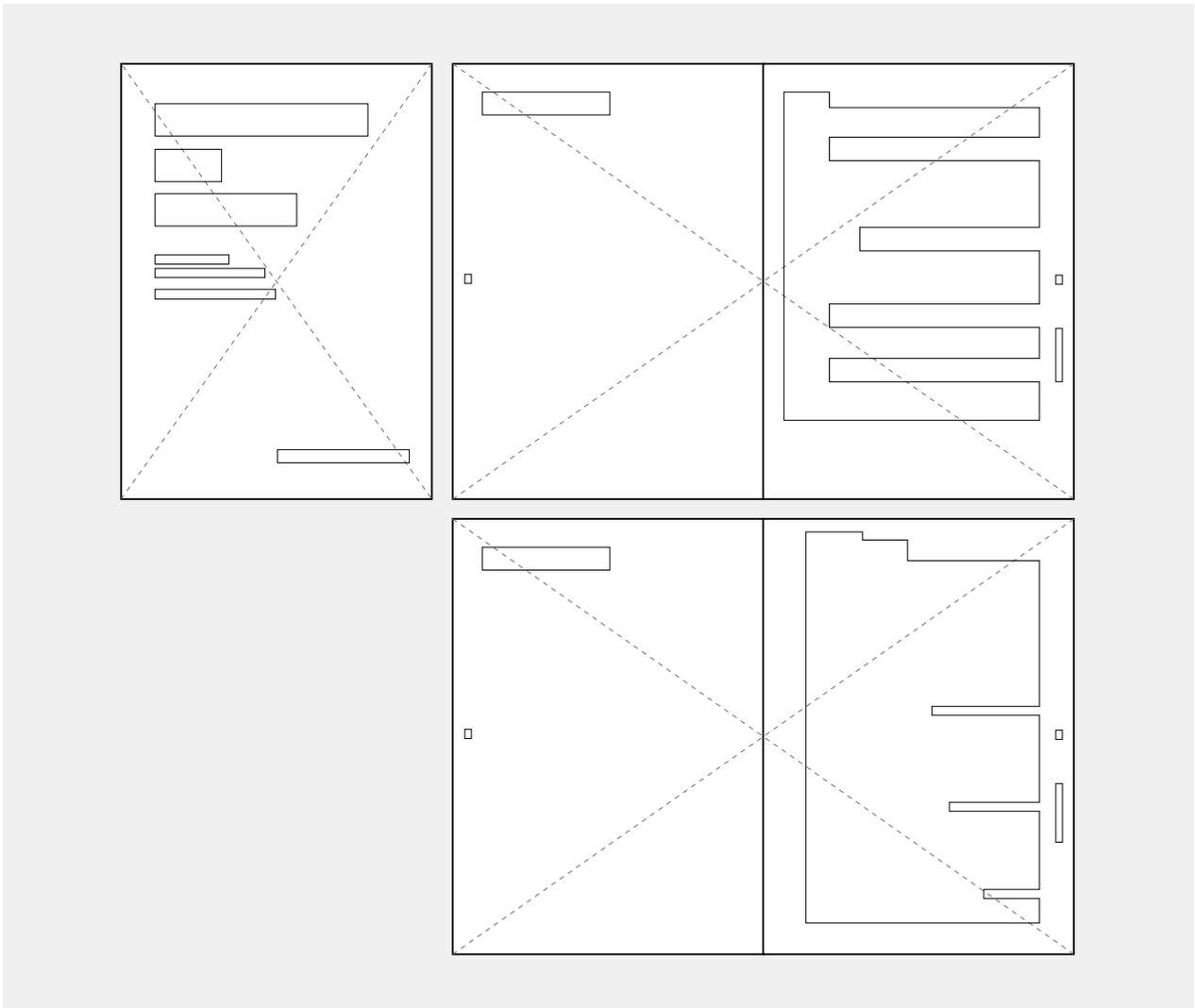
Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

O alinhamento do texto à esquerda, a posição descentralizada das informações e o peso maior no topo da página resultam também na categoria da assimetria (*versus* simetria), conforme observado no desenho esquemático da capa, do sumário e dos prólogos (esquema 20). Ao traçar as linhas que determinam o ponto central da capa ou das duplas páginas, vemos que o projeto gráfico do livro explora principalmente as áreas periféricas, o que constrói uma tensão visual (a composição não é arquitetada a partir de um nivelamento de seus elementos) e certos efeitos de sentido: não se trata de uma composição clássica, mas sim um arranjo que toma certas liberdades e assume certos riscos para experimentar com os diversos posicionamentos possíveis na topologia das superfícies. Reforçando esse posicionamento incomum dos elementos, os fólios (numeração das páginas) são impressos no centro das margens externas, ao invés do espaço habitual das margens superior ou inferior, e são rotacionados com inclinação de 90 graus.

O tipo de diagramação adotado em *Lettres du Havre* afasta-se, portanto, das composições clássicas marcadas pela simetria e pelo equilíbrio de peso visual – o que Dondis (1997) chamaria de “nivelamento” da composição visual. Na história da tipografia, esse equilíbrio visual foi a norma por muitos séculos, já que os responsáveis pelos projetos gráficos de livros buscavam montar composições equilibradas, muitas vezes com *grids* construídos a partir das normas da proporção áurea. Essas composições clássicas

são rompidas sistematicamente no projeto gráfico de livros a partir do século XX, especialmente no movimento chamado “Nova Tipografia” que, segundo Tschihold (2007), exigia de seus praticantes “simplicidade radical” e abandono da composição simétrica. O rompimento com a distribuição topológica clássica e o investimento na simplicidade formal que marcam o projeto gráfico de *Lettres du Havre* parecem ecoar, de certo modo, a própria arquitetura modernista das construções de Le Havre.

Esquema 20 – Esquema do posicionamento dos elementos na topologia da capa, do sumário e do prólogo de *Lettres du Havre*

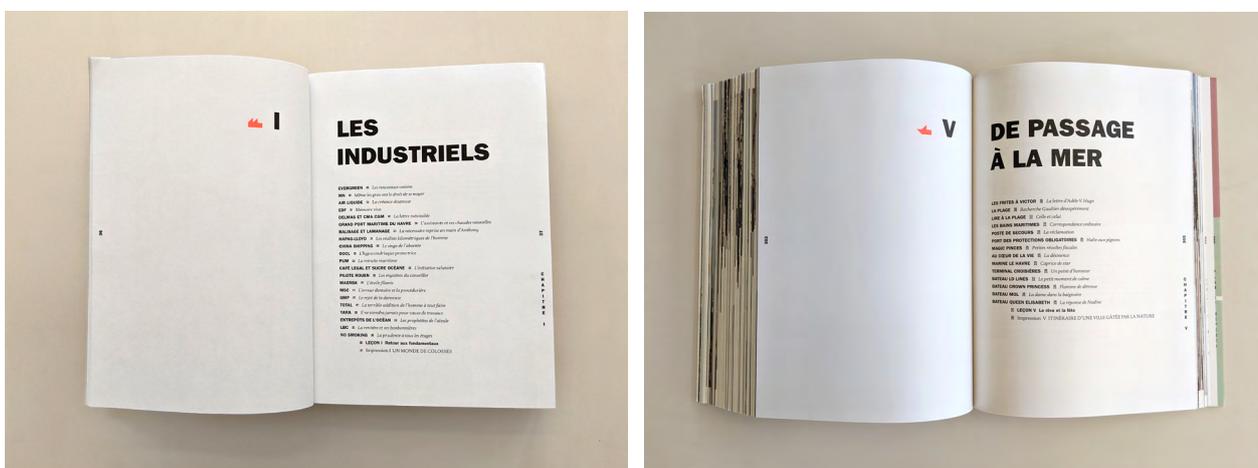


Fonte: elaborado pelo autor.

Nos cinco índices do livro que são apresentados antes de cada capítulo, listando os locais fotografados e nomeando as cartas imaginárias, a lógica de distribuição topológica se mantém (fig. 74). Nesses índices, são incluídos pequenos desenhos que, dados

como correlatos aos títulos dos capítulos, tornam-se a eles vinculados por uma relação simbólica. Ao longo do livro, tais símbolos são acrescentados ao lado do fólio na margem externa para indicar ao leitor em qual das cinco partes da obra ele se encontra: “os industriais”, “os serviços públicos”, “os comércios”, “as redes” ou “de passagem ao mar”. A indicação visual serve para auxiliar a “navegação” e a orientação do leitor pela obra, o que já retoma certos temas que são abordados em *Lettres du Havre*: a navegação dos navios pelo porto da cidade e a orientação pelas ruas de Le Havre dada por meio de suas placas e de sua sinalização. As formas empregadas nos símbolos são geométricas e simples, primando pela clareza de sua rápida identificação.

Figura 74 – Índices dos capítulos de *Lettres du Havre*



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

É interessante notar o cromatismo nesses índices dos cinco capítulos: embora eles usem o contraste entre o preto e o branco que já estava presente nas demais páginas da obra, os símbolos que indicam as partes do livro são impressos em uma cor laranja vibrante, obtida pelo uso de uma tinta especial, que não é alcançada pela escala de quadricromia tradicional da indústria gráfica, mas sim pela determinação de uma cor específica conforme sua indicação no catálogo de cores Pantone. O uso da cor especial deixa os símbolos ainda mais destacados em relação à página onde estão impressos e indica, também, uma experimentação com diferentes recursos gráficos por parte do enunciador da obra.

Ainda em relação à visualidade de *Lettres du Havre*, parece-nos importante apontar uma sequência de nove páginas localizada logo no início do livro, a qual exhibe algumas fotografias de Le Havre juntamente a frases curtas impressas em grande tamanho a

cada página e que, em ordem, formam o equivalente a um poema de oito versos (fig. 75). Feitas de um papel poroso, diferente do restante do miolo, essas páginas são impressas em risografia, um processo de impressão que utiliza um número limitado de cores e que imprime altas tiragens com grande velocidade e baixo custo, razão pela qual costumava ser utilizado para materiais gráficos simples (formulários, panfletos etc.) mas que foi reavivado nos anos 2010 como um recurso experimental para produções gráficas artísticas e independentes. A suposta falta de precisão da impressão risográfica e a limitação da quantidade de tintas é utilizada por designers e artistas no século XXI como um recurso criativo.

Figura 75 – Sequência de abertura do livro em impressão risográfica



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

O emprego da impressão risográfica, associado à impressão *offset* do restante do miolo e à impressão serigráfica nas capas e na caixa forma uma categoria da expressão: variedade *versus* uniformidade. Tal variedade também se dá pelo uso cromático dos

recursos gráficos: impressão em branco (nas capas e na caixa), acabamento em baixo relevo (na primeira capa), impressão em preto e branco (nas páginas de cartas), impressão em quadricromia (nas fotografias) e com tintas especiais (laranja vibrante nos símbolos dos capítulos e também uma tinta metalizada em partes do infográfico ao final da obra).

O que nos diz a visualidade da obra? Que conteúdos essas escolhas gráficas já manifestam, mesmo antes de analisarmos as fotografias e a infografia? Em primeiro lugar, vemos que há ao menos dois temas principais construídos no nível discursivo através das escolhas gráficas da obra: o tema da “cidade” e da “identidade”. A temática da cidade é construída pelas figuras dos símbolos de elementos urbanos (indústria, construção), pela cor cinza quente que nos dá uma imagem de concreto e pela posição dos títulos no alto da página como se fossem placas ou *outdoors* posicionados na parte superior de prédios. A temática da identidade nos é dada principalmente pelo uso das duas diferentes famílias tipográficas que remetem cada uma a um sujeito diferente, que assina a obra com seu modo de pensar e de criar próprio, ou seja, cada sujeito é dotado de sua própria identidade. Esses dois temas, aliás, estão entrelaçados na obra, pois o livro pode ser entendido justamente como um ensaio (fotográfico e verbal, mas também gráfico) sobre a identidade de uma cidade em especial, Le Havre.

Em um nível narrativo, temos na visualidade gráfica de *Lettres du Havre* um programa implícito de um sujeito que experimenta com as diferentes cores, com os diferentes processos de impressão e com tipografias distintas, em busca de reconstruir na semiótica visual gráfica os traços identitários da cidade de Le Havre. Ou seja, é uma narrativa de experimentação gráfica, em que um sujeito criador se propõe um desafio (estamos, desse modo, no regime da intencionalidade) que é o de identificar a identidade de uma cidade por meio de sua visualidade. Esse sujeito está em plena etapa de competencialização, testando os diversos recursos gráficos para obter o *saber* e o *poder* necessários para construir sua obra.

No nível fundamental, temos um sistema de valores que é articulado na oposição /identidade/ *versus* /alteridade/. Essa categoria do nível fundamental é concretizada pela união no título da obra das identidades dos sujeitos criadores que assinam com tipografias diferentes e pelo emprego de sistemas de impressão variados ao longo da publicação. Essas escolhas gráficas contribuem para desenvolver uma obra que é, afinal de contas, um estudo sobre identidades (das marcas e da cidade). A visualidade gráfica euforiza, no entanto, justamente o encontro com diversas alteridades, dado pela varia-

ção de recursos gráficos. Podemos homologar essa categoria do conteúdo a uma das categorias da expressão que havíamos encontrado na análise plástica:

variedade vs. uniformidade :: /alteridade/ vs. /identidade/

Na sequência de nossa análise veremos como, nessa visualidade, se configuram as semióticas fotográfica e infográfica.

5.3.1 No sistema gráfico, o fotográfico

A fotografia é uma semiótica visual caracterizada por regras próprias. A começar por seu modo de produção ou funcionamento: há um aparato tecnológico constituído de uma lente por onde a luz de um dado ambiente atravessa, uma câmara escura onde a imagem é projetada e uma superfície sensível a essa mesma luz (no passado, a superfície sensível utilizada era a dos filmes fotográficos; na atualidade, utilizamos principalmente sensores digitais). Há regras sintáticas que são provenientes tanto da tecnologia fotográfica quanto de seu uso social: o formato que é tradicionalmente “retrato” ou “paisagem”, o cromatismo que pode ser a cores ou em preto e branco, o foco da imagem que pode ser próximo ou distante etc. Ou seja, o paradigma que permite certas escolhas e não outras é específico da fotografia, de modo que os sintagmas que podem ser criados também obedecem às possibilidades e restrições da linguagem. Isso nos autoriza a falar de uma “semiótica fotográfica” que, nesse caso, é impressa no livro graças aos processos gráficos nele empregados.

A fotografia é constituída, visualmente, a partir de diversos contrastes plásticos, o que foi atenciosamente estudado por Jean-Marie Floch em sua obra *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985). Floch nos mostra, por exemplo, que a categoria focado *versus* desfocado provém de um eixo paradigmático específico do sistema fotográfico. Em sua análise de um “nu” de Edouard Boubat, Floch (1985) chega a vários contrastes plásticos que encontramos na semiótica fotográfica, como: claro *versus* escuro, modelado *versus* aplanado, intercalado *versus* intercalante, circundado *versus* circundante, entre outros.

As fotografias de *Lettres du Havre* serão analisadas, portanto, inicialmente a partir de seus contrastes plásticos e, a seguir, a partir do plano do conteúdo que esses contrastes manifestam. No objeto literário, as fotografias são inseridas em múltiplos tamanhos e disposições: ora ocupam meia página, acompanhados por uma legenda explicativa, ora ocupam uma página inteira, às vezes são grandes impressões que ocupam todo o

espaço da dupla página ou, ainda, composições que combinam várias fotografias de tamanho menor (fig. 76).

Figura 76 – Páginas com fotografias em *Lettres du Havre*



Fonte: Éditions Non Standard – Lettres du Havre,
<<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

Logo em uma primeira passagem de olhos pelas imagens, vê-se que o assunto principal de todas as fotografias do livro são as letras que estão dispostas no espaço urbano de Le Havre. Assim, vemos ao longo das fotos uma profusão de placas, letreiros e sinalizações de todo tipo. Consideramos “placas” as inscrições impressas ou pintadas (de todo modo, plasmadas) sobre uma superfície plana (de vidro, metal, plástico ou qualquer outro material), a qual por sua vez é colocada nos locais fotografados; consideramos “letreiros” os casos em que as letras são construídas e afixadas individualmente, apresentando um volume próprio, normalmente feitas em metal ou madeira, pintadas, tratadas e presas nas fachadas das construções; consideramos “sinalizações” as inscrições que visam orientar os habitantes quanto às direções e indicações de uso do espaço urbano, impressas ou adesivadas em totens, setas, mapas e outros suportes. Ao se tornarem o objeto principal das fotografias do livro, essas placas, letreiros e sinalizações fazem com que todas as fotos contenham uma dimensão linguística, o que as torna manifestações verbovisuais (dispostas na espacialidade do livro).

Embora haja uma quantidade muito grande de fotografias na obra (segundo o site da editora Éditions Non Standard, há um total de 417 fotos impressas na publicação), podemos encontrar algumas recorrências entre elas justamente a partir dos contrastes plásticos que citávamos. A começar pela dimensão cromática das imagens, uma das principais recorrências que encontramos é o fato que, embora as fotos sejam sempre impressas à cores, elas são mais dessaturadas do que saturadas: o céu é normalmente cinzento e não de um azul vívido, o concreto das construções é cinza, várias das placas e letreiros fotografados apresentam suas cores já um pouco apagadas... Também por conta disso, o cromatismo é um pouco escuro, às vezes chegando mesmo a mostrar os elementos fotografados em contraluz. Assim, duas categorias recorrentes na visibilidade fotográfica de *Lettre du Havre* são dessaturado vs. saturado e escuro vs. claro (fig. 77). Os diferentes papéis utilizados podem ora enfatizar, ora suavizar esses contrastes a partir da sua materialidade de maior brilho (papéis revestidos) ou de menor brilho (papéis não revestidos).

Figura 77 – Algumas das fotografias escuras e com baixa saturação



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Como muitos dos objetos fotografados são edifícios e construções de arquitetura modernista, justamente a característica do arquiteto Auguste Perret, o componente eidético das fotografias apresenta algumas recorrências bem delimitadas (fig. 78): linhas retilíneas (*versus* curvilíneas), formas geométricas (*versus* orgânicas) e elementos orto-

gonais (*versus* diagonais). Além disso, como o objetivo das imagens é mostrar as placas, letreiros e sinalizações na cidade, outra categoria plástica articulada nas fotografias é a das formas aplanadas (*versus* modeladas). As construções são geralmente fotografadas de maneira frontal, o que acaba por atenuar um pouco a tridimensionalidade dos edifícios, priorizando a frontalidade (*versus* profundidade).

Figura 78 – Algumas das fotografias com formas retilíneas, ortogonais e geométricas



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Em relação à dimensão topológica, há outros contrastes plásticos que são reiterados nessas imagens. Em primeiro lugar, podemos apontar o contraste alto vs. baixo, já que a maior parte das placas e letreiros são afixados na parte superior dos edifícios fotografados e muitas das imagens são produzidas a partir de um ângulo que mira de baixo para cima. Em segundo lugar, apontamos o contraste englobante vs. englobado, já que normalmente há nas fotos um ou mais elementos englobantes (por exemplo uma construção que pode, por sua vez, englobar uma placa) onde são visíveis os elementos englobados das letras (fig. 79).

Figura 79 – Fotografias com placas de várias formas englobando a tipografia englobada



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Vemos no plano do conteúdo desse conjunto de fotos que uma primeira questão relevante é a da sintaxe discursiva, ou seja, a questão da relação estabelecida entre o enunciador que monta a cena fotográfica e o enunciatário que a observa. A posição que o enunciatário assume para observar o elemento fotografado, ou seja, o seu ponto de vista sobre a ação, é dada na enunciação por meio de uma série de escolhas relativas ao enquadramento e, principalmente, ao ângulo da tomada. O ângulo da tomada é definido pela altura da câmera em relação ao objeto fotografado; em *Lettres du Havre*, a maioria das fotos apresenta uma tomada de baixo para cima (também chamada de *contra plongé*) ou frontal. Segundo Machado (1984, p. 104-105): “O lugar que a câmera ocupa para mirar seu objeto não é nunca um espaço neutro ou aleatório; mas é preciso se colocar em certas situações-limite para que essa condição se mostre em toda sua irredutibilidade”. A angulação frontal, que é utilizada diversas vezes na enunciação fotográfica de *Lettres du Havre*, parece uma escolha quase neutra (ou “aleatória”), pois o ângulo de tomada não fica explicitamente visível e seus efeitos de sentido, que mostram a condição do lugar ocupado pela câmera, são atenuados. Assim, a atenção de quem vê a foto fica concentrada justamente nas placas, letreiros e peças de sinalização fotografadas. No entanto, essa angulação frontal não tem nada de neutra, já que focalizar a atenção sem interrupções nos elementos da visualidade urbana é justamente a intenção enunciativa da obra. Além das fotografias frontais, muitas delas são tomadas de baixo para cima, o que põe o enunciatário na posição de caminhar junto com a fo-

tógrafa Élodie Boyer pelas ruas de Le Havre, observando do nível do chão os edifícios e placas que são erigidos ao seu redor (fig. 80). É um convite do enunciador para que o enunciatário passeie com ele pelas vias da cidade. Nessa posição que observa os edifícios a partir do nível do chão, algumas construções parecem ainda mais imponentes, destacadas contra o céu limpo, e as placas e letreiros se tornam elementos indicativos de posições de poder assumidas tanto pelos agentes públicos quanto pelos privados. As poucas fotografias que proporcionam uma vista superior sobre a cidade, em angulação de cima para baixo (*plongé*), parecem ter sido tomadas de muito longe, de mirantes ou outros locais que possibilitam uma visão superior da cidade, de todo modo de locais acessíveis para a população ao invés de vistas aéreas tomadas por helicópteros ou drones. Essa posição reitera o efeito de sentido de que a pessoa que observa as fotos é mais um dos sujeitos que passeiam pela cidade de Le Havre, como membro do corpo social e não como adjuvante das instituições de poder.

Figura 80 – Fotografias com ponto de vista no nível da rua e ângulo de tomada de baixo para cima



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Também no nível discursivo desse conjunto de imagens, a figuratividade exerce um papel importantíssimo, dado que a fotografia é uma semiótica em que normalmente a dimensão figurativa é posta em evidência. Uma característica que logo chama a atenção é que quase não vemos figuras humanas, ou seja, a maioria das fotografias dá destaque para as placas e letreiros e para os próprios edifícios, fazendo da construção arquitetônica e das letras urbanas os personagens principais de seu discurso. A figura-

tividade das fotografias em *Lettres du Havre* é mais icônica do que abstrata, ou seja, remete fortemente ao mundo vivido, ao contrário de outros estilos fotográficos abstratos (como a fotografia surrealista, por exemplo).

As figuras mais frequentes estão organizadas em duas temáticas principais: o tema da *escrita urbana* (tendo como figuras as placas, os letreiros, as letras pintadas, sinalizações, pichações, cartazes etc.) e a temática do *espaço urbano* (com figuras como os prédios, casas, ruas e todo tipo de construção humana). No entanto, podemos perceber também outras figuras que estão organizadas a partir das cinco temáticas que constituem os próprios capítulos do livro. Assim, temos um tema da “indústria” (com figuras como: contêineres, guindastes, porto, terminal, navios, empresas transportadoras, galpão, marcas comerciais, escritórios e chaminés), um tema do “serviço público” (com figuras como: prédios modernistas, janelas, vidraças, placas, polícia, bombeiros, museu, biblioteca, cemitério, colégio, prefeitura, órgãos públicos, sindicatos e monumentos), um tema do “comércio local” (com as seguintes figuras, entre outras: vitrinas, lojas, comércio, toldo, restaurante, estacionamento, drogaria, laboratório, salão de beleza, mercado, esquina, floricultura, livraria e joalheria), outro tema similar que é o das “redes comerciais” (com figuras como: redes de lojas, centro comercial, fachadas, marcas comerciais, móveis, estúdio, publicidades, totem, lanchonete, cinema, casino e supermercado) e, por fim, um tema “marítimo” (com figuras como: praia, barcos, navios, mar, cruzeiro, barraca, banhistas, calçada, quiosque, cabana, varandas e posto salva-vidas).

A narrativa que essas fotografias nos contam, em seu conjunto, é a de uma cidade que foi reconstruída ou tomada completamente pela presença das marcas. Ou seja, a narrativa de um espaço urbano tomado pelas escritas urbanas. Embora não se vejam muitas figuras humanas nas fotos, as construções arquitetônicas levam a assinatura de um sujeito que as fez: são as iniciativas tanto do poder público quanto do poder privado que, por meio de suas marcas gráficas, tomam as superfícies visíveis de Le Havre. O programa narrativo é o de um sujeito complexo (público e privado) que, querendo ou devendo tomar para si a enunciação da espacialidade da cidade, realiza a performance de se ocupar de seus edifícios. O que vemos como resultado é a própria assinatura das marcas gráficas, que vale como sanção da tomada do espaço urbano.

No nível fundamental do plano do conteúdo da semiótica fotográfica, temos uma categoria formada pelos valores /cultura/ *versus* /natureza/. O valor da cultura é reiterado nessa sequência de fotos por meio da visibilidade marcante dos prédios, das marcas

gráficas que representam a ação do poder público e do poder privado, bem como do concreto que erige a cidade. Esse valor é euforizado nas escolhas fotográficas da obra. Já o valor da natureza está presente no livro quase que através da sua ausência, já que há pouca presença fotográfica dos habitantes (humanos) da cidade, de animais ou de vegetação. Os humanos não só não aparecem nas imagens como também permitem que a urbe seja tomada pelas marcas, em uma narrativa que não é apenas a de Le Havre, é claro, mas trata-se da narrativa de todos os grandes centros urbanos contemporâneos, a qual é enfatizada em *Lettres du Havre* pela escolha das fotografias.

Os elementos que concretizam na visualidade fotográfica o valor da cultura são principalmente aqueles de formas geométricas (os prédios imponentes, as placas, os totens, os letreiros etc.), enquanto que o valor quase ausente da natureza é dado pelas formas orgânicas (as curvas e volumes dos humanos, animais e vegetação, bem como a leve ondulação da água do mar e da areia da praia que aparece em algumas das imagens). Há, desse modo, uma relação de homologação entre expressão e conteúdo, ou seja, uma relação de semissimbolismo:

geométrico vs. orgânico :: /cultura/ vs. /natureza/

Vejamos, agora, como se organiza a outra semiótica de ordem verbo-visual articulada em *Lettres du Havre*: a infográfica.

5.3.2 No sistema gráfico, o infográfico

A infografia costuma ser utilizada como um recurso jornalístico em sites de notícias, revistas e jornais, de modo que a escolha de incluir um infográfico ao final de *Lettres du Havre* indica um interesse de seu enunciador em relacionar a mídia do livro com as mídias que circulam socialmente. Quando apresentamos as semióticas articuladas nesse objeto literário, ressaltamos que a infografia está impressa na semiótica espacial da publicação através de uma semiótica visual gráfica, e que ela comporta ainda uma dimensão verbal. Mas o que é, afinal, um infográfico?

A infografia é muitas vezes veiculada sob nomes diferentes (“jornalismo visual” e “visualização da informação”, entre outros) e o próprio conceito de “infográfico” varia muito segundo o autor adotado. Para citar apenas uma das definições possíveis, recorreremos ao *Manual de infografia da Folha de S. Paulo*, que define infografia como: “recurso gráfico que se utiliza de elementos visuais para explicar algum assunto ao leitor. Esses elementos visuais podem ser tipográficos, gráficos, mapas, ilustrações ou

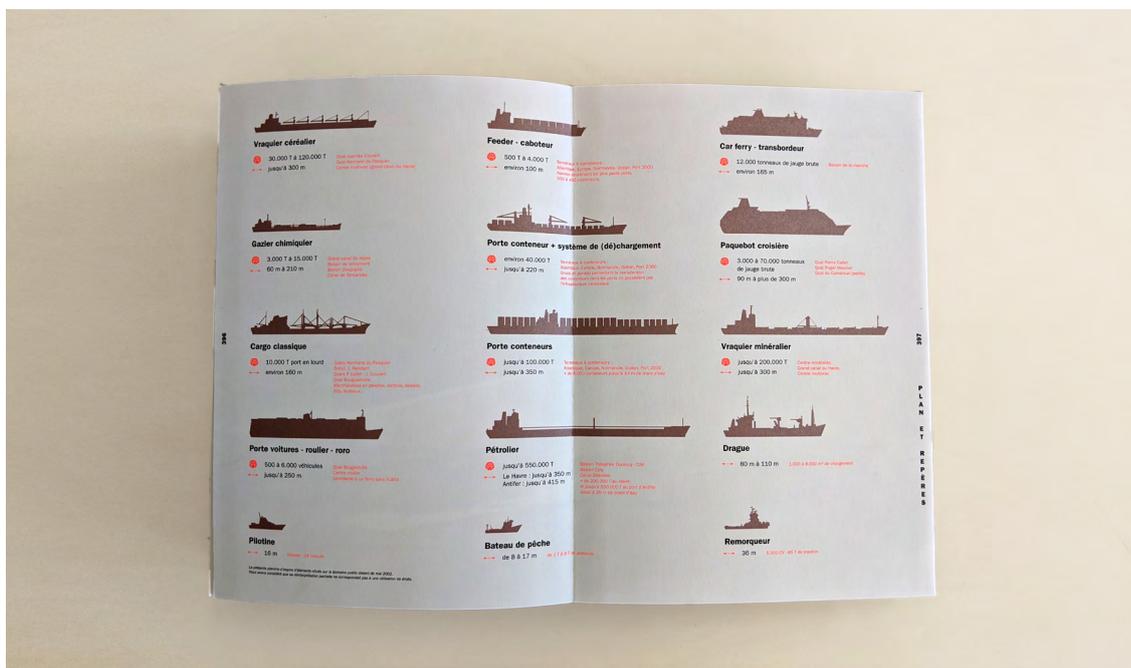
fotos.” (KANNO; BRANDÃO, 1998, p. 2). A diversidade de definições não impede, no entanto, que o grupo social reconheça determinadas manifestações contemporâneas como infográficos e que sites, revistas e jornais publiquem seus infográficos, realizados por infografistas.

Em nossa abordagem, assim como no estudo de Adelina Bracco (2012), entendemos o infográfico como um objeto semiótico analisável e que já é sincrético, ou seja, ele apresenta um plano da expressão construído por diferentes sistemas. Se adotamos a estratégia de analisar o infográfico como uma semiótica entre outras, é porque ele tem regras de articulação próprias e um conjunto específico de possibilidades (ou seja, de paradigmas). Os elementos que compõem um infográfico são, no geral, criações gráficas que simplificam visualmente certas figuras do mundo natural (como ícones ou mapas), elementos gráficos que tratam de explicitar visualmente relações lógicas (como barras, gráficos circulares estilo “pizza”, setas direcionais, entre outros) e glifos tipográficos diversos, em especial algarismos. A semiótica infográfica é verbo-visual e articula-se na espacialidade de seu suporte. Segundo Bracco (2012, p. 200), os infográficos “nos falam à sua maneira dos fatos da atualidade, isto é, propondo-nos direcionamentos cognitivos, ou seja, sensíveis e inteligíveis”.

A que direcionamentos cognitivos nos leva o infográfico presente em *Lettres du Havre*? Como essa manifestação incita seu leitor a *saber* e a *sentir* determinadas dimensões da cidade de Le Havre? Inicialmente, podemos começar descrevendo sua composição. Localizado ao final da obra, ele é formado por uma primeira superfície com o tamanho de uma página dupla do livro (33,8 cm de largura total), a qual se desdobra em uma grande página quádrupla (67,7 cm de largura total), estendendo-se assim para além do espaço do código.

Na primeira superfície (ou primeira parte do infográfico), alguns desenhos esquemáticos mostram os tipos de embarcações que circulam no porto de Le Havre (cargueiro clássico, navio-tanque, barco de pesca, porta-contêineres, navio de cruzeiro etc.), acompanhados da indicação do peso máximo que carregam (em toneladas), de seu comprimento (em metros) e de algumas informações complementares, caso a caso, como por exemplo as regiões em que as embarcações navegam, os terminais que atendem ou a velocidade que atingem (fig. 81).

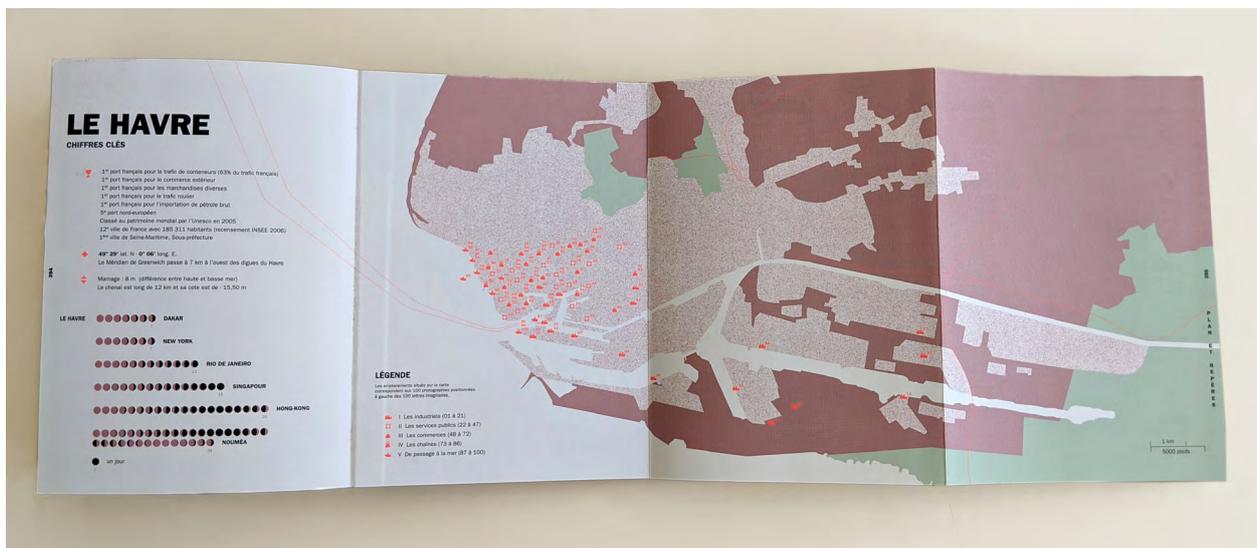
Figura 81 – Primeira parte do infográfico, com as embarcações presentes no porto de Le Havre



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Já na segunda superfície ou segunda parte do infográfico (fig. 82) temos, do lado esquerdo, alguns “números-chave” sobre o porto de Le Havre (“1º porto francês em tráfego de contêineres – 63% do tráfego francês”, “1º porto francês em comércio exterior”, “5º porto norte-europeu” e assim por diante), algumas destinações comuns das embarcações que passam por ali (Dakar, New York, Rio de Janeiro, Singapura, Hong Kong e Nouméa) e a quantidade de dias necessários para a realização de cada uma dessas viagens, marcada por meio de desenhos de luas (cheias, minguantes, crescentes e novas); do outro lado, à direita, há um grande mapa da cidade e de seu porto, com indicações numéricas que vão de um a cem, identificando os pontos da cidade em que foram produzidas as fotografias de *Lettres du Havre* (segundo a legenda: “As posições situadas no mapa correspondem às 100 fotografias posicionadas à esquerda das 100 cartas imaginárias”).

Figura 82 – Segunda parte do infográfico, com números-chave de Le Havre e o mapa da cidade indicando os locais onde foram produzidas as fotografias do livro



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Considerando inicialmente as categorias plásticas da visualidade, podemos dizer que as formas empregadas são simples (*versus* complexas) e sintéticas (*versus* detalhadas). Há uma mistura de elementos orgânicos e geométricos, visando representar os barcos e o mapa da cidade de maneira “fiel” ao mundo percebido, porém realizando uma simplificação necessária para reconstruir esse mundo vivido na linguagem infográfica de uma maneira clara. Uma oposição eidética marcante no infográfico é a da horizontalidade (*versus* verticalidade): no desenho dos barcos, o comprimento é bastante evidenciado em suas formas horizontais alongadas, assim como no mapa, que mostra as águas vindas do Canal da Mancha penetrando na horizontalidade da carta geográfica. Da mesma maneira, quando desdobramos a primeira superfície do infográfico, passando para a sua segunda parte que assume a forma equivalente a quatro páginas do livro, é a horizontalidade de sua forma que se abre e se expande, saindo da espacialidade do códice em direção ao mundo. A abertura dessa página quádrupla exige do enunciatário um espaço considerável à sua volta, por onde o infográfico se espalha. Essa direcionalidade horizontal continua por meio das linhas das trajetórias dos barcos, que ultrapassam os limites do papel à direita e à esquerda.

Em relação ao cromatismo, vemos que há uma redução das cores do mundo vivido para construir um esquema cromático limitado, composto de preto e branco, um tom de verde claro, uma cor alaranjada que provém do uso de tinta especial laranja néon (tinta que já aparecera anteriormente no miolo do livro) e outra tinta especial, metaliza-

da, de cor cobre (fig. 83). O uso das tintas especiais indica mais uma vez o investimento da editora na experimentação com os processos de impressão, conferindo ao esquema cromático muita reflexividade da luz incidente e brilho (*vs.* opacidade). O tom laranja néon pode remeter aos produtos químicos transportados nos navios-tanque e armazenados nos galpões do porto de Le Havre, enquanto a tinta metálica remete aos contêineres, aos cascos dos navios e aos cabos e guindastes do porto, construindo efeitos de sentido de tecnologia e de precisão.

Figura 83 – Detalhe das tintas laranja brilhante e cobre metalizada utilizadas no infográfico

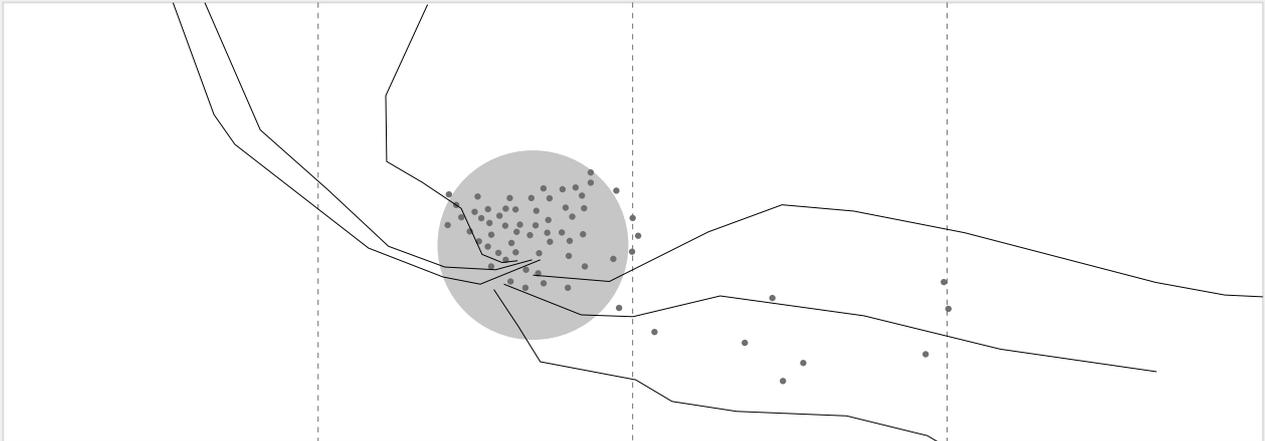


Fonte: Éditions Non Standard – Lettres du Havre,
<<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

Em relação à topologia, podemos identificar uma categoria plástica cujos termos determinam, na ordem, a primeira e a segunda partes do infográfico: uniformização *versus* variação. Na primeira superfície, que exhibe os diferentes tipos de barcos que circulam no porto de Le Havre, os desenhos das embarcações estão espalhados uniformemente por toda a área visível, equidistantes um do outro, em uma estrutura lógica de três colunas e cinco linhas. Essa organização topológica uniforme nos mostra uma investida de racionalização por parte do enunciador, que padroniza as informações através do modo de mostrar suas figuras. Já a segunda parte do infográfico apresenta uma variação na distribuição de seus elementos, a partir de uma segunda categoria plástica: dispersão *versus* concentração. As linhas das trajetórias de navegação e as linhas dos diques e canais dirigem-se todas a uma mesma parte central do mapa, justamente aquela onde também se concentram os pontos indicativos dos locais fotografados (esquema 21). Dessa região de maior concentração, os elementos se dispersam, em várias direções, mostrando um movimento de concentração e de dispersão que é o próprio ir-e-vir das embarcações no porto. A posição dos locais fotografados em *Lettres du Havre* corresponde, no mapa, a essa centralidade das trajetórias dos barcos e do desenho

da costa, o que indica que também na topologia da cidade é a região portuária que determina o centro e a periferia.

Esquema 21 – Concentração e dispersão dos elementos na topologia do infográfico



Fonte: elaborado pelo autor.

No plano do conteúdo desse infográfico, mais especificamente em seu nível discursivo, temos a construção de um tema principal: o da navegação. Esse tema é figurativizado tanto na visualidade quanto na escrita verbal, por meio das figuras dos barcos de vários tipos (barco de pesca, navio de cruzeiro, cargueiro etc.), do desenho das rotas marítimas, dos nomes das destinações (Dakar, New York e todas as outras cidades mencionadas), mas também por meio das figuras utilizadas para apresentar as informações dos “números-chave” (“transporte de contêineres”, “comércio exterior”, “mercadorias diversas”, “importação”, “barragens”, “canal”, “costa” etc.).

A narrativa depreendida em nossa análise é a de uma cidade que se expande para o mundo inteiro por meio de seu porto, de suas embarcações e de sua rede de navegação. Ou seja, a cidade de Le Havre apresentada pelo infográfico é um sujeito em plena mudança de estados, o que caracteriza a narrativa no plano do conteúdo. Podemos dizer que o infográfico nos mostra a cidade como um sujeito que está em busca de conjugação com seu objeto de valor: a conexão com o mundo inteiro. Essa busca pelo objeto de valor caracteriza um programa narrativo de base que, para ser atingido, põe em ação diversos outros programas narrativos de uso: cada uma das viagens apresentadas (de Le Havre ao Rio de Janeiro, a Singapura, a Hong Kong e assim por diante) constitui, em si mesma, também um programa narrativo.

Finalmente, pode-se dizer que o conteúdo do infográfico apoia-se no sistema de valores /dinamismo/ *versus* /estaticidade/, em seu nível fundamental, mostrando a cidade em plena expansão por meio do movimento de seus atores (ou seja, as embarcações). A asserção inicial da estaticidade, construída pela maneira uniformizada como os navios são distribuídos na primeira parte do infográfico, logo é negada pelo dinamismo do mapa da cidade com as viagens que imaginamos partirem dali, expandindo-se em direção ao mundo. O próprio ato de dobrar e desdobrar o infográfico já caracteriza seu dinamismo enquanto valor. A relação do mapa que aponta esquematicamente para a cidade experienciada, ligando o livro ao mundo, também caracteriza o movimento e a passagem como valores euforizados na obra.

A oposição semântica de base pode ser homologada a uma categoria plástica do plano da expressão, em uma nova relação de semissimbolismo:

variação vs. uniformização :: /dinamismo/ vs. /estaticidade/

Veremos enfim, na sequência, como é articulada a semiótica verbal em *Lettres du Havre*, em que as 100 cartas imaginárias são escritas a partir de uma relação direta com as fotografias do livro.

5.4 A semiótica verbal em *Lettres du Havre*

A semiótica verbal nessa obra das Éditions Non Standard é articulada de modo a formar pelo menos dois conjuntos principais de textos escritos: o primeiro conjunto é composto pelos prólogos, epílogos e comentários após cada capítulo, escritos tanto por Élodie Boyer quanto por Jean Segui; o segundo conjunto é formado pelas 100 cartas fictícias relacionadas às fotografias correspondentes. O primeiro conjunto de textos forma uma meta-narrativa, em que a fabricação do livro *Lettres du Havre* e seu processo de concepção é o assunto principal. O segundo conjunto é uma reunião de uma centena de narrativas que, pode-se dizer, decorrem do processo criativo descrito no primeiro conjunto de textos. Começamos nossa análise, então, pela meta-narrativa que encontramos nos prólogos e epílogos.

No primeiro prólogo, “Observar as letras”, Élodie Boyer explica que observar as marcas, as placas, a tipografia e os símbolos gravados na cidade sempre foram uma obsessão para ela e que, ao unir o amor pelas marcas gráficas e pela cidade de Le Havre, ela desenvolveu um projeto criativo a partir dessas duas temáticas. Ela se questiona: “a identidade de uma cidade não poderia ser definida pelas suas identidades na cidade?”

Esse livro é uma tentativa. Um ensaio, uma observação, uma experiência” (BOYER; SEGUI, 2012, p. 21, tradução nossa). Nesse prólogo, um primeiro ator do nível discursivo é apresentado: justamente a interessada em marcas Élodie Boyer. No seu contato com a cidade, que é tanto cenário quanto personagem na encenação discursiva, Boyer realiza uma série de fotografias do seu foco de interesse. Em seguida, ela conta como essa observação e investigação pessoal evoluiu para tomar a forma de um livro:

Uma reflexão exclusiva sobre a identidade de uma cidade e sobre as identidades na cidade teria um caráter puramente profissional reservado aos iniciados. Ora, o desejo de divulgação e de respiração não teria sido satisfeito se essa obra fosse restrita à apresentação, classificação e análise das identidades. É por isso que, além dos logos e placas, escolhi abrir esse livro a todas as letras de Le Havre: painéis, palavras e fachadas têm seu lugar. E, naturalmente, chegamos às cartas de Jean Segui, seus correios, suas missivas imaginárias que trazem um outro olhar, que dão um sopro, como uma pontuação poética, filosófica, engraçada, irônica, finalmente inserida na coleção de identidades (BOYER; SEGUI, 2012, p. 24, tradução nossa).

O segundo ator desse discurso, Jean Segui, toma em seguida a palavra para explicar seu papel nessa jornada criativa em seu próprio prólogo, chamado “Imaginar as cartas”. O escritor explica assim o trabalho que realizou:

Associar olhares diferentes sobre uma cidade tão espetacular quanto Le Havre é conferir um duplo sentido a uma cidade tão emocionante quanto viril. Mostrar as formas variadas da identidade visual de Le Havre, depois escrever cartas sobre placas e logotipos, é proclamar com vigor que respirar é essencial e que viver cada segundo não é uma deriva de espírito, mesmo no século XXI. [...] Associar signos e cartas em um jogo sutil e discreto de vínculos escondidos é também compartilhar com o leitor as delícias e alegrias do direito de olhar além, de ler a existência como olhamos um bilhete de 500 Euros, desconfiados e diante de uma lâmpada (BOYER; SEGUI, 2012, p. 26-27, tradução nossa).

Em um nível narrativo, temos assim a história de um sujeito (Élodie Boyer) que, encantado pela cidade de Le Havre e por suas letras, decide empreender uma investigação rigorosa (quase científica, poderíamos dizer) sobre a sua identidade e sobre o modo como essa identidade se manifesta na visualidade urbana. Dotada de um querer fazer e competencializada com sua câmera fotográfica e sua disposição, Boyer parte caminhando pela cidade, registrando as imagens e, em seguida, encontra um sujeito adjuvante para ajudá-la. Jean Segui, dotado de sua própria competência modal, a da escrita, engaja-se nesse programa narrativo em busca de um objeto de valor em comum: a descoberta da “identidade” de Le Havre. Nesse programa narrativo de base, cada fo-

tografia e cada carta escrita conta uma história própria e configura, desse modo, um programa narrativo de uso. Unir as fotografias e as cartas imaginárias em um livro único que mostraria, por metonímia, a totalidade da cidade é justamente a performance desse programa narrativo de base. E quanto a sua sanção? Está narrada no final da obra, nos dois epílogos.

Em seu epílogo “Uma história de relações”, Élodie Boyer explica que encontrou em Le Havre uma tessitura de relações entre as letras e a cidade, ou seja, uma multiplicidade de identidades mais do que “a” identidade unitária que buscava, mas que ainda assim gostou de ter participado dessa jornada. Assim ela sintetiza o trabalho empreendido:

Querida Le Havre, como amei percorrer tuas escadas, tuas ruas, tuas avenidas, teus quarteirões, tuas alturas e profundezas, buscando as pequenas joias, os doces e as pérolas preciosas. Como amei refletir em tuas costas, em teu seio, e tergiversar sobre a relação entre a identidade de uma cidade e as identidades na cidade. Como amei esperar na praia pelos barcos, tão pequenos no horizonte e depois enormes no dique norte, um mais belo que o outro. Devo te deixar, mas retornarei (BOYER; SEGUI, 2012, p. 382, tradução nossa).

Em seu próprio prólogo, “Ao fim de um ato”, Jean Segui também se mostra tocado pelo contato sensível com a cidade, com suas “letras” e com seus habitantes. Ele sintetiza assim a sua experiência: “Le Havre, cidade de emoções quase intoxicantes, adorei escrevê-la. Adorei desenhar teus retratos, sem pomada nem ácido sulfúrico. Pequenos retratos da humanidade. Le Havre, cidade discreta, mas resistente, desde sempre, muito exposta, você fica de guarda. Cuide-se...” (BOYER; SEGUI, 2012, p. 385, tradução nossa).

As cartas imaginadas surgem, conforme explica Jean Segui em seu prólogo e em seu epílogo, dessa relação com a semiótica da cidade e com a semiótica fotográfica. Cada carta é uma etapa de uma narrativa maior, que é a narrativa da própria investigação sobre a identidade da cidade que resulta na criação da obra impressa. Ao apanhar cada fotografia para imaginar uma carta que poderia ter sido escrita por um habitante ou visitante de Le Havre, técnicas diferentes são empregadas. Identificamos três estratégias principais: a retomada de algum elemento do plano da expressão visual da fotografia (uma cor, uma forma) para escrever a carta; a retomada de algum elemento do plano do conteúdo da visualidade (a figura de um lugar, de um objeto ou de um sujeito fotografado) para imaginar a carta; ou, ainda, a retomada de um elemento do plano do conteúdo da própria semiótica verbal que é apreendida pela fotografia (o significado das palavras que estão presentes nas placas, letreiros e peças de sinalização fotografa-

dos em Le Havre). Além disso, algumas cartas usam duas dessas estratégias associadas, ou mesmo as três juntas. Vejamos alguns exemplos de cada uma delas.

A começar por um exemplo de um caso em que a carta retoma determinado elemento do plano da expressão visual: a missiva numerada como 91 no livro, chamada “La réclamation”. As fotografias que serviram de fonte para a escrita dessa carta fazem parte do quinto capítulo, “De passagem ao mar”, e mostram um posto de salva-vidas na praia onde se lê o nome “poste de secours” em caixa alta. Além disso, a fotografia mostra algumas informações de segurança escritas no posto de salva-vidas e, em especial, uma escala cromática com indicações em vermelho, laranja e verde sobre o grau de perigo para os banhistas. Na carta imaginada, uma mulher chamada Céleste Durel escreve a uma empresa provedora de internet da qual é cliente, dizendo que está insatisfeita, reclamando do serviço, do atendimento e prometendo partir para uma concorrente. A empresa fictícia chama-se “Mandarine”, em referência à operadora de telefonia móvel e provedora de internet Orange, uma das maiores em território francês; a relação entre a empresa fictícia e a inspiração verdadeira fica clara pela escolha de dois nomes de frutas similares. Da fotografia original, nenhum dos elementos do plano do conteúdo verbal ou visual é retomado na carta, mas apenas um de seus traços da expressão: a cor laranja, presente nas indicações do grau de perigo no mar (fig. 84).

Figura 84 – Carta “La réclamation” e fotos do posto salva-vidas



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Esse tipo de relação, em que a carta escrita retoma um elemento do plano da expressão visual fotográfico, não é o mais frequente ao longo do livro, sendo por nós observado em cerca de duas dezenas de cartas. Outro exemplo desse tipo de relação pode ser visto na carta número 26, *“Regrets presque éternels”*. A fotografia dessa página nos mostra placas de sinalização para orientação de pedestres na cidade, de aparência discreta, nas cores cinza claro e cinza escuro (como a própria cidade ao redor, capturada em plano de fundo). Na carta correspondente, uma mulher passa alguns dias em Le Havre e o cimento e as indústrias de aparência “masculina” da cidade a lembram de seu ex-namorado, a quem ela escreve depressiva e ainda apaixonada, já que nunca havia superado o término do namoro. Desse modo, certos elementos do plano da expressão visual – cores sóbrias (cinza claro e escuro) e linhas simples – são retomados na carta, pois constroem o efeito de sentido de “masculinidade” da cidade que a autora da missiva descreve (fig. 85).

Figura 85 – Carta “Regrets presque éternels” e fotografia das placas de sinalização para orientação de pedestres



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Vejamos agora um exemplo de retomada de um elemento do plano do conteúdo visual fotográfico na missiva. Para isso, podemos retomar a carta número 88, *“Recherche Gaultier désespérément”*. A foto de onde parte a escrita da carta mostra uma sinalização de orientação da praia de Le Havre, pintada na cor amarela sobre a calçada, em que ve-

mos o desenho de uma pegada seguida das palavras “La plage”, indicando a direção da praia. Na carta, uma senhora de 73 anos chamada Emilienne Valois escreve ao comissário de polícia, ao comandante da *gendarmarie* e ao diretor da polícia municipal, pedindo informações sobre um homem chamado Gaultier, com quem dividia sua casa, mas que partiu de um dia para o outro, sem deixar vestígios. Aqui, trata-se de um elemento do plano do conteúdo visual da fotografia que é retomado na carta: a imagem da pegada, que remete à ideia de vestígio e, na carta, liga-se ao fato de que Gaultier partiu sem deixar traços e fez com que Emilienne tentasse “seguir seus passos” (fig. 86). Assim, não é um elemento do plano da expressão visual (a cor amarela, por exemplo) ou um elemento do plano do conteúdo verbal (a palavra “a praia”) que é retomada na narrativa da missiva, mas uma figura do conteúdo visual.

Figura 86 – Carta “Recherche Gaultier désespérément” e fotos da sinalização de acesso à praia



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Esse tipo de relação, em que a carta retoma um elemento do plano do conteúdo visual fotográfico, é visto com alguma recorrência ao longo da obra: em cerca de quatro dezenas de correspondências, segundo nossa análise. A carta de número 30, intitulada “*Enfin une véritable libération*”, pode servir como mais um exemplo desse tipo de relação. Na fotografia, vemos alguns túmulos do cemitério Sainte-Marie e, em primeiro plano, uma placa de sinalização composta em mosaico que indica determinado setor do cemitério (“25^{ème} DN”); na carta, um homem de 98 anos, que teve uma vida difícil,

escreve uma mensagem rancorosa ao Papai Noel enquanto se prepara para morrer (fig. 87). Ressaltamos que é um elemento do plano do conteúdo visual, ou melhor dizendo, de sua figuratividade, que é recuperado na carta: o cemitério, que remete a morte.

Figura 87 – Carta “Enfin une véritable libération” e fotografia dos túmulos do cemitério Sainte-Marie

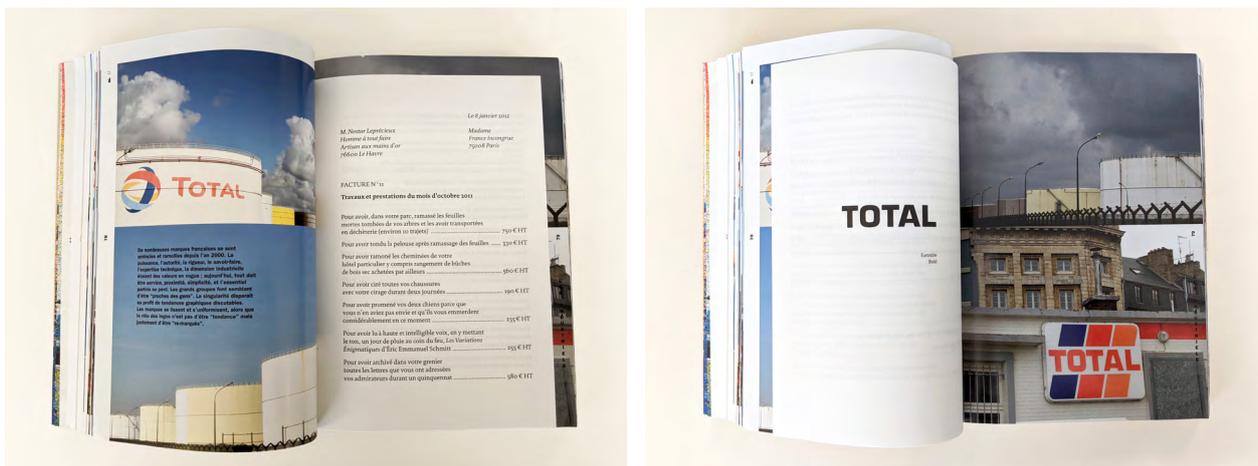


Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Por fim, para exemplificar a retomada de um elemento do plano do conteúdo verbal da fotografia, reoperado na carta, podemos analisar a missiva de número 17, chamada “*La terrible addition de l'homme à tout faire*”. As fotografias, que fazem parte do primeiro capítulo do livro, “Os industriais”, exibem na página da esquerda a versão mais recente da marca da petrolífera “Total”, gravada sobre grandes tanques de armazenamento, enquanto a página da direita mostra uma versão antiga da marca “Total”, em uma placa afixada na fachada de um prédio. A carta fictícia é escrita por um certo Nestor Leprécioux, que se apresenta como “faz-tudo” (*homme à toute faire*), e é destinada a uma “Madame” (sem nome). A carta é uma fatura que cobra o valor total, exorbitante, dos serviços prestados pelo faz-tudo, os quais vão desde a manutenção da casa (juntar as folhas mortas do jardim, limpar a chaminé etc.) até favores muito pessoais (ler um romance em voz alta, jogar xadrez com a senhora que o contratou, fazer companhia a ela em noites de tempestade, entre outros favores). Assim, o elemento retomado da

fotografia não é um traço de seu plano da expressão visual ou uma figura do conteúdo visual (alguma coisa que observamos na imagem), mas sim o próprio conteúdo verbal: a palavra “total”, que remete à soma total presente na fatura emitida por Nestor Leprécioux (fig. 88).

Figura 88 – Carta “La terrible addition de l’homme à tout faire” e fotos da marca Total



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Esse tipo de relação, em que se retoma um elemento do plano do conteúdo verbal das fotografias, recriado na carta, é o mais presente ao longo da obra: mais da metade das correspondências do livro utilizam essa estratégia para construir sua relação com a fotografia. Outro exemplo desse modo de relação entre foto e carta pode ser encontrado na missiva de número 66, chamada “*Les retrouvailles*”. Na foto, vemos um letreiro em caixa alta, com um fonte serifada, dizendo “Librairie La Galerne”. Já na carta, acompanhamos uma mulher que escreve à antiga namorada de seu recém-falecido marido, um homem reservado que passava muito tempo lendo, seja em livrarias ou na praia, para contá-la (ou melhor, para confessar) que ele nunca a havia esquecido durante a vida. Assim, é o conteúdo da palavra “livraria” que é retomado na missiva, em referência aos hábitos de leitura do personagem, ao invés de algum elemento visual da imagem, haja vista que a livraria em si não é visível na fotografia, a não ser pelo seu letreiro (fig. 89).

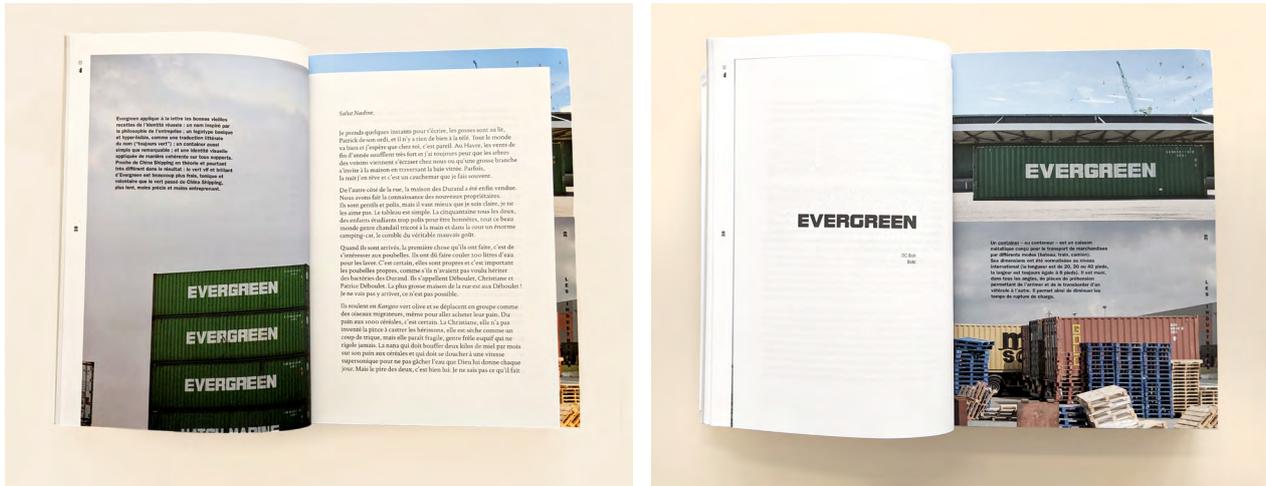
Figura 89 – Carta “Les retrouvailles” e fotografia do letreiro da livraria La Galerne



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Cada uma das 100 cartas imaginadas para *Lettres du Havre* retoma, portanto, elementos da expressão ou elementos do conteúdo visual e verbal das fotografias produzidas para a obra. Algumas dessas cartas, inclusive, recuperam tanto elementos visuais como verbais, ou tanto elementos da expressão quanto do conteúdo. A bem dizer, a primeira carta do livro já apresenta dois tipos de relações distintos, podendo servir como exemplo. Intitulada “*Les nouveaux voisins*”, essa missiva inicial da obra é acompanhada por fotografias de contêineres verdes da empresa “Evergreen”, uma transportadora global. Na carta, a destinadora Josy reclama de seus novos vizinhos “muito ecológicos” que economizam água, apoiam associações ambientais e só consomem alimentos orgânicos (em resumo, os chamados “eco-chatos”). Desse modo, é tanto um elemento do plano da expressão visual – a cor verde dos contêineres – quanto um elemento do plano do conteúdo verbal – a expressão “sempre verde” (“*evergreen*”) – que são retomados na escrita da carta (fig. 90).

Figura 90 – Carta “Les nouveaux voisins” e fotografias dos contêineres verdes



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

As cartas escritas são manifestações da semiótica verbal do gênero “epistolar”, o que já nos diz algo sobre seu conteúdo. Cartas são uma maneira de um sujeito se fazer presente para outro sujeito e, assim, elas apresentam quase sempre uma forte subjetividade: uma pessoa conta a outra suas impressões, suas ideias, sua visão de mundo, ou seja, trata-se de um discurso marcado pela subjetividade daquele que escreve. Podemos dizer que o gênero epistolar também circula, normalmente, em âmbito privado, podendo conter segredos e informações sigilosas que não são, necessariamente, trazidas a público. Assim, a passagem entre a fotografia das placas e letreiros, que estão fixados na cidade para que toda a população veja, e as cartas, que são enviadas de uma pessoa a outra, é também uma passagem do âmbito público para o privado e da comunicação objetiva para uma comunicação mais subjetiva.

Observando o nível recursivo dessas cartas, vemos alguma figuras recorrentes e as respectivas temáticas que as organizam. Os seguintes temas são construídos no plano do conteúdo das missivas:

Tema do “trabalho” e das “relações comerciais”, concretizado nas figuras: pagamento, dívida, empresário, empresas, secretária, patrão, contrato, relatório, estágio, estratégias comerciais, lucro, trabalhador, equipe, conselhos legais, projeto empresarial, funcionários, paralisação, orientador profissional, demissão, mercado de trabalho, salário, cheque, diretor administrativo, diretora geral, diretor comercial, advogada, dentista, médico, cirurgião, pedopsiquiatra, designer, arquiteto, paisagista, jardineiro, jornalista, redator-chefe, professor, produtor de cinema, agente imobiliário etc.;

Tema da “família”, concretizado nas figuras: avô, avó, netos, neta, bisnetos, irmã, irmão, filhos, mãe, pai, irmão mais novo, nora, tio, tia, sobrinha, jovem, adolescente rebelde, namorada, marido, ex-marido, bebê etc.;

Tema dos “fatos da vida cotidiana”, concretizado nas figuras: novidades, dia-a-dia, vida, vizinhos, aposentadoria, tragédia, câncer, inverno, idosos, fratura no fêmur, dente arrancado, escorregada no gelo, recomendações médicas, dieta, passeio com cães, morte, enterro, festa, jantar, Natal, aniversário, colônia de férias, gravidez, parto etc.;

Tema das “relações humanas”, concretizado nas figuras: mulher divorciada, relacionamento, amizade, melhor amiga, velho amigo, amor impossível, paixão, mulher misteriosa, viúva, carta apaixonada, noite de amor, separação, rancor, segredos de família, herança, traições, carícias, conselhos etc.;

Tema da “viagem” e seus destinos, concretizado nas figuras: Le Havre, navios, porto, vento, mar, oceano, navio de cruzeiro, águas internacionais, França, Alemanha, Camboja, oriente, Annecy, Nice, Biarritz, Bruxelas etc.;

Tema do “espaço urbano”, concretizado nas figuras: cidade, ruas, calçadas, cimento, aço, indústrias, arquitetura, concreto, muro, jardim, mansão, condomínio, casa, toldo, loja, igreja, biblioteca, escola, cabana etc.;

Tema do “serviço público”, concretizado nas figuras: presidente da república, prefeito da cidade, governantes, cidadão francês, departamento, tesouro francês, imposto, multa, Ministério Público, concurso, escola nacional, ministro, polícia, transportes, ensino básico etc.;

Tema das “atividades criativas”, concretizado nas figuras: escritor, coletânea de poemas, manuscrito, roteiro, novelas, fotografia, leitura, espetáculo, concerto, orquestra, peça de teatro, obras de arte, artista, Mozart, *ballet* etc.

Nesse conjunto de temas e figuras, percebemos, de um lado, a grande variedade de assuntos explorados nas cartas criadas para o livro e, de outro lado, vemos como os sujeitos que circulam e que ocupam a espacialidade de Le Havre são postos agora em evidência, em especial no que diz respeito às suas relações uns com os outros (sejam relações humanas privadas, sejam relações de cidadãos exigindo que se cumpram seus direitos, ou ainda relações de trabalho). Esse “retrato” dos sujeitos não estava presente explicitamente nas fotografias, de modo que as cartas exploram uma dimensão da subjetividade que não havia sido explorada pela semiótica fotográfica no livro.

A semiótica verbal escrita em *Lettres du Havre*, considerando tanto a meta-narrativa dos prólogos e epílogos quanto a centena de cartas imaginadas para a obra, es-

tabelece dois sistemas de valores em seu nível fundamental: o da /identidade/ *versus* /alteridade/ e o do /privado/ *versus* /público/. A busca pela identidade da cidade que é o objetivo declarado dos autores constitui uma asserção inicial do valor da identidade. No entanto, esse valor logo é negado para dar lugar a uma afirmação da alteridade, já que a cidade é justamente constituída pela diferença de suas marcas gráficas, de suas “letras” urbanas e, também, pela diferença das vidas de seus habitantes. A oposição entre público e privado também é estruturada em uma asserção inicial do valor do público, que logo dá lugar à intimidade do âmbito privado nas 100 missivas de *Lettres du Havre*.

Na disposição do sistema verbal escrito na página encontramos contrastes do plano da expressão que constroem semissimbolismos próprios do sistema verbal. A começar pela oposição englobante *versus* englobado: os prólogos e epílogos posicionados no início e no fim do livro contam a meta-narrativa de sua própria produção (programa narrativo de base) englobando, em seu interior, as cartas (programas narrativos de uso). Assim, há uma primeira relação de homologação entre expressão e conteúdo:

englobado vs. englobante :: /privado/ vs. /público/

Outra oposição que encontramos na organização da expressão verbal se dá no contraste variedade *versus* uniformidade. As cartas no interior do volume são apresentadas, formalmente, com uma série de elementos dispostos aproximadamente na mesma ordem: primeiro vem um cabeçalho que endereça a carta a alguém, seguido pelo texto escrito disposto em prosa e contando sempre com uma assinatura final. No entanto, a forma de algumas cartas rompe com essa uniformidade e acrescenta certa variação ao conjunto, apresentando-se como se fossem discursos jurídicos (convocação a uma paralisação), jornalísticos (esboço de entrevista), comerciais (fatura de serviços prestados) ou mesmo poéticos (poesia escrita a uma amante). Essa variedade formal dá conta das diferentes formas de vida e subjetividades narradas nas cartas, em nova homologação entre expressão e conteúdo:

uniformidade vs. variedade :: /identidade/ vs. /alteridade/

Feitas as análises de cada semiótica articulada no livro podemos, agora, compreender melhor como elas se relacionam em operações de intersemiotividade.

5.5 Relações intersemióticas

As relações de intersemiotividade em *Lettres du Havre* parecem se constituir a partir de pelo menos duas modalidades: as sincretizações, dadas em uma mesma unidade de manifestação que é a publicação impressa, e as passagens que se dão entre manifestações distintas. Em termos das semióticas articuladas no próprio objeto literário, encontramos relações de sincretismo entre a semiótica espacial do livro, a semiótica visual gráfica, a semiótica fotográfica, a semiótica infográfica e a semiótica verbal escrita. Quanto às passagens entre objetos distintos, encontramos uma operação principal que é a da transposição ou recriação das semióticas presentes na cidade de Le Havre para o conjunto de semióticas que são reunidas no livro analisado.

Começamos a buscar essas relações entre linguagens, primeiramente, pondo lado a lado os resultados alcançados nas análises dos diferentes sistemas semióticos que se conjugam em *Lettres du Havre*. Desse modo, podemos comparar as articulações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo em cada semiótica (quadro 5).

Quadro 5 – Comparação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo das semióticas em *Lettres du Havre*

Semiótica espacial	Semiótica visual gráfica	Semiótica fotográfica	Semiótica infográfica	Semiótica verbal escrita
PLANO DA EXPRESSÃO				
Principais oposições plásticas, considerando as relações entre caixa, código e papéis do miolo: englobante vs. englobado, exterior vs. interior, oco vs. preenchido, resistente vs. frágil, rígido vs. flexível, denso vs. delgado e variação vs. repetição.	Oposições encontradas: tipografia leve vs. pesada, serifada vs. sem serifa, cor clara vs. escura, posicionamento superior vs. inferior, periférico vs. central, assimétrico vs. simétrico, tratamento gráfico com variedade vs. uniformidade.	Recorrências plásticas: dessaturado vs. saturado, escuro vs. claro, linhas retilíneas vs. curvilíneas, formas geométricas vs. orgânicas, aplanado vs. modelado, frontalidade vs. profundidade, alto vs. baixo, englobante vs. englobado.	Principais contrastes plásticos: formas simples vs. complexas, orgânicas vs. geométricas, horizontalidade vs. verticalidade, cores reflexivas vs. opacas, brilhosas vs. escuras, distribuição uniforme vs. variada, dispersão vs. concentração.	Algumas categorias da disposição formal da escrita: englobado vs. englobante e uniformidade vs. variedade.

Semiótica espacial	Semiótica visual gráfica	Semiótica fotográfica	Semiótica infográfica	Semiótica verbal escrita
PLANO DO CONTEÚDO (1): Nível discursivo				
<p><i>Tema:</i> transporte; <i>figuras:</i> caixa, invólucro protetor, contêiner. <i>Tema:</i> privacidade; <i>figuras:</i> furos na caixa, encomenda, papéis ocultos.</p>	<p><i>Tema:</i> espaço urbano; <i>figuras:</i> símbolos de elementos urbanos, concreto, placas e outdoors. <i>Tema:</i> identidade; <i>figuras:</i> tipografias indicando criadores distintos.</p>	<p><i>Tema:</i> escrita urbana; <i>figuras:</i> placas, letreiros, letras pintadas, sinalizações, pichações, cartazes etc. <i>Tema:</i> espaço urbano; <i>figuras:</i> prédios, casas, ruas, construções etc. <i>Outros temas:</i> indústria, serviço público, comércio local, redes comerciais, tema marítimo.</p>	<p><i>Tema:</i> navegação; <i>figuras:</i> barcos de vários tipos, rotas marítimas, cidades-destino.</p>	<p><i>Temas:</i> trabalho e relações comerciais, família, fatos da vida cotidiana, relações humanas, viagens e seus destinos, espaço urbano, serviço público, atividades criativas; cada tema é concretizado por dezenas de figuras.</p>
PLANO DO CONTEÚDO (2): Nível narrativo				
<p>Transformação entre um estado inicial de objeto fechado em transporte a um estado final de objeto aberto e recebido.</p>	<p>Narrativa de um sujeito criador que se competencializa através da experimentação com os diferentes processos de impressão, cores e tipografias.</p>	<p>Narrativa de uma cidade que foi reconstruída ou tomada pela presença das marcas.</p>	<p>Narrativa de uma cidade que se expande em direção ao mundo inteiro através das viagens de suas embarcações.</p>	<p>Meta-narrativa de um sujeito fotógrafo que parte em uma investigação, contando com a ajuda de um sujeito adjuvante escritor, buscando juntos o objeto de valor "identidade" de Le Havre; nesse programa de base, cada foto ou carta configura um programa de uso.</p>
PLANO DO CONTEÚDO (3): Nível fundamental				
<p>/público/ vs. /privado/</p>	<p>/identidade/ vs. /alteridade/</p>	<p>/cultura/ vs. /natureza/</p>	<p>/dinamismo/ vs. /estaticidade/</p>	<p>/identidade/ vs. /alteridade/ e /privado/ vs. /público/</p>
SEMISSIMBOLISMO				
<p>exterior vs. interior :: /público/ vs. /privado/</p>	<p>variedade vs. uniformidade :: /alteridade/ vs. /identidade/</p>	<p>geométrico vs. orgânico :: /cultura/ vs. /natureza/</p>	<p>uniformização vs. variação :: /dinamismo/ vs. /estaticidade/</p>	<p>englobado vs. englobante :: /privado/ vs. /público/ e uniformidade vs. variedade :: /identidade/ vs. /alteridade/</p>

As recorrências são tanto da ordem do plano da expressão quanto do plano do conteúdo. Na expressão, várias categorias se repetem entre sistemas semióticos diferentes e assumem um papel preponderante na construção de sentido da obra: englobante vs. englobado (articulado nas semióticas espacial, fotográfica e verbal), variedade vs. uniformidade (semióticas visual gráfica, infográfica e verbal), claro vs. escuro (semióticas visual gráfica e fotográfica) e geométrico vs. orgânico (semióticas fotográfica e infográfica).

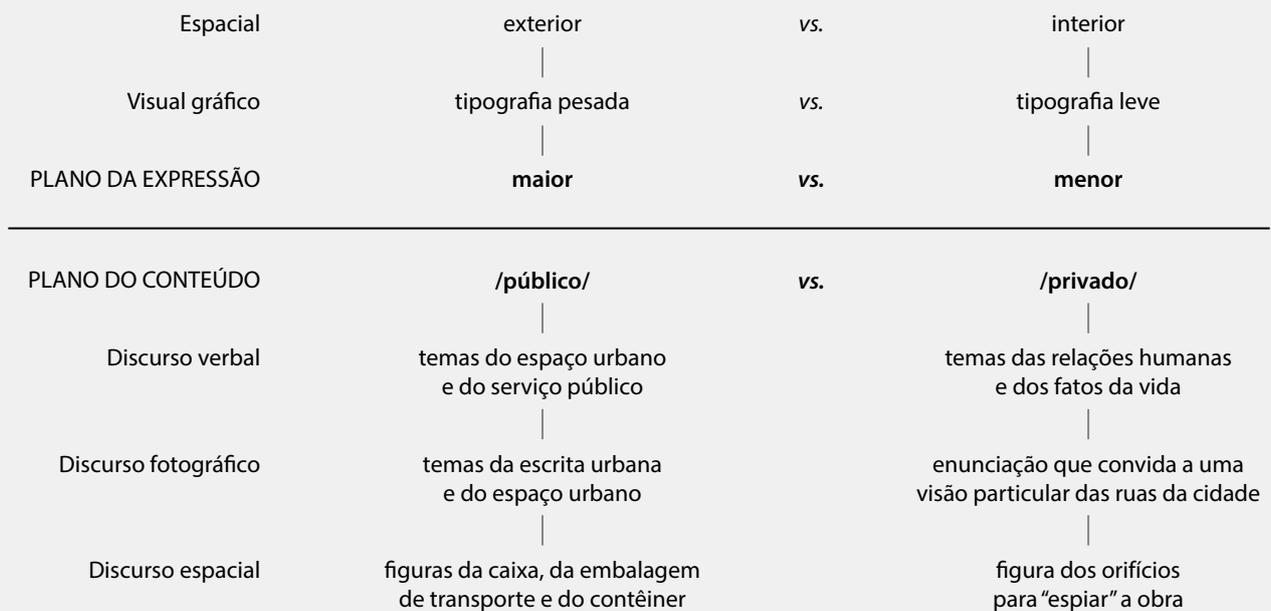
No nível discursivo, alguns temas também se repetem, garantindo a coesão temática da obra. O tema do “espaço urbano”, por exemplo, faz-se presente explicitamente nos discursos de várias semióticas articuladas: a visual gráfica, a fotográfica, a infográfica e a verbal; indiretamente, o tema do espaço urbano também está posto na semiótica espacial. O tema do “transporte”, discursivizado na semiótica espacial, relaciona-se diretamente aos temas da navegação (na semiótica infográfica) e das viagens e destinos (na semiótica verbal das cartas). A abordagem da “privacidade”, também presente no discurso da semiótica espacial (figurativizada pelos orifícios da caixa), desdobra-se em um percurso temático dado pelos temas da família e das relações humanas na semiótica verbal.

Mesmo no nível fundamental, algumas oposições semânticas de base são encontradas em vários sistemas semióticos: /público/ vs. /privado/ é um sistema de valores articulado tanto nas semióticas espacial quanto verbal, bem como a categoria semântica /identidade/ vs. /alteridade/, a qual organiza o nível fundamental das semióticas tanto visual gráfica quanto verbal. Assim como havíamos visto em *Tree of Codes*, na obra *Lettres du Havre* cada uma das semióticas elencadas apresentou uma relação de semissymbolismo entre uma categoria da expressão e uma categoria do conteúdo, mostrando uma mesma lógica enunciativa de tratamento das linguagens. Igualmente, é mais uma vez possível encontrar alguns efeitos de sentido que surgem da leitura integrativa de todas essas semióticas em uma só experiência, que podemos organizar em uma relação geral de semissymbolismo, resultante da “enunciação global” do livro. Vejamos que relação é essa.

Quando, na enunciação editorial da obra, são postas lado a lado a semiótica fotográfica e a verbal escrita, o leitor é levado a comparar essas duas linguagens. O que fica evidente, nessa comparação, é a diferença entre os discursos públicos de uma cidade que são dados a ver a toda a população nas placas, letreiros e peças de sinalização, capturados nas fotografias do livro, e os discursos privados dos sujeitos que habitam essa cidade, os quais são desvelados nas cartas por vezes bastante pessoais – ainda que

fictícias – que integram o volume. A comparação entre semióticas enfatiza, portanto, a oposição de nível fundamental /público/ vs. /privado/. Essa oposição pode ser homologada a uma categoria geral da expressão composta pelo binômio maior vs. menor (esquema 22).

Esquema 22 – Síntese das operações de sincretismo em *Lettres du Havre*



Fonte: elaborado pelo autor.

Na expressão, os elementos “maiores” de certas linguagens equivalem ao âmbito público, enquanto os elementos “menores” equivalem ao privado. Assim, na espacialidade, os elementos externos (e, portanto, maiores) remetem ao espaço público, já que a caixa do livro nos lembra uma embalagem de transporte que circula entre diversos sujeitos no até atingir seu destino, além de que no próprio códice as páginas maiores (em formato e gramatura) contêm fotografias do espaço público, enquanto as páginas menores e mais internas, que ficam quase que escondidas entre as demais, contêm as cartas apresentando os discursos privados. Na visualidade do projeto gráfico, a tipografia mais pesada (e, portanto, de maior peso visual) é utilizada em referência ao trabalho da fotógrafa Élodie Boyer, trabalho esse centrado no registro do espaço público, enquanto a tipografia mais leve (de menor peso visual) é utilizada nos escritos de Jean Segui, que retratam aspectos da vida privada. Essa oposição plástica entre elementos maiores e

menores das linguagens espacial e gráfica corresponde, no plano do conteúdo, à categoria do /público/ vs. /privado/. Como havíamos visto, a oposição entre público e privado se repete nos discursos verbal e espacial. Na semiótica verbal, os temas do espaço urbano e do serviço público contrapõem-se aos temas das relações humanas e dos fatos da vida, enquanto na semiótica espacial as figuras da caixa, da embalagem de transporte e do contêiner (que circulam no âmbito público) contrastam com a figura dos orifícios que permitem “espiar” o interior da caixa (seu âmbito privado). No entanto, à luz da relação com as outras semióticas, também no sistema fotográfico podemos encontrar uma oposição que reitera a categoria /público/ vs. /privado/: de um lado, os temas da escrita urbana e do espaço urbano enfatizam a dimensão pública da cidade de Le Havre mas, de outro lado, a enunciação fotográfica que assume um ponto de vista no nível das ruas e que parece convidar o enunciatário a um tipo de passeio particular e pessoal pela urbe enfatiza o caráter subjetivo e, portanto, privado da observação fotográfica.

Na obra, tanto a semiótica fotográfica quanto a semiótica verbal escrita são tentativas de seus autores de encontrar os valores estéticos que estão presentes no dia-a-dia, na vida da cidade e de seus habitantes. Assim, outro fator que relaciona a produção das cartas com as fotografias é justamente a abordagem dos eventos do cotidiano como “escapatórias”, para utilizarmos o termo empregado por Greimas (2002) em *Da Imperfeição*. A beleza das placas, letreiros, fachadas, em suma, das letras visíveis na urbanidade, nos prédios, esquinas e construções de Le Havre é percebida pela lente fotográfica como possibilidade de escapatória da usura do cotidiano. Da mesma maneira, a beleza das breves mensagens de trabalho, bilhetes familiares e cartas de amor configuram relatos da vida privada que são também escapatórias. A própria semiótica espacial e a semiótica visual gráfica de *Lettres du Havre* buscam explorar a estética desse objeto “cotidiano”, o livro, que poderia ser uma publicação tradicional mas que, nesse caso, é uma publicação “Non Standard”. Pensar as diferentes semióticas como “escapatórias” é uma estratégia de enunciação que garante coesão entre as semióticas articuladas na publicação.

Se retomamos a tipologia dos diferentes tipos de sincretismo, elaborada por Oliveira (2009), veremos que em *Lettres du Havre* há uma relação que marca toda a lógica de construção da obra: a de separação ou parataxe. No sincretismo por separação, as semióticas aparecem lado-a-lado e, nesse caso, trata-se da relação de paralelismo entre a semiótica fotográfica e a semiótica verbal escrita das cartas, sincretismo esse que estrutura toda a concepção da obra como um objeto literário intersemiótico. As semió-

ticas fotográfica e verbal das cartas aparecem uma ao lado da outra ao longo de toda a publicação, mas nunca juntas, de modo que cabe ao leitor reuni-las cognitivamente no ato da leitura. Ainda que as fotos também contenham enunciados verbais (os nomes das marcas e instituições grafados nas placas e letreiros, bem como as indicações verbais das peças de sinalização), esses estão sempre inseridos nas imagens em relação de separação com os enunciados verbais das cartas, pois não há continuidade direta entre um e outro.

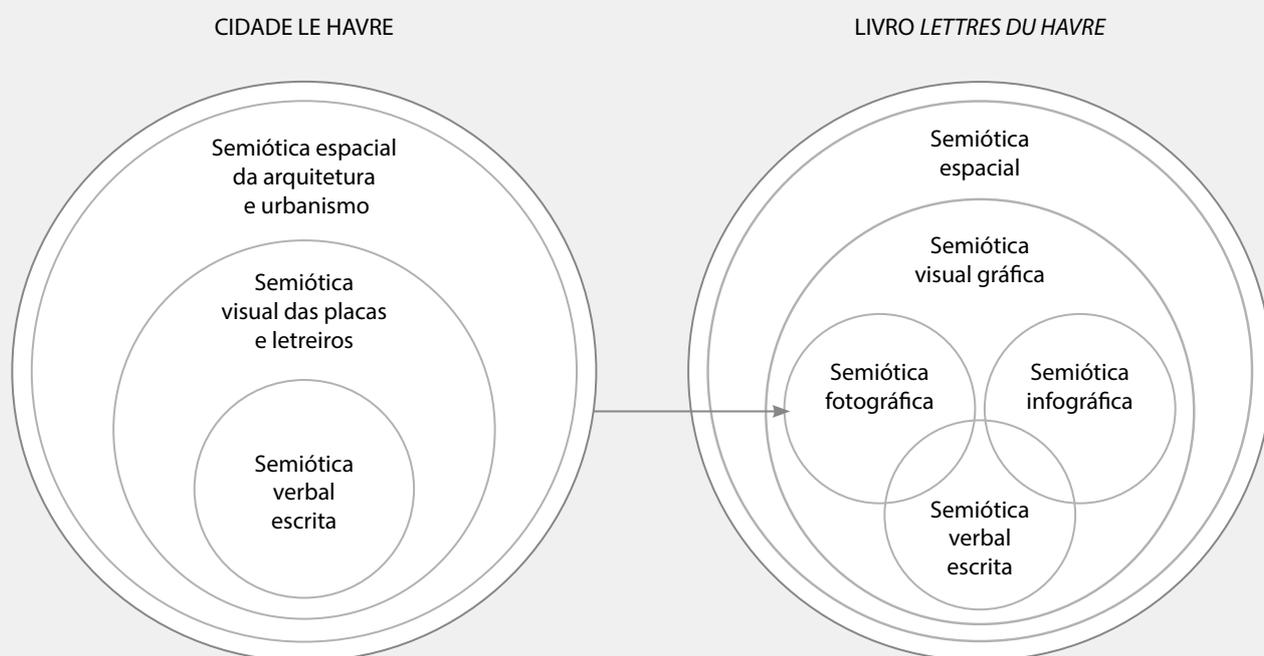
Podemos indicar também a ocorrência de um sincretismo por expansão ou dispersão no infográfico de *Lettres do Havre*. A semiótica infográfica apresenta, em um espaço reduzido da obra, traços visuais e verbais localizados no mapa da cidade (os símbolos dos capítulos e a numeração das cartas) que levam o leitor às diversas passagens do livro. Assim, por uma espécie de coextensividade, o que vemos reduzido no infográfico expande-se da parte para o todo, ligando-se às leituras visuais e verbais que se dispersam pelo códice. Na verdade, esse infográfico expande-se não apenas para a totalidade do livro, mas para os próprios locais de Le Havre que inspiraram as cartas e que figuram nas fotografias, sendo na verdade um elemento de ligação entre as semióticas articuladas no interior do livro e as semióticas do espaço urbano.

Vemos na obra, ainda, a relação de sincretismo por união. A visualidade gráfica e a espacialidade do livro encontram-se ao longo de toda a publicação em uma relação de sincretismo por união ou concatenação, entre si e com os demais sistemas semióticos, já que a espacialidade do objeto serve de suporte para a sua impressão, a qual, por sua vez, possibilita a manifestação das demais semióticas (fotográfica, infográfica e verbal escrita). O visual e o espacial estão, portanto, sempre em relação de simultaneidade durante a leitura.

Quanto às transposições ou passagens entre objetos distintos, vemos que há uma relação intersemiótica entre as linguagens da própria cidade de Le Havre e as diversas linguagens que são articuladas no livro *Lettres du Havre*. Uma cidade é, evidentemente, constituída por diversas semióticas, das quais não poderíamos citar todas aqui: encontramos na urbe, em primeiro lugar, a semiótica espacial da arquitetura e do urbanismo, mas também temos no espaço urbano a semiótica gestual e vestimentar de seus habitantes, a linguagem verbo-visual das publicidades, das placas e dos letreiros, as linguagens verbais escritas por toda parte em sinalizações, pichações, cartazes e escrituras urbanas de todo tipo, a linguagem sonora dos ruídos da cidade e da conversação humana etc. Como o assunto principal do livro são as “letras” da cidade, consideramos que

algumas semióticas específicas são retomadas de Le Havre prioritariamente para serem reconstituídas na publicação: a semiótica verbal das palavras escritas na urbanidade, a semiótica visual das placas e letreiros onde o verbal se manifesta e, evidentemente, a semiótica espacial da arquitetura e do urbanismo de Le Havre que serve de suporte para a visualidade das “letras”. Essas são as semióticas que são mais intensamente reconstituídas nas linguagens do livro e que dão origem, a bem dizer, a toda a proposta da publicação (esquema 23).

Esquema 23 – Intersemiotocidades entre a cidade de Le Havre e o livro *Lettres du Havre*



Fonte: elaborado pelo autor.

A primeira e mais importante intersemiotocidade encontrada entre esses dois objetos, por assim dizer, é a de reconstrução da experiência de observar as letras de Le Havre por meio da semiótica fotográfica do livro. É certo que há diferenças evidentes entre as substâncias operadas em cada sistema semiótico, a começar pelo fato de que uma cidade é apreendida em sua tridimensionalidade – ela possui volume, densidade e podemos caminhar por ela –, enquanto a fotografia é bidimensional, ou seja, inscrita em uma superfície plana. A espacialidade da cidade, porém, pode ser recriada na fotografia por meio de algumas de suas categorias próprias, como a oposição aplanado

vs. modelado: a fotografia simula a tridimensionalidade do mundo por meio de texturas e jogos de luz e sombra. Em *Lettres du Havre*, é por meio dos contrastes entre áreas claras e escuras, bem como o contraste entre áreas texturizadas e não texturizadas da imagem que se constrói uma impressão de volumetria dos prédios, letreiros, totens, navio, contêineres etc. que são fotografados na cidade. A visualidade entre uma e outra manifestação se assemelha, com várias de suas propriedades replicadas no livro conforme são vistas nas ruas da cidade (formas retilíneas e geométricas, posicionamentos superiores ou inferiores, formas englobantes e englobadas, entre outras). Porém, os traços visuais da cidade são dispostos sempre em um novo tamanho (o das páginas do livro) e são também, é claro, submetidos às condições de produção técnica dos processos de impressão empregados, em especial no que se refere à reprodução cromática, já que as cores passíveis de serem reproduzidas pela impressão em quadricromia são em número bem reduzido se comparamos às cores percebidas por nossos olhos na vida vivida. Em termos de figuratividade, pode-se dizer que todas as figuras que vemos na semiótica fotográfica do livro são retomadas das figuras observadas no espaço da cidade.

A transposição entre Le Havre e o infográfico também é especialmente importante para a concepção desse objeto literário. Uma das dimensões da espacialidade, a topológica, tem suas relações internas replicadas na topologia do mapa presente no infográfico. As distâncias relativas entre os elementos visíveis no mapa, ou seja, sua proximidade ou afastamento, são as mesmas distâncias relativas que esperamos encontrar entre um e outro elemento na experiência vivida de nos deslocarmos pela cidade. Indicar no mapa os locais onde foram produzidas as fotografias (e potencialmente as cartas) é, assim, propor uma ponte entre o objeto literário e a cidade, entre as linguagens do livro e a própria experiência de circular na urbe, borrando as fronteiras entre uma coisa e outra. Haveria, realmente, diferença entre as semióticas “artificiais” e as semióticas vividas, ditas “naturais”? Se o ângulo fotográfico convida o leitor a acompanhar uma certa visão subjetivante das escritas urbanas, a visão totalizante do infográfico possibilita ao leitor saber exatamente em qual ponto da cidade as imagens foram produzidas, potencializando-o assim para, se quiser e puder, caminhar ele próprio pela cidade e tirar suas próprias conclusões.

Lettres du Havre é uma obra que já é concebida ao mesmo tempo como recriação e como sincretismo: recriação da cidade no livro, sincretismo por parataxe entre as fotografias e as cartas. As relações entre a cidade observada e as fotografias que são dela originadas, e em seguida entre tais fotografias e as cartas que delas se originam, mos-

tram-se ambas como tipos de relações entre sistemas semióticos diferentes, o que parece confirmar nossa alternativa metodológica de tratar como “intersemiotividade” tanto as relações dadas no seio de uma mesma unidade de manifestação, quanto as relações encontradas entre uma e outra unidade (ou “texto”). O leitor é levado a refletir sobre as relações entre linguagens, tanto as linguagens impressas no livro quanto aquelas que ele presencia em seu cotidiano, o que o faz reconstruir o sentido da obra a partir do trânsito entre elas.

6 INQUÉRITO POLICIAL: FAMÍLIA TOBIAS

6.1 Entre o midiático e o literário, a obra de Ricardo Lísias

A terceira obra emblemática selecionada para constituir nosso *corpus* de estudo é *Inquérito policial: Família Tobias*, editada pela brasileira Lote 42 no ano de 2016. Seu autor, Ricardo Lísias, já foi apontado como um dos escritores expoentes de sua geração no Brasil⁴², tendo escrito várias obras que figuram como finalistas das premiações Jabuti e Prêmio São Paulo de Literatura. Os livros do escritor costumam utilizar elementos de sua trajetória pessoal recriados no universo ficcional, valendo-se assim da estratégia conhecida como “autoficção”, uma das principais tendências literárias do século XXI apontadas por Perrone-Moisés (2016). Seguindo essa direção, *Inquérito policial: Família Tobias* também parte de eventos da vida pessoal do autor para constituir-se objeto literário. No entanto, enquanto os títulos anteriores de Ricardo Lísias eram construídos prioritariamente a partir do sistema verbal, essa publicação articula diversas linguagens em seus processos de produção de sentido.

Inquérito policial: Família Tobias tem em sua criação uma história *sui generis*. A obra do escritor paulistano surgiu a partir de um processo de trânsito entre mídias e lingua-

⁴² Veja-se por exemplo a matéria “Lista dos vinte melhores escritores brasileiros da ‘Granta’ reaviva debate” (FOLHA DE S.PAULO, 2012), que aponta a presença do autor em uma listagem de escritores promissores.

gens diferentes e, especialmente, em decorrência de um fato inusitado que ocorreu com o autor. Vejamos como se deu essa história.

A publicação anterior de Lísias havia sido *Delegado Tobias* (2014), uma série de *e-books* em formato de folhetim que narrava o desenvolvimento de uma investigação policial meta-discursiva: o “morto” na trama era o próprio autor. Esses *e-books* eram construídos como colagens de fragmentos verbais, imagens (simulações de recortes de jornais e revistas, *print-screens* de diálogos em redes sociais, um esquema anotado em quadro branco, entre outras) e documentos de ordens diversas. Tratava-se de papéis imaginados pelo autor, ao invés de documentos verídicos, de modo que tudo se passava dentro do âmbito da ficção. O fato surpreendente foi que, logo após a publicação da série, Ricardo Lísias foi denunciado por “falsificação de documento público”, justamente devido a um desses documentos ficcionais – uma liminar que, supostamente, proibia a circulação dos *e-books*. No entanto, após a denúncia, o autor teve que efetivamente prestar depoimento na Polícia Federal e o caso insólito foi bastante midiaticizado⁴³.

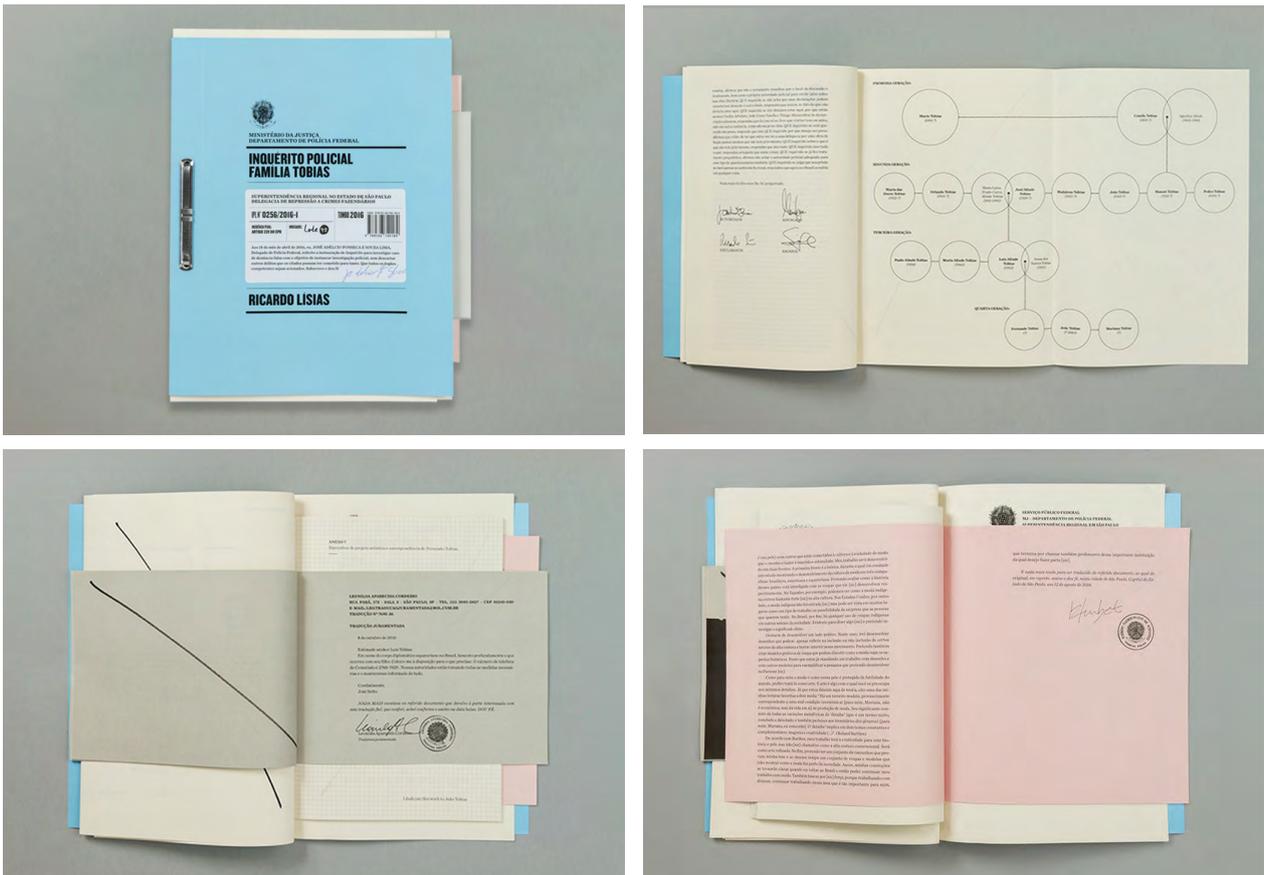
Inquérito Policial: Família Tobias é um desdobramento desses eventos. Embora seja uma obra ficcional, ela imagina a realização de um novo inquérito policial em que Ricardo Lísias pediria a abertura de uma investigação contra seus acusadores, aqueles que o haviam falsamente denunciado à polícia (na ficção, os acusadores eram os próprios editores da Lote 42, casa editorial que publica a obra; fora da ficção, permanece o suspense). Assim, no trânsito entre linguagens, a narrativa de Ricardo Lísias que havia sido iniciada em uma série de *e-books*, torna-se uma narrativa desenrolada no discurso midiático (devido a certo “acidente de trânsito”, por assim dizer) e, em seguida, dá origem a um objeto literário impresso.

Se as obras que analisamos anteriormente planteiam a questão das relações da literatura com a própria literatura, com outras artes (escultura, dança), com a espacialidade da cidade e com a comunicação visual urbana, essa terceira obra propõe questões de intersemiotividade entre o objeto literário e a comunicação midiática. Trata-se, portanto, de uma publicação que propõe certo entrelaçamento entre as áreas da Comunicação e da Literatura, ao menos do ponto de vista de sua análise, visto que para entender a narrativa da obra impressa é preciso recorrer ao conjunto de discursos midiáticos que repercutiu a notícia da denúncia e a consequente investigação por falsificação de documento.

⁴³ Podemos citar, a título de exemplificação, a matéria do *Estadão* “Livro de Ricardo Lísias leva à instauração de inquérito na Polícia Federal por falsificação de documento” (SOBOTA, 2015), ou ainda a matéria da *Veja* “Parece ficção: folhetim virtual vira alvo da Polícia Federal” (KUSUMOTO, 2015), ambas datadas de 11 de setembro de 2015.

O projeto gráfico de *Inquérito Policial: Família Tobias*, desenvolvido pelo designer gráfico Gustavo Piqueira, articula várias linguagens em uma só totalidade de sentido (fig. 91). A plástica do livro toma como ponto de partida a estética e o formato de um verdadeiro inquérito policial, reunindo “provas” e documentos variados que são agrupados em uma pasta e fixados por um grampo metálico. O livro apresenta algumas particularidades em relação à produção gráfica usual, a começar pelos cadernos do miolo que exibem formatos diferentes. Embora o material de todos seja o mesmo (papel pólen), cada caderno tem dimensões diferentes, que ajudam a diferenciar os programas narrativos diversos: enquanto o formato maior é utilizado para os documentos que abrem e que encerram o inquérito, outros três formatos distintos englobam a documentação relativa a três personagens da trama, João Tobias, Fernando Tobias e Mariana Tobias, os três sobrinhos do dito “delegado Tobias”.

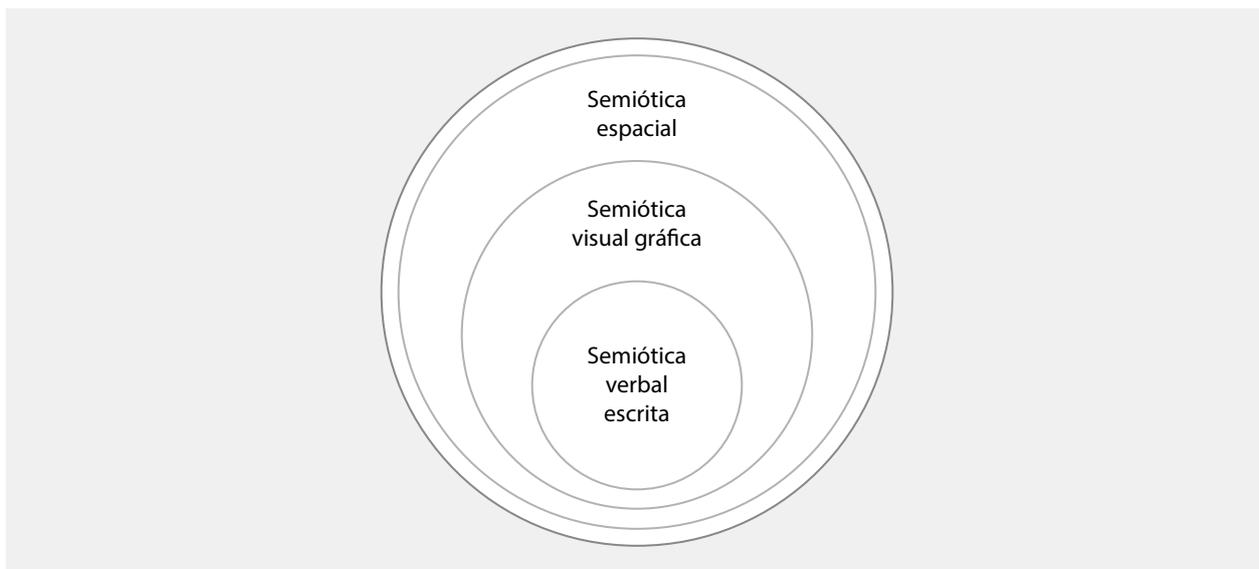
Figura 91 – Capa e algumas páginas de *Inquérito Policial: Família Tobias*



Fonte: Inquérito Policial – projeto gráfico,
 <<http://lote42.com.br/inqueritopolicial/inquerito-policial--projeto-grafico.html>>.

Encontramos na publicação tanto relações entre as semióticas que a compõem “internamente”, por assim dizer, quanto uma relação explícita de intersemioticidade com o sistema sincrético da documentação oficial. A linguagem dos documentos oficiais deve apresentar, para que eles possuam validade, uma série de elementos que são não apenas verbais, mas também visuais e espaciais: brasões, selos, carimbos, assinaturas, formatos e cores específicos. Assim, o livro põe em relação a semiótica espacial do volume, a semiótica visual gráfica da impressão e a semiótica verbal escrita para configurar em seu jogo de linguagens a figuratividade do inquérito (esquema 24). O próprio volume composto pela pasta, grampo fixador, adesivo e papéis do miolo já é significante, dadas suas diferentes materialidades e formatos; nessa espacialidade, inscreve-se a semiótica visual gráfica, com a impressão das cores, assinaturas, selos e brasões; a linguagem gráfica imprime no livro os elementos tipográficos da linguagem verbal.

Esquema 24 – Semióticas articuladas na totalidade *Inquérito Policial: Família Tobias*



Fonte: elaborado pelo autor.

Organizaremos a análise através do tratamento de cada uma dessas semióticas, pontualmente, como fizemos nos objetos literários precedentes. No entanto, levando em consideração a importância da obra anterior do autor para a compreensão de *Inquérito Policial: Família Tobias*, a qual acarretou na denúncia por falsificação de documentos e sua repercussão midiática, iniciaremos a exposição tratando justamente das passagens entre as linguagens dos *e-books* e dos veículos midiáticos que cobriram o caso para, enfim, analisar as linguagens conjugadas no objeto literário impresso.

6.2 Dos e-books às mídias

Há uma série de passagens entre as semióticas de distintas manifestações que podemos encontrar na trajetória da criação de *Inquérito Policial: Família Tobias*. Isto é, existe uma transitividade de sentidos entre a série de e-books *Delegado Tobias* lançada pela editora e-Galáxia em 2014, o conjunto de discursos midiáticos que anunciaram a acusação de falsificação de documentos no ano de 2015 e o referido objeto literário que faz parte de nosso *corpus*, lançado em 2016.

Figura 92 – Capas dos cinco volumes de *Delegado Tobias*



Fonte: Amazon, < <https://www.amazon.com.br/> >.

A publicação dos e-books foi chamada por seu autor de "e-folhetim", ou seja, uma espécie de recriação digital do antigo formato dos folhetins. As obras literárias que outrora eram lançadas como folhetim eram obras justamente editadas por etapas, levadas ao público em capítulos curtos impressos nos periódicos; muitas vezes, eram obras com apelo popular em que, a cada capítulo, deixava-se um acontecimento em suspenso cuja

resolução o leitor só conheceria na edição seguinte. As obras literárias que eram assim lançadas nos periódicos poderiam ser, posteriormente, relançadas em um único volume, ou seja, no formato livro. Chamar a série *Delegado Tobias* (fig. 92) de “e-folhetim” configura uma escolha inusitada de seu autor, que parece, de certo modo, predizer o trânsito entre linguagens já que, assim como nos folhetins, esse “e-folhetim” também teve certos desenvolvimentos que acompanhamos nos veículos midiáticos, o que diluía as fronteiras entre fato e ficção, além de ter originado a publicação de um livro impresso. Vejamos, então, como se inicia essa trajetória de criação.

6.2.1 O e-folhetim *Delegado Tobias*

A série de e-books *Delegado Tobias* apresenta como trama uma espécie de investigação policial metaficcional, dividida em cinco volumes. Ao observarmos as capas da série, vemos um conjunto de figuras que constroem as temáticas da investigação, do crime e da midiaticização: há um revólver figurando na primeira imagem, a silhueta de um corpo desenhada sobre o asfalto na segunda, um microfone na terceira, um jornal dobrado sobre paralelepípedos na quarta e uma pilha de documentos ao lado de um teclado de computador na quinta e última capa. A tipografia utilizada no título *Delegado Tobias* apresenta pequenas interrupções em seu desenho, características das matrizes de estêncil, o que remete aos ambientes urbanos onde esse tipo de inscrição mural costuma ser encontrado. Em termos de plasticidade, todas as capas apresentam uma profusão de cores que salta aos olhos, devido ao fato de serem altamente saturadas (vs. dessaturadas). Tais cores, no entanto, não correspondem ao cromatismo que costumamos encontrar em nossa experiência cotidiana: o chão da primeira imagem é amarelado demais, o fundo desfocado na terceira capa apresenta coloração verde intensa, o jornal na quarta imagem é alaranjado sobre paralelepípedos azuis e, na última capa, as cortinas do segundo plano apresentam um brilho esverdeado. Esse excesso na saturação e nos contrastes cromáticos (várias capas utilizam escalas complementares, ou seja, cores opostas como verde e magenta ou amarelo e azul) incita no leitor certa dúvida quanto à seriedade da trama, antes mesmo de iniciar sua leitura, produzindo efeitos de sentido como o de “fantasia” ou “exagero”.

O primeiro volume, “O assassinato do autor”, começa exibindo um recorte de jornal que anuncia: “O escritor Ricardo Lísias é encontrado [morto]” (fig. 93). Esse fragmento dá início à trama investigativa, apresentando o escritor como a vítima da vez, cujas cir-

cunståncias de morte devem ser esclarecidas. O autor, assim, é transformado em ator do nível discursivo da obra já na primeira página. A seguir, em passagens do sistema verbal escrito, ficamos sabendo que o corpo inerte do escritor foi encontrado em um apart-hotel e que a partir de então o delegado Paulo Tobias (esse, um personagem completamente ficcional) foi convocado para investigar o caso. As etapas sucessivas da investigação são contadas por meio de uma colagem de fragmentos supostamente jornalísticos, diálogos irônicos entre uma dupla de detentos, trocas de e-mails e documentos policiais de diversas ordens, entre outros. Há assim, na expressão desse e-folhetim, uma multiplicidade de configurações discursivas por meio das quais o sistema verbal é processado. Na trama, o principal suspeito de ter assassinado Lísias é um personagem também nomeado “Ricardo Lísias”, o que convoca a dinâmica dual entre o escritor-destinador da obra e o escritor-personagem da narrativa para o interior da própria trama. Esse primeiro volume já instaura em seu discurso algumas temáticas que serão desenvolvidas ao longo de toda a série: a metaficção, a crítica literária e o gênero policial.

Figura 93 – Imagem que figurativiza um recorte de jornal inicia o primeiro volume de *Delegado Tobias*



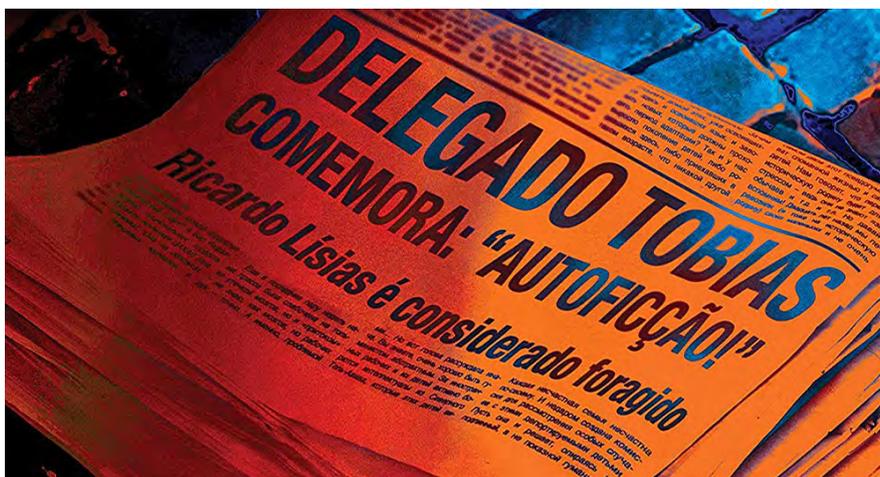
Fonte: Lísias (2014).

A investigação sobre a morte do escritor continua ao longo dos volumes seguintes, inserindo como personagens da obra editores, autores e críticos renomados tais quais Leyla Perrone-Moisés, Fábio de Souza Andrade, Julián Fuks e Lourenço Mutarelli. No segundo volume, “Delegado Tobias & Delegado Jeremias”, o delegado Paulo Tobias é afastado do trabalho por motivo de saúde. Um atestado médico (ficcional) é incluído na obra, assinado por um psiquiatra: Tobias estaria deprimido depois de “ter sua existência contestada”, já que teria descoberto ser “apenas uma personagem literária e que por-

tanto não poderia estar investigando de verdade” (LÍSIAS, 2014). Outro investigador, o delegado Jeremias, é quem assume o caso.

Em uma passagem do terceiro volume, “O começo da fama”, o delegado Paulo Tobias recebe um convite para palestrar em uma universidade e discutir os “desenvolvimentos narrativos contemporâneos” (não se trata de uma universidade qualquer, aliás, mas sim da famigerada Princeton University). O delegado entra em conflito com o personagem de Ricardo Lísias, que estava enciumado por não ter sido ele, o autor, quem recebera o convite para palestrar na universidade. O personagem Ricardo Lísias se apresenta a Paulo Tobias como autor do *e-book* e, nessa condição de escritor-criador “todo-poderoso”, teria inventado o personagem do delegado Tobias e possuiria igualmente o poder para acabar com sua existência, se assim o desejasse. Após a disputa entre ambos, dada sob a forma de uma troca de mensagens, Lísias (o personagem) é acusado de “tentar obstruir o trabalho da polícia ao ameaçar encerrar a redação do *e-book*”. Com a continuidade da história ameaçada, o quarto volume (“Caso Lísias é realidade”) é distribuído com suas páginas digitais totalmente em branco. Na ilustração da capa (fig. 94), uma notícia de jornal indica que “Ricardo Lísias é considerado foragido”, o que poderia explicar a edição em branco: se o autor está foragido, não haveria obra.

Figura 94 – Detalhe da capa do quarto volume de *Delegado Tobias*



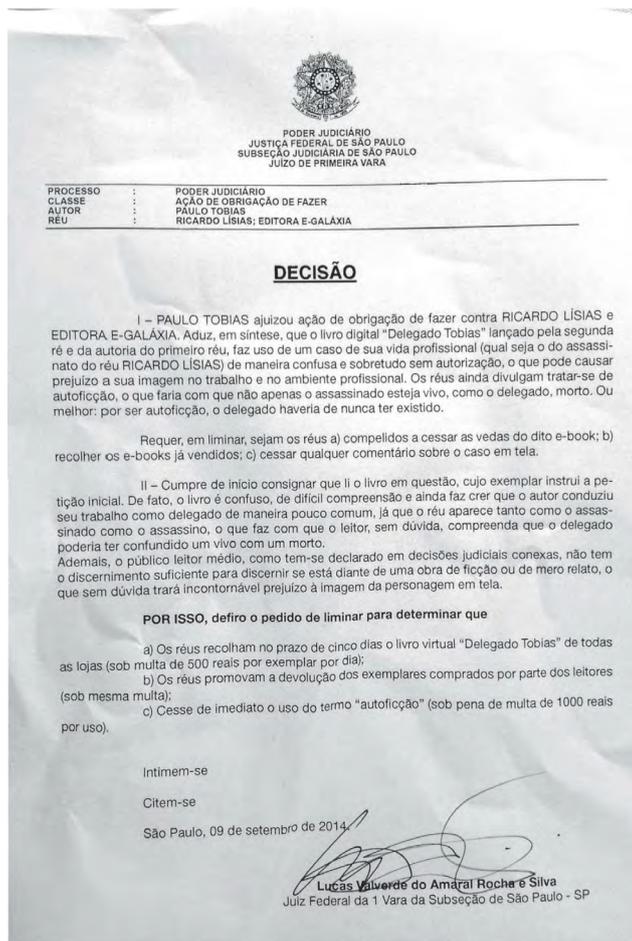
Fonte: Lísias (2014).

No último volume (“Os documentos do inquérito”), ao invés de uma conclusão da investigação da morte do escritor – o que poderia ser esperado do gênero policial –, encontramos um compilado de materiais relacionados à trama (notícias e documentos fictícios). Uma nota introdutória esclarece parte do processo de escrita da obra:

Depois que a primeira das quatro partes do e-folhetim *Delegado Tobias* foi lançada, iniciamos uma espécie de extensão do texto em uma rede social. Um perfil do delegado foi criado no Facebook enquanto eu [Ricardo Lísias] e os editores, nas próprias páginas pessoais, lançávamos um material que dialogava com o *e-book*. Eram notícias falsas em recortes de jornal e revista, cartazes e inclusive a simulação de peças jurídicas de um hipotético processo que a personagem teria iniciado para proibir o *e-book*. [...] O auge sem dúvida se deu com a divulgação de uma decisão jurídica falsa que teria proibido a continuidade do e-folhetim. (LÍSIAS, 2014).

Essa decisão jurídica falsa que “proibia” a continuidade do e-folhetim circulou portanto inicialmente no Facebook e, em seguida, foi incluída no próprio *e-book*, em seu último volume. A plasticidade do documento simula uma decisão jurídica oficial, com a presença de elementos como brasão institucional, cabeçalho e assinatura no final da página (fig. 95). Os tons de cinza que simulam o amassado do papel ajudam a construir o efeito de sentido de verdade da peça, como se ela fosse um verdadeiro documento impresso que teria sido apenas digitalizado para figurar em *Delegado Tobias*. Como se sabe, o autor de carne e osso foi anonimamente denunciado por falsificação de documentos a partir da divulgação dessa imagem, o que originou a abertura de uma investigação policial, fazendo com que a história se desenrolasse na imprensa em diversos veículos midiáticos, alcançando grande visibilidade. Dada a figuratividade detalhada do documento, não é espantoso que certos leitores e usuários das redes sociais não tenham conseguido diferenciar o que era invenção daquilo que poderia ter sido uma peça verdadeira de uma decisão judicial.

Figura 95 – A falsa decisão judicial que levou seu autor a ser investigado



Fonte: Lísias (2014).

6.2.2 Visibilidade midiática

Foram vários os veículos que publicaram matérias sobre o caso: *Veja*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Época*, *O Tempo*, *Suplemento Pernambuco*, *Página Cinco (UOL)*, *Select*, *Publish News*, *Literatura Policial*, *Capítulo Dois*, *Jornal de Piracicaba*, *Idea Fixa*⁴⁴. Vejamos um fragmento de uma dessas notícias, que explica a instauração do inquérito e o consecutivo depoimento prestado pelo autor à Polícia Federal:

No primeiro dos cinco volumes publicados em *e-book*, acompanhamos o delegado Tobias nas investigações da morte de Ricardo Lísias. Diversas pessoas do meio literário e acadêmico apareciam na obra – e misturar realidade e ficção tem sido uma das marcas

⁴⁴ Uma listagem dessas matérias (ou seja, um *clipping* de notícias) é apresentada no *hotsite* do livro *Inquérito Policial: Família Tobias*, preparado pela editora Lote 42 (2016).

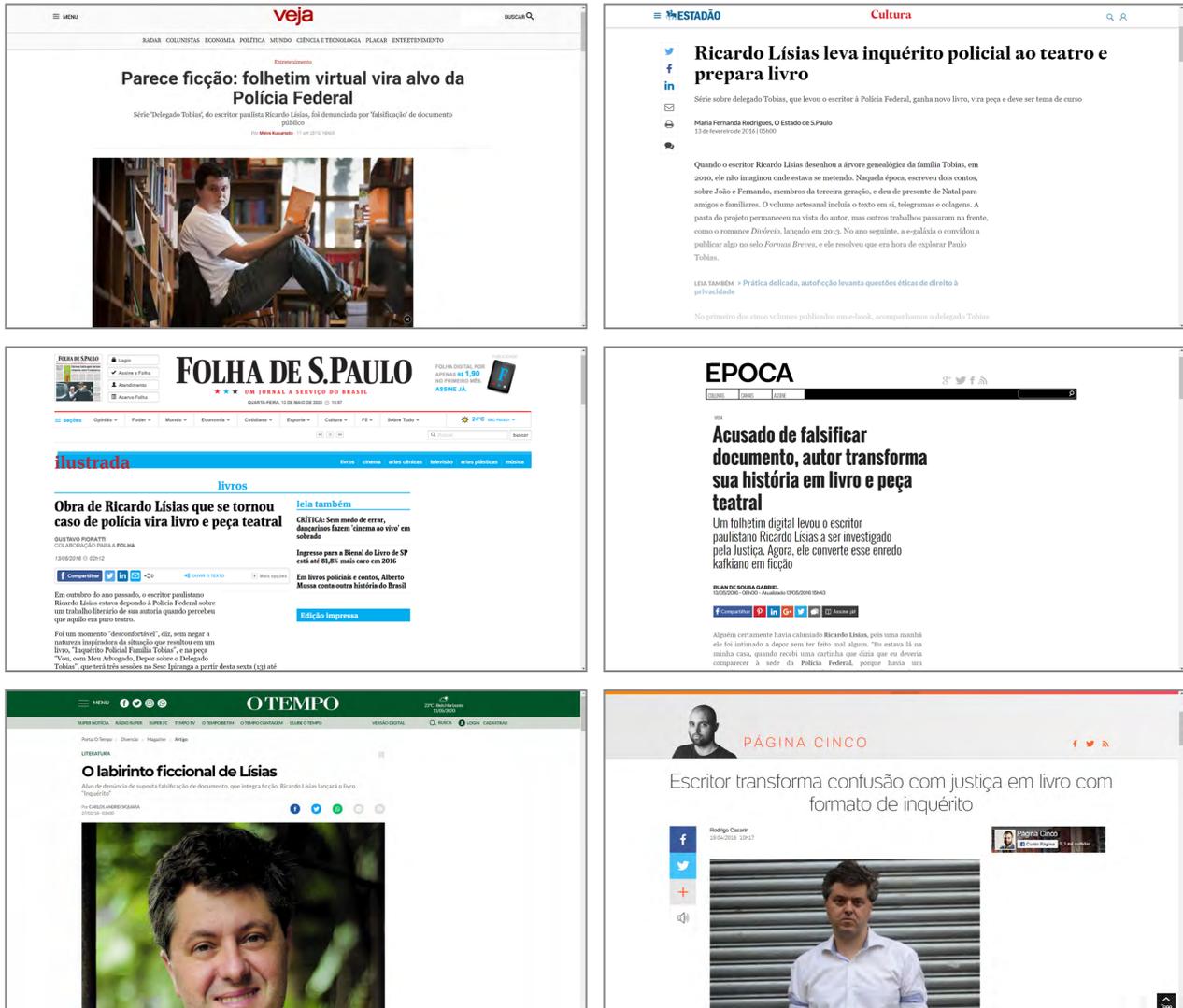
da literatura de Lísias. Houve um certo mal-estar na época, embora ele diga que não, mas não foi por isso que o autor foi intimado a depor. Em um dos livros, há a reprodução de um agravo de instrumento, escrito nos moldes de um documento oficial, que determinava o recolhimento e proibição da venda de *Delegado Tobias*, além de banir o uso do termo “autoficção”. Um ano e três denúncias depois, foi então instaurado um inquérito para que Ricardo Lísias respondesse por falsificação e uso público de documento. Em outubro do ano passado, ele foi à Polícia Federal se defender e explicar que a palavra falsificação não tem lógica no campo da arte. (RODRIGUES, 2016).

A estrutura de todas as matérias publicadas sobre o caso é parecida: elas começam apontando o caráter inusitado da situação, relatam os fatos sequencialmente em uma sistematização dos programas narrativos (denúncia anônima, abertura de inquérito, intimação policial e depoimento do autor) e, em seguida, anunciam o lançamento da obra impressa *Inquérito Policial*, preparada pela editora Lote 42, bem como as apresentações de uma peça de teatro que Ricardo Lísias estava elaborando sobre a mesma situação, chamada *Vou, com meu advogado, depor sobre o delegado Tobias*⁴⁵. A singularidade ou excepcionalidade do evento é destacada em vários dos títulos das matérias, os quais falam em “confusão com justiça”, em “labirinto ficcional” e até mesmo que a história “parece ficção”. As matérias também costumam incluir um retrato do autor posando para a câmara, uma imagem do livro a ser publicado ou, ainda, uma fotografia dos ensaios da peça teatral.

Vemos, assim, uma narrativa que é apresentada reiteradamente por meio do discurso jornalístico em diversos jornais, revistas e portais de notícias. A narrativa da série de *e-books* que borrava as fronteiras entre ficção e realidade, ao apresentar o documento da decisão judicial inventada, levou seu autor a ser realmente investigado pela polícia e, com isso, os resultados dessa investigação vieram a público por meio da visibilidade midiática (fig. 96).

⁴⁵ Peça dirigida por Alexandre Dal Farra e Janaína Leite, apresentada no Sesc Ipiranga, em São Paulo, em 2016. Na peça, Ricardo Lísias interpreta a si mesmo.

Figura 96 – O caso noticiado em diversos veículos midiáticos



Fonte: Portais *Veja*, *Estadão*, *Folha de S. Paulo*, *Época*, *O Tempo* e *Página Cinco* (Uol).

Podemos dizer que, no século XXI, os leitores realizam uma leitura articuladora entre as diversas mídias e linguagens, que acompanha as notícias similares replicadas nos vários veículos midiáticos e relaciona-as em um mesmo universo semântico. É sobre essa leitura articuladora dos sentidos dados conjuntamente em mídias diversas que trata Kati Caetano, quando aborda o consumo midiático contemporâneo:

Assiste-se à emergência de um leitor-espectador multimidiático, ainda que não sendo um usuário da web, assim como a configuração de um macrodiscurso midiático que se plasma sob a forma de uma grande fotocoloragem da vida social cotidiana. Esse fenômeno implica que os intervalos entre a recepção de um fato pelo jornal, pela TV, pela web, pelo rádio, por uma revista, são espaços-tempos semantizados que estabelecem formas de contágio entre os veículos de comunicação. (CAETANO, 2009, p. 250).

Ricardo Lísias e a editora Lote 42 partem desse cenário multimidiático para repensar as relações entre a forma do livro e outros sistemas semióticos, ou mesmo as relações entre o domínio jornalístico e o literário. Atribuindo aos leitores uma competência prévia da ordem do saber, ou seja, assumindo que o leitor-espectador contemporâneo acompanhou pela mídia o macrodiscurso do “caso Lísias”, a obra *Inquérito Policial* instaura sua narrativa a partir desses acontecimentos prévios. Ao chegar ao volume impresso *Inquérito Policial: Família Tobias*, é mesmo provável que o leitor já conheça os fatos noticiados, seja por acompanhar algum dos periódicos, seja por seguir o trabalho do autor ou, ainda, por ter lido as notícias agrupadas no site da editora.

A narrativa desenvolvida através da multiplicidade de suportes midiáticos é retomada já na capa do livro físico publicado pela Lote 42. Em um adesivo ali posto, a seguinte mensagem está impressa:

Aos 18 do mês de abril de 2016, eu, JOSÉ ADÉLCIO FONSECA E SOUZA LIMA, Delegado de Polícia Federal, solicito a instauração de Inquérito para investigar caso de denúncia falsa com o objetivo de instaurar investigação policial, sem descartar outros delitos que os citados possam ter cometido para tanto. Que todos os órgãos competentes sejam acionados. (LÍSIAS, 2016).

Ora, a “denúncia falsa” a que se refere o personagem do delegado da Polícia Federal é justamente aquela que sofreu em realidade o autor Ricardo Lísias, cujo desenvolvimento o enunciatário acompanhou através dos discursos midiáticos. A trama de *Inquérito Policial* parte dessa investigação de falsa denúncia, da qual o escritor foi vítima. Assim, o principal programa narrativo do livro, ou seja, a abertura do inquérito e realização da investigação, tem como estopim um fato apresentado nas mídias e que se desenrolou às vistas da sociedade, fora do âmbito da ficção. Isto é, a ação que faz o sujeito delegado de polícia, na história, dever abrir o inquérito policial para alcançar seus objetos de valor (verdade e justiça) é justamente a denúncia falsa que havia sofrido Lísias. Os fatos jornalísticos são assumidos na obra literária como etapa inicial do programa narrativo de base de *Inquérito Policial: Família Tobias*, logo em sua capa e primeiras páginas.

Vejamos então, na sequência, como se desenvolve essa investigação relativa à falsa denúncia e, também, como as semióticas espacial, visual gráfica e verbal escrita articulam-se entre si no interior desse objeto literário.

6.3 A espacialidade em *Inquérito Policial: Família Tobias*

Ao tomarmos nosso exemplar do livro físico nas mãos, já observamos que o próprio volume de *Inquérito Policial* é signficante, pois sua forma tridimensional, sua densidade e sua materialidade produzem certos efeitos de sentido no ato da leitura. Diferindo da forma canônica do livro, esse volume é constituído por uma pasta de dossiê, por sua presilha metálica e pelo conjunto heterogêneo de papéis que ali estão afixados. Nessa espacialidade é que são articuladas as outras semióticas: tanto a visual gráfica que, por meio dos seus processos gráficos, determina a visualidade de cada uma das superfícies do objeto, quanto a semiótica verbal escrita que é impressa nas páginas da obra.

A espacialidade desse objeto literário não apresenta muitos dos elementos constitutivos que costumamos encontrar na estrutura tradicional do livro: capas, lombada, orelhas etc. Assumindo outra concretude física, a figuratividade da obra é a de uma pasta de documentos (fig. 97), marcada pelo acúmulo de papéis, que apresentam inclusive formatos diversos; a figura do “livro” como imaginamos praticamente desaparece.

Figura 97 – O volume fechado



Fonte: Banca Tatuí,

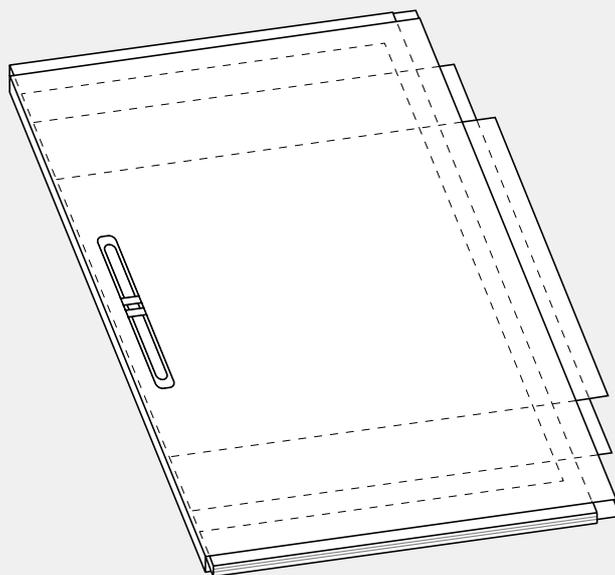
<<https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>>.

Fechado, o volume apresenta ao leitor as dimensões aproximadas de uma folha de ofício na largura e na altura, sendo pouco espesso ao compararmos com um livro convencional. O grampo metálico localizado na área esquerda reflete a luz que incide

sobre ele, assim como o reflexivo material escolhido para a capa, um papel rígido que recebe como acabamento uma laminação reluzente. Tanto o metal quanto a capa rígida são frios ao toque. Sobre o brilho da laminação, vemos a impressão de algumas informações em serigrafia preta, o que confere outra característica tátil para a área impressa, perceptível na passagem dos dedos sobre a superfície. Há ainda a presença de um adesivo de papel alcalino não-revestido colado sobre o dossiê, que apresenta uma superfície fosca, contrastando com o brilho da pasta revestida. O leitor percebe, assim, que distintas materialidades são articuladas na produção da obra, o que é um indicativo de que o tratamento estético e estésico do projeto gráfico vai exercer um papel importante ao longo da leitura.

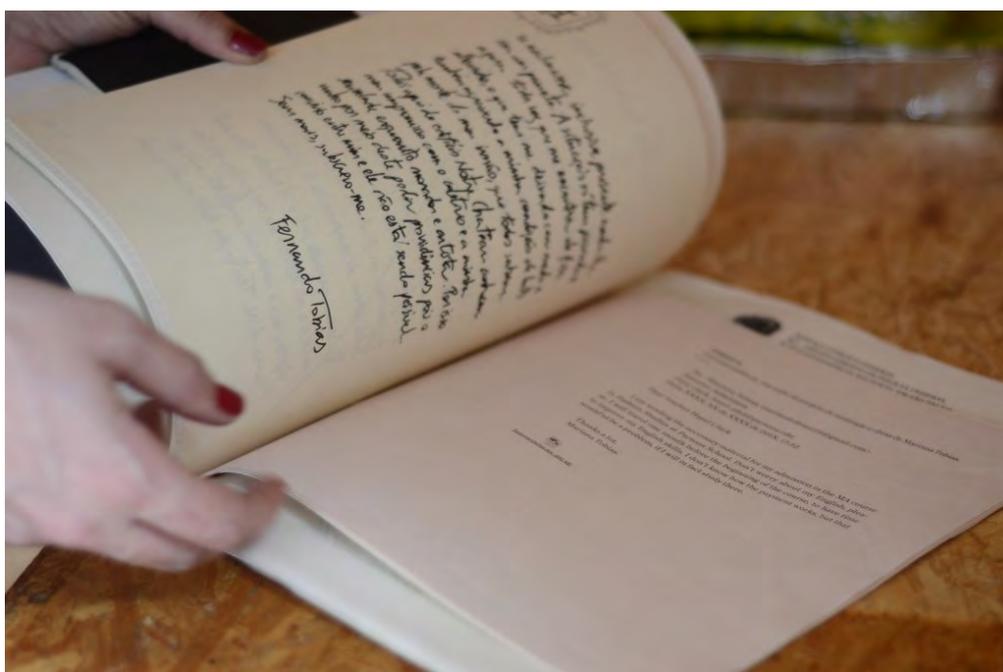
Mesmo sob as lâminas cerradas da pasta, é possível perceber que as folhas do dossiê ocupam porções distintas do espaço, com seus múltiplos formatos. O leitor nota ao menos dois tamanhos de páginas distintos ultrapassando as bordas da pasta acima e abaixo, enquanto outros dois formatos mais alongados escapam à direita. Há uma composição entre as diferentes dimensões das superfícies agrupadas que indica a profundidade da obra, dada a superposição de formatos distintos, ainda que o volume total seja pouco espesso (esquema 25). Ou seja, há variações na verticalidade e na lateralidade dos cadernos, embora a totalidade da obra seja configurada por um único volume fino (de pouca perspectiva ou “grossura”).

Esquema 25 – Espacialidade de *Inquérito Policial: Família Tobias*



Abrindo a pasta, o leitor encontra cinco diferentes formatos de blocos de papel pólen, material levemente rugoso, amarelado e indicado para leituras extensas por não refletir tanta luz quanto outros tipos de papéis alcalinos. Embora haja um único material utilizado no interior do volume, os diferentes acabamentos cromáticos nos levam a pensar que se tratam de papéis diversos; pelo tato, entretanto, percebemos que foi utilizado somente um tipo de papel com grande engenhosidade gráfica. Um dos formatos maiores (uma folha de tamanho A3) vem encartado com uma dobra e deve ser desdobrado pelo leitor, abrindo-se assim em uma grande superfície horizontal que se expande do espaço do objeto literário para o ambiente que o rodeia. A variedade de formatos dos papéis e o contraste com a materialidade da pasta instigam as mãos do leitor a perquirir o objeto, tateando-o (fig. 98).

Figura 98 – O volume aberto



Fonte: Banca Tatuí,

<<https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>>.

No seu plano da expressão, a semiótica espacial da obra vale-se de um forte contraste do tipo fora *versus* dentro, com os materiais rígidos e brilhosos externos (utilizados na pasta e no grampo metálico) contrastando com o material flexível e fosco interior (o papel pólen). Na tatilidade, a baixa temperatura do grampo e da pasta contrasta com o calor do papel pólen, construindo a oposição quente *versus* frio. As diferenças de

dimensões nas superfícies de cada conjunto de folhas marcam uma série de descontinuidades (*versus* continuidade) no livro.

O plano da expressão espacial concretiza em traços sensíveis seu plano do conteúdo. Assim, como havíamos dito, a figuratividade do “livro” tradicional praticamente desaparece, pois as figuras construídas pelo objeto são as de uma pasta (dossiê) e de um acúmulo de papéis heterogêneos. Essas figuras revestem os temas mais gerais da documentação e da burocracia (que, aliás, estarão replicados nas semióticas visual e verbal). O nível discursivo do plano do conteúdo marca uma aspectualidade⁴⁶ durativa, ou seja, a obra é apresentada como um documento em vias de se construir, já que sempre é possível abrir o fecho metálico para acrescentar ou reordenar as superfícies (ainda que esse manuseio não seja muito fácil ou prático, mas sim laborioso como é o trabalho burocrático). O inquérito se processa na duratividade. Em termos de enunciação, pode-se dizer também que há na espacialidade uma operação que caracterizaríamos como “embreagem”, conforme a acepção de Fiorin (2002): borram-se as fronteiras entre as projeções do tipo “eu-tu” (debreagem enunciativa) e “ele” (debreagem enunciva). Isto quer dizer que, ao mesmo tempo em que se acompanha um “ele” que organizou um processo documentado na pasta que se tem em mãos, “eu” também posso atuar nessa pasta, mexendo em seus papéis, desdobrando-os ou reordenando-os; não há distinção clara entre o “ele” investigador e nós, que investigamos junto.

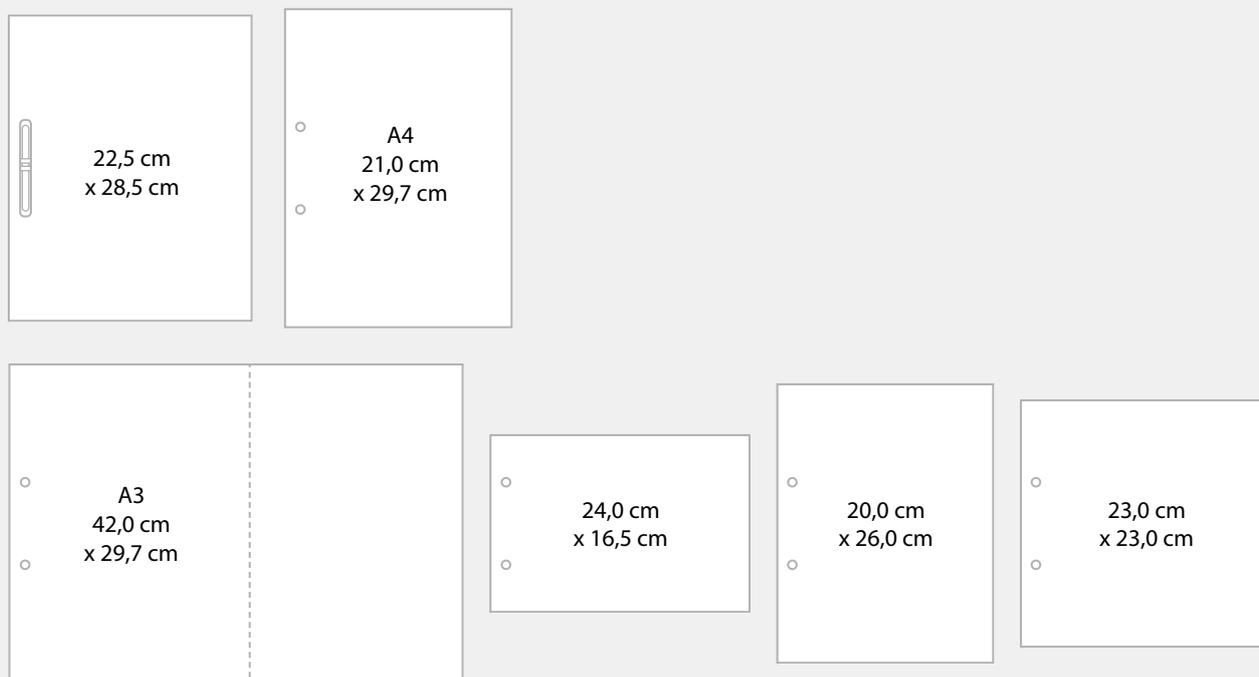
Se o ponto de vista sobre a ação é o do documento sendo constituído, temos então na espacialidade a narrativa da própria constituição do dossiê. No nível narrativo, o que a semiótica espacial nos mostra é o programa de um investigador ou administrador-burocrata que junta os documentos necessários para concluir um procedimento, chegando assim a uma solução para o processo burocrático. A espacialidade articula desse modo um jogo de valores entre /parcialidade/ *versus* /totalidade/, já que cada um dos blocos de papéis com diferentes dimensões mostra uma etapa (parcial) da construção desse dossiê. Ou seja, a oposição plástica descontinuidade *vs.* continuidade (dos formatos de papéis) homologa na expressão a categoria do conteúdo /parcialidade/ *vs.* /totalidade/.

Ressaltamos que essa estruturação do dossiê em documentos de dimensões diferentes, os quais mostram as diversas partes da totalidade investigativa, exerce uma função importante na organização da leitura da semiótica verbal (esquema 26). O livro

46 A aspectualização diz respeito à presença implícita de um actante observador no momento da discursivização e seu ponto-de-vista em relação à ação. “O actante observador desempenha o papel de uma escala de medida antropomórfica que, aplicada à ação realizada por um sujeito operador instalado no discurso, a transforma em processo registrável no tempo, no espaço e na ‘qualidade’ da realização”. (ZILBERBERG, 1986, p. 19, tradução nossa).

inicia e termina com o suporte da pasta rígida e com documentos em formato tamanho A4, ou seja, um formato padronizado utilizado em muitas instituições no Brasil e no mundo. Esses documentos iniciais e finais tratam principalmente do programa narrativo de base da obra, ou seja, a investigação empreendida pelo delegado sobre a “denúncia falsa” sofrida por Ricardo Lísias e seus desdobramentos. Já os demais formatos, alguns bastante incomuns, estão localizados na parte central da publicação e contêm os programas narrativos de uso dessa investigação: mais especificamente, são focados nos estudos de Ricardo Lísias para a escrita de uma obra sobre a família Tobias, cada formato correspondendo à história de um dos sobrinhos do delegado Tobias. Assim, os formantes da semiótica espacial organizam, na relação entre linguagens, os programas narrativos da dimensão verbal da obra.

Esquema 26 – Diferentes formatos de papéis utilizados na obra



Fonte: elaborado pelo autor.

Mas antes de acompanhar esses programas narrativos construídos pela semiótica verbal, vejamos como estão impressos na espacialidade do objeto literário os elementos visuais da obra, bem como o impacto que eles exercem na estruturação do dossiê investigativo.

6.4 A visualidade em *Inquérito Policial: Família Tobias*

Mais uma vez, trataremos os elementos visuais impressos na obra como parte de um conjunto significante gráfico, que responde aos usos e limitações dos processos de impressão empregados, estruturado em categorias cromáticas, eidéticas e topológicas.

Figura 99 – A capa de *Inquérito Policial: Família Tobias*

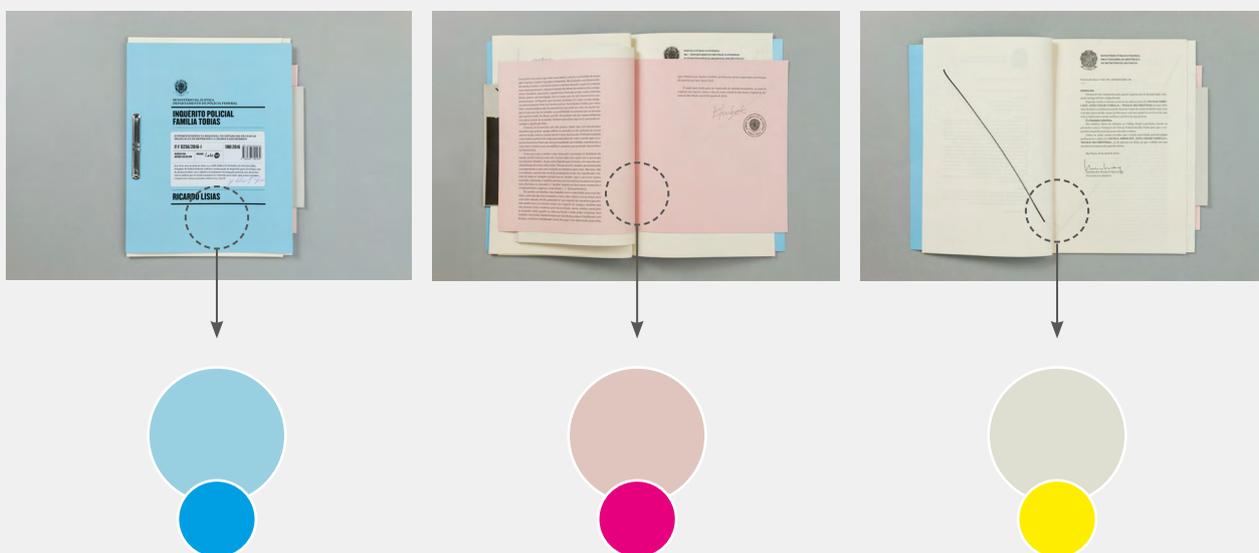


Fonte: Banca Tatuí, <<https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>>.

Ao vermos pela primeira vez esse objeto literário (fig. 99), a escolha cromática de sua “capa”, por assim dizer, parece-nos curiosa: a pasta possui um cromatismo azul claro brilhante, cor que é acompanhada pontualmente pelo cinza metálico do grampo, pelo branco do adesivo, pela tinta preta das impressões e pelo azul escuro de uma assinatura manuscrita. Nas folhas de papel que escapam pelas margens da pasta, encontramos ainda a cor bege clara do papel pólen, bem como as cores cinza e rosa claro utilizadas no fundo de algumas das páginas. À exceção dos tons de preto, branco e cinza, que são dessaturados, os matizes que encontramos são o azul, o rosa e o bege, todos em tons

claros e pouco saturados. Trata-se de uma combinação que nos remete à própria escala triádica das tintas de impressão, ou seja, a combinação de ciano, magenta e amarelo largamente utilizada na indústria gráfica, porém em tonalidades claras e suavizadas (esquema 27). Essa combinação de cores com baixo contraste produz um certo efeito de sentido de suavidade, o que já nos faz questionar: seria esse um verdadeiro inquérito policial, um documento oficial? As cores lúdicas do material (“*candy colors*”, alguém poderia dizer) não parecem dialogar com as formas sóbrias do dossiê, quase que revelando de antemão a ficcionalidade do conjunto.

Esquema 27 – Esquema cromático do projeto gráfico de *Inquérito Policial: Família Tobias*



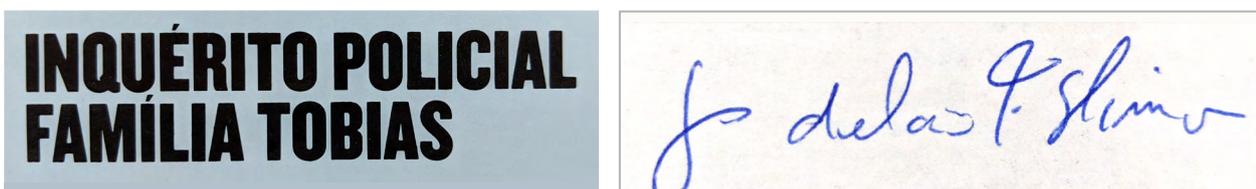
Fonte: elaborado pelo autor.

Além do baixo contraste entre as cores (*versus* alto contraste), outras categorias plásticas dadas pelos formantes cromáticos da obra são: predominância de cores claras (*versus* escuras), cores com baixa saturação (*versus* alta saturação) e, além disso, quantidade restrita de matizes (*versus* ampla variedade de matizes). Esse mesmo esquema cromático é encontrado ao abrirmos o volume e percorrermos suas páginas, pois não há nenhum matiz no interior da obra que já não estivesse visível desde seu exterior.

Em relação à categoria eidética, vemos na capa um contraste entre várias formas geométricas retilíneas e poucas formas orgânicas curvilíneas. Dentre os formantes geométricos, destacamos o próprio formato da pasta retangular, o que é enfatizado pelas sucessivas formas retangulares dos papéis sobrepostos acima, abaixo e à direita. O

formato retangular é retomado pelo adesivo branco e pela presilha metálica. Há ainda muitos fios⁴⁷ retilíneos impressos em preto na capa, além das cinco pontas da estrela no brasão nacional que são também formas geométricas. A própria tipografia utilizada no título da obra e no nome do autor é de tipo condensado, pesado, com eixo vertical e terminações retas sem serifas, o que reitera o tratamento visual geometrizado. Todos esses formantes geométricos e retilíneos contrastam com alguns poucos elementos orgânicos e curvilíneos dispostos na capa: a faixa arredondada sob o brasão, a marca da editora e, principalmente, a assinatura do delegado (fig. 100).

Figura 100 – Contraste entre a tipografia do título e a assinatura manuscrita



Fonte: fotografias do autor a partir da obra de Lísias (2016).

Esse mesmo contraste entre formas geométricas *versus* formas orgânicas é retomado ainda mais intensamente nas páginas internas. Entre os elementos gráficos geométricos, encontramos os diferentes formatos retangulares de papéis, o fundo quadriculado que preenche um dos blocos de folhas, o uso de fios nos cabeçalhos dos documentos e as linhas e circunferências perfeitas de uma árvore genealógica. Já entre os elementos com formas orgânicas, encontramos traços com aparência manual assinalando as páginas “em branco”, assinaturas em vários documentos, algumas anotações pessoais nas margens dos textos etc. (fig. 101). Essas marcas feitas à mão, contrastando com as formas geométricas dos documentos, indicam que os papéis agrupados no dossiê passaram por processos de verificação individualizados, em que as assinaturas e marcações atestam o dizer verdadeiro das peças “documentais” e contribuem para a dinâmica entre os efeitos de sentido de veracidade e de ficção que perpassam a obra.

⁴⁷ “Fios” são linhas gráficas que costumam acompanhar as composições tipográficas, auxiliando a organização visual das informações em jornais, revistas, documentos etc.

Figura 101 – Assinaturas e marcações marginais contrastam com as formas retangulares dos papéis sobrepostos

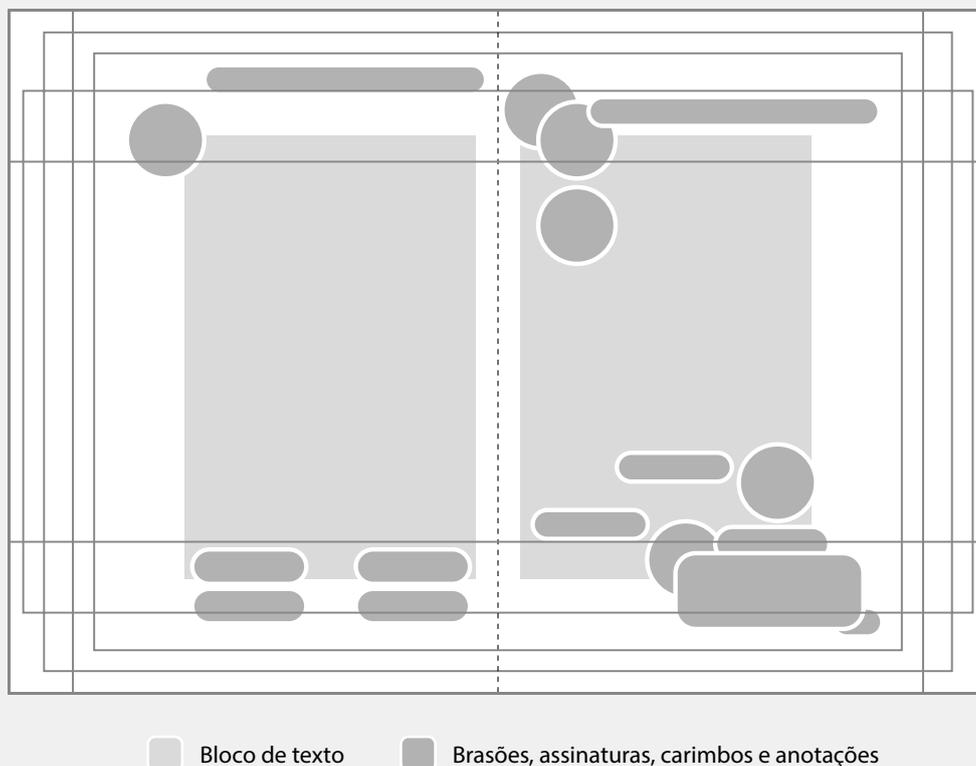


Fonte: Inquérito Policial – projeto gráfico, <<http://lote42.com.br/inqueritopolicial/inquerito-policial-projeto-grafico.html>>.

Uma categoria importante na organização da visualidade em *Inquérito Policial* é a oposição topológica central *versus* periférico, que rege o posicionamento dos elementos nas superfícies visíveis. Enquanto na centralidade das páginas estão os elementos dos blocos de texto principais, com margem generosa à direita e à esquerda, no espaço periférico das páginas estão os elementos que são justamente aqueles que validam os documentos, construindo um efeito de sentido de verdade: o brasão nacional (no topo das páginas), as assinaturas e carimbos (na parte inferior), as anotações feitas à mão

(geralmente no topo e no pé das páginas), o grampo metálico e as furações na lateral esquerda (esquema 28).

Esquema 28 – Distribuição topológica mais frequente entre os espaços central e periférico



Fonte: elaborado pelo autor.

Esses elementos validadores, a exemplo dos brasões e carimbos, atuam como símbolos representativos de instituições. Estamos aqui nos limites entre a semiótica visual propriamente dita e os sistemas simbólicos, distinção essa que cabe melhor esclarecer. A diferenciação entre os sistemas semióticos e os sistemas simbólicos remonta a Hjelmslev (1975). De um lado, nos sistemas semióticos, um único elemento da expressão (por exemplo, uma cor) pode corresponder a um ou vários elementos do plano do conteúdo (o azul, digamos, pode significar céu, mar, cor dos olhos ou mesmo temas mais abstratos como solidão ou nobreza), a depender do modo como foi utilizado em cada manifestação. De outro lado, nos sistemas simbólicos, existe uma relação única e convencionalizada culturalmente entre um elemento da expressão e seu conteúdo respectivo (um exemplo é o semáforo, onde vermelho significa “pare”, amarelo significa “atenção” e verde significa “avance”, sem outros sentidos possíveis). Nos sistemas simbólicos, não

existe uma multiplicidade de correspondências possíveis entre expressão e conteúdo mas, ao contrário, apenas uma única e forte relação convencional. Em *Inquérito Policial: Família Tobias*, o Brasão de Armas Nacionais do Brasil – um escudo estrelado, sobreposto a uma estrela de cinco pontas ladeada por coroas de ramos de café e de fumo – é utilizado repetidas vezes representando a nação, além de observarmos usos pontuais de algumas marcas comerciais que simbolizam certas instituições (como o museu Tate Modern e as lojas Fnac) e também do brasão de armas do Equador. A força culturalmente estabelecida de cada um desses símbolos é aqui empregada para corroborar os documentos, chancelando sua “legitimidade” – ainda que no âmbito da ficção.

A visualidade da obra, em seu plano do conteúdo, apresenta diversas figuras reconhecíveis que organizamos em dois grupos temáticos: o da burocracia institucional e o da atividade criativa. No primeiro tema (instituição e burocracia), encontramos figuras como: o brasão nacional e demais símbolos a que viemos de nos referir, adesivos, assinaturas, riscos diagonais assinalando as páginas “em branco”, *boxes* (caixas de texto), carimbos etc. Já no segundo tema (atividade criativa), encontramos anotações feitas à mão, o cartaz de um evento, uma carta manuscrita, um desenho de moda feito na técnica de colagem e ornamentos florais em um papel de carta (fig. 102). As figuras referentes à burocracia institucional dizem respeito ao próprio processo investigativo empreendido pelo delegado e sua documentação na forma de um dossiê. Por outro lado, as figuras que nos remetem ao processo criativo são aquelas ligadas à produção dos três sobrinhos do delegado Tobias, cada um deles vindo de uma área criativa diferente: cinema, artes plásticas e design de moda.

Figura 102 – Carta manuscrita e desenho de moda



Fonte: 12ª Bienal de Design Gráfico, <<http://12.bienaladg.org.br/selecionados/livro-inquerito-policial>>.

A narrativa que a visualidade da obra nos conta replica, de certo modo, a narrativa que vimos na espacialidade: trata-se da história de um dossiê sendo constituído por um investigador ou administrador, ou seja, alguém vinculado a uma instituição burocrática. Porém, as anotações posicionadas nas margens, os desenhos e a carta manuscrita indicam uma criatividade pulsante que se opõe à assepsia da instituição burocrática, apresentando um adversário ao sujeito que deve empreender a formulação do dossiê. Esse conflito nos leva à instalação de mais um jogo de valores: /restrição/ *versus* /liberdade/.

Vejam, enfim, como a semiótica verbal da obra articula em sua escrita as questões vinculadas à ficcionalidade ou realismo do livro, bem como a oposição entre a operação investigativa e a atividade criativa.

6.5 A semiótica verbal em *Inquérito Policial: Família Tobias*

A semiótica verbal assume configurações bastante diversas ao longo de *Inquérito Policial*, estratégia que já vimos ser utilizada pelo autor em sua série de *e-books*. Na variação dos fragmentos, a escrita assume em certos momentos a formatação oficial de uma portaria, de uma notícia de fato ou de um despacho, mas é em outros momentos apresentada como transcrições de diálogos, e-mails, correspondências de distintas ordens, anotações de ideias, um projeto de instalação artística etc. Embora a obra seja percebida como um objeto literário, em sua expressão ela assume a formatação de distintos gêneros discursivos⁴⁸, variando entre modos diversos de organização verbal.

Especialmente nas passagens que simulam documentos de escrita oficial, vemos uma oposição marcada pela categoria repetição *versus* diferença, com certos elementos reiterados em todos os documentos (identificação do órgão público no cabeçalho, definição do tipo de documento, numeração individualizando-o, data e assinatura no final de cada ofício, entre outros) e certos elementos variando entre eles (ou seja, a parte central do conteúdo verbal de cada documento). Na expressão da semiótica verbal, a técnica da repetição é explorada recorrentemente ao longo da obra, enfatizando e validando a construção da aparência de um dossiê de documentos oficiais. Embora as formulações que se repetem ajudem a construir dita aparência, o conteúdo que varia a

⁴⁸ Entendem-se como gêneros: “classes de textos ou objetos culturais, discrimináveis em todas as linguagens ou suportes midiáticos, que apresentam diferenças sistemáticas entre si e que em sua recorrência histórica estabelecem condições de previsibilidade em distintas áreas de desempenho semiótico e intercâmbio social” (STEIMBERG, 2013, p. 49, tradução nossa).

cada documento assume ares por vezes tão fantásticos que nos lembram sempre estarmos diante de um objeto literário.

A relação instaurada pelo discurso entre o enunciador e o enunciatário pode ser definida como um tipo de “sentido conquistado”: o “enunciador estabelece um percurso e usa estratégias para atuar sobre a intencionalidade e conduzir [o] enunciatário na leitura do sentido” (OLIVEIRA, 2003, p. 247). O enunciatário é levado a um percurso de desenvolvimento pessoal para superar a aparência do dossiê de documentos agrupados e alcançar a competência da leitura integrativa desses fragmentos, descobrindo na relação entre eles o discurso literário. Porém, para isso, o enunciatário deve primeiramente aceitar fazer parte desse jogo investigativo, navegando pelos estratégias elaborados pelo enunciador que propõe todo o tempo o desafio de diferenciar fato e ficção.

No plano do conteúdo verbal, vemos surgirem na escrita da obra os mesmos dois temas da burocracia institucional e da atividade criativa que havíamos destacado no estudo da visualidade, porém apresentando certas figuras específicas do modo verbal. Assim, na escrita do livro, são usadas diversas palavras e expressões que concretizam o tema da burocracia e da institucionalidade: delegado, inquérito, delegacia, serviço público, Polícia Federal, superintendência, falsificação, crime, denúncia, código penal, declarações, portaria, despacho, relatório, anexo, tradução juramentada, cartas, e-mails, projeto, universidade, protocolos etc. Já o tema da criação artística é concretizado por outros vocábulos, incluindo entre eles certos termos relativos à própria atividade da escrita como modo de criação: crise criativa, autoria, livro, editora, autor, editores, ficção, personagem, histórias, cinema, documentário, longa metragem, cineasta, filmadora, projeto artístico, museu, arte, caderno de artista, artesão, moda, desenhos, roupas, costura, criatividade etc.

No nível narrativo, como já havíamos apontado, o principal programa do livro é aquele da própria investigação empreendida pelo delegado de polícia responsável pelo inquérito. Essa investigação é fortemente marcada pela intencionalidade e, assim, pode ser apresentada conforme o esquema narrativo canônico:

$$S_1 \text{ Ricardo Lísias} \rightarrow (S_2 \text{ Delegado José Adélcio} \cap O_V \text{ justiça, verdade})$$

O esquema pode ser assim entendido: o sujeito Ricardo Lísias solicita uma investigação para esclarecer a falsa denúncia de que havia sido vítima, levando o delegado responsável a dever resolver o caso, para alcançar seu objeto de valor na narrativa, a saber, a verdade e a justiça. Esse esquema narrativo já está delimitado na própria capa do volume, quando lemos no adesivo que o delegado José Adélcio Fonseca e Souza

Lima solicita “a instauração de Inquérito para investigar caso de denúncia falsa com o objetivo de instaurar investigação policial” (LÍSIAS, 2016). Na segunda página da obra, uma denúncia cujo manifestante é Ricardo Lísias mostra-nos o escritor como o sujeito destinador-manipulador desse pedido de inquérito.

No entanto, existe um programa narrativo anterior a esse, que descobrimos logo na leitura das primeiras páginas do volume. Ele pode ser sintetizado da seguinte maneira:

$$S_1 \text{ Editores da Lote 42} \rightarrow (S_2 \text{ Ricardo Lísias} \cap O_V \text{ criatividade})$$

A trama é a de que o escritor Ricardo Lísias estaria preparando um livro a ser publicado pela editora Lote 42, uma espécie de continuação de *Delegado Tobias*, porém dessa vez focada na família do delegado (mais especificamente, em seus três sobrinhos). No entanto, o autor estaria passando por uma crise criativa e não conseguiria terminar a obra, preocupando assim os editores Thiago Blumenthal, Cecilia Arbolave e João Varella. Os três editores teriam então cometido a falsa denúncia (aquela largamente midiaticizada de falsificação de documentos), esperando que o choque emocional fizesse o escritor encontrar novamente a sua criatividade, superando a crise e estando assim apto a terminar o livro em andamento. Ou seja, no universo ficcional, eram os editores da Lote 42 que teriam cometido a falsa denúncia, valendo-se desse estratagema para que o sujeito Ricardo Lísias pudesse entrar em conjunção novamente com o valor da criatividade.

Para esclarecer essa trama e responder à solicitação da investigação, o delegado José Adécio organiza o dossiê que o leitor tem nas mãos, juntando as informações necessárias (ou seja, competencializando-se na modalidade do saber) por meio de entrevistas e documentos, visando acusar os três editores. Cada um dos documentos anexados ao dossiê constitui assim um programa de uso do nível narrativo, contribuindo para a resolução do inquérito (que é o programa narrativo de base da obra). Oito documentos são anexados em ordem: (1) página de expediente do livro; (2) diálogo em aplicativo de mensagens entre os três editores; (3) notícia sobre o desempenho mercadológico da editora; (4) e-mail do editor Thiago Blumenthal para Ricardo Lísias; (5) árvore genealógica da família Tobias; (6) correspondências e rascunho do projeto de mestrado de João Tobias (documentarista); (7) correspondências e rascunhos de projeto artístico de Fernando Tobias (artista plástico); (8) correspondências e projeto de mestrado de Mariana Tobias (designer de moda). Os quatro últimos anexos, que tratam da família Tobias e especialmente dos três sobrinhos de Paulo Tobias, são incluídos no dossiê como prova de que Lísias estaria realmente preparando uma obra sobre essa família e que, portanto,

os editores da Lote 42 teriam motivos para impeli-lo a superar sua crise criativa e terminar a escrita do livro.

No final da obra, entretanto, o delegado conclui que a denúncia e as infrações ocorreram apenas na ficção e, assim, decide arquivar o caso. Em suas palavras: “essa autoridade policial conclui que ela própria também só existe no ambiente da ficção, o que a desobriga dos protocolos de praxe.” (LÍSIAS, 2016).

Em seu nível fundamental, a semióse verbal do livro se constrói ao redor da oposição semântica /parecer/ *versus* /ser/. A dinâmica entre ficção e fato, aparência e realidade é discutida a todo momento na publicação. A suposta obra literária que estava sendo desenvolvida por Ricardo Lísias, justamente sobre os três sobrinhos criativos de Paulo Tobias – um deles cineasta, outro artista e a terceira designer de moda – está no interior do livro (tanto fisicamente quanto narrativamente), sendo que tal atividade de criação é envelopada pela estrutura rígida e burocrática do falso processo investigativo. Ou seja, o “ser” criativo é envelopado pelo “parecer” burocrático. Ser e parecer são, assim, dois valores que se localizam na base da construção do sentido do texto. Esse conjunto de valores, no entanto, soma-se ainda a outra oposição semântica, que já havíamos encontrado anteriormente: /liberdade/ *versus* /restrição/. A semiótica verbal do livro aponta a possibilidade da atividade criativa de libertar-se de qualquer tipo de amarra que limitaria os espaços da realidade e da ficção, misturando verdades e mentiras. Essa ambiguidade livre, em oposição às restrições de gênero discursivo, é o que se propõe como “literário” pela escrita de Ricardo Lísias.

6.6 Relações intersemióticas

Para melhor sistematizar as relações encontradas entre os diferentes conjuntos significantes, seguimos o mesmo procedimento adotado nas análises precedentes e organizamos as intersemiotidades sob dois modos principais: aquele que se dá entre manifestações distintas *versus* aquele que se dá entre semióticas sincretizadas em uma única unidade de manifestação. Como vimos, no processo de criação da obra há várias passagens ou recriações entre o *e-book Delegado Tobias*, o conjunto dos discursos midiáticos que cobriu o caso da falsa acusação e a forma dos verdadeiros inquéritos policiais, as quais resultam na construção do livro *Inquérito Policial: Família Tobias*. Essas passagens entre linguagens são justamente as relações que identificamos como relações intersemióticas entre manifestações “discretas”, conforme a nomenclatura que exploraremos

melhor em nosso próximo capítulo. Já as relações dadas no interior do próprio livro entre a semiótica espacial, a semiótica visual gráfica e a verbal escrita são as que identificamos como relações intersemióticas em sincretismo.

Em relação ao primeiro tipo de intersemiotividade, ou seja, em termos de relações entre manifestações semióticas distintas, há duas operações principais: (1) no plano do conteúdo, vemos que certos personagens e etapas de programas narrativos provenientes dos *e-books* da série *Delegado Tobias* e do conjunto de discursos midiáticos são incorporados nos níveis narrativo e discursivo do objeto literário *Inquérito Policial*; (2) em seu plano da expressão, a obra publicada pela Lote 42 retoma elementos da plástica de inquéritos policiais existentes no mundo, em um processo de iconização ou mimese desse tipo de linguagem sincrética.

No segundo tipo de relação intersemiótica encontramos as ligações internas ao próprio livro impresso, ou seja, as relações entre as semióticas sincretizadas em uma mesma unidade de manifestação. Em *Inquérito Policial: Família Tobias*, observamos que essas relações montam o semissimbolismo da obra, homologando expressão e conteúdo, além de organizarem a leitura em partições bem demarcadas. Começamos, então, melhor explorando essas relações de sincretismo entre as linguagens.

6.6.1 Sincretizações entre as semióticas verbal, visual e espacial

As semióticas verbal escrita, visual gráfica e espacial são apreendidas conjuntamente pelo leitor ao longo da leitura: como vimos, a escrita depende de sua concretização gráfica em uma semiótica visual, e essa visualidade depende de um espaço material onde possa ser impressa. Se no ato da leitura as semióticas não são separadas, procedemos entretanto, a título de análise, a uma explicitação dos elementos constitutivos de cada uma das semióticas que entram em jogo na construção de sentido do objeto literário. Da mesma maneira, também identificamos analiticamente uma diferença entre o plano da expressão e o plano do conteúdo que, embora sejam indissociáveis na manifestação, metodologicamente podem ser compreendidos como patamares distintos da análise. Vejamos, então, os principais elementos identificados em nossa leitura até aqui (quadro 6).

Quadro 6 – Comparação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo das semióticas articuladas em *Inquérito Policial: Família Tobias*

Semiótica espacial	Semiótica visual gráfica	Semiótica verbal escrita
PLANO DA EXPRESSÃO		
Principais oposições plásticas: dimensões das páginas em descontinuidade vs. continuidade, organização do tipo fora vs. dentro, materialidade rígida vs. flexível e brilhosa vs. fosca, temperatura quente vs. fria.	Oposições plásticas: cores claras (vs. escuras), com baixo contraste (vs. alto contraste), baixa saturação (vs. alta saturação), em quantidade restrita de matizes (vs. ampla variedade de matizes); formas geométricas vs. orgânicas, retilíneas vs. curvilíneas; topologia central vs. periférica.	Algumas categorias da disposição formal da escrita: variação de formatações e gêneros (vs. uniformidade), estrutura dos documentos com repetição vs. diferença de seus elementos constitutivos.
PLANO DO CONTEÚDO (1): Nível discursivo		
<i>Tema</i> : documentação e burocracia; <i>figuras</i> : pasta (dossiê), acúmulo de papéis heterogêneos.	<i>Tema</i> : instituição e burocracia; <i>figuras</i> : brasão nacional, adesivos, assinaturas, riscos diagonais nas páginas “em branco”, <i>boxes</i> , carimbos etc. <i>Tema</i> : atividade criativa; <i>figuras</i> : anotações feitas à mão, cartaz de evento, carta manuscrita, desenho de moda, colagem, papel de carta.	<i>Tema</i> : instituição e burocracia; <i>figuras</i> : delegado, inquérito, serviço público, Polícia Federal, falsificação, denúncia, código penal, declarações, portaria, despacho, relatório, anexo, tradução juramentada, projeto, protocolos etc. <i>Tema</i> : criação artística; <i>figuras</i> : crise criativa, autor, editores, ficção, personagem, histórias, cinema, documentário, projeto artístico, museu, caderno de artista, moda, desenhos, roupas, criatividade etc.
PLANO DO CONTEÚDO (2): Nível narrativo		
Narrativa da própria constituição do dossiê, em que um investigador-burocrata junta os documentos necessários para concluir um procedimento.	Narrativa do dossiê sendo constituído, em que um investigador ou administrador é confrontado a uma criatividade pulsante nos documentos.	O principal programa narrativo é o da investigação empreendida pelo delegado de polícia que visa esclarecer uma falsa denúncia; cada um dos documentos anexados ao dossiê constitui um programa de uso.
PLANO DO CONTEÚDO (3): Nível fundamental		
/parcialidade/ vs. /totalidade/	/restrição/ vs. /liberdade/	/parecer/ vs. /ser/ e /liberdade/ vs. /restrição/

Fonte: elaborado pelo autor.

As semióticas visual e verbal parecem ir enriquecendo, pouco a pouco, os sentidos que são apreendidos desde o primeiro contato com o objeto espacial. Vemos logo de início, por meio da espacialidade, que há um dossiê em vias de elaboração, constituído pela união de documentos heterogêneos; à medida que apreendemos as imagens e lemos o conteúdo verbal, essa investigação vai se tornando mais clara e detalhada.

Em contrapartida, é justamente através da espacialidade com suas distintas dimensões dos documentos que organiza-se a leitura verbal, em uma relação bastante evidente entre as semióticas espacial e verbal. Os documentos padronizados em formato A4 distribuídos no início e no final do livro contemplam o programa narrativo de base de *Inquérito Policial: Família Tobias*, enquanto os outros formatos, mais variados e fora do padrão da indústria gráfica, abarcam os programas de uso da investigação. Os formatos da dimensão espacial organizam os programas narrativos da dimensão verbal, em uma intersemioticidade sincrética que conjuga o inteligível e o sensível para que, ao mesmo tempo em que as etapas da trama sejam cognitivamente diferenciáveis, o leitor sinta essa diferença na plástica da página.

Se no quadro comparativo posto acima mostramos a contribuição de cada semiótica para os processos de produção de sentido da obra, devemos entretanto reconhecer que há um sentido global que emerge da leitura de *Inquérito Policial: Família Tobias*, o qual não é divisível pelo desempenho que realiza cada um dos conjuntos significantes. Em suma, a totalidade é maior do que as partes (em termos de produção de sentido).

Destacamos, em nossa análise da semiótica espacial, que havia uma operação de embreagem na enunciação do livro. Entretanto, considerando agora a enunciação única ou “global” que articula as três semióticas em uma só experiência de sentido, vemos como essa operação concerne à publicação inteira, com a diluição das fronteiras entre o enunciativo “eu-tu” e o enuncivo “ele” sendo verificada também na visualidade e na semiótica verbal. Ao mesmo tempo em que acompanhamos a trajetória de um “ele” que investiga o caso (a saber, o delegado José Adélcio), nós leitores também estamos envolvidos em nossa própria investigação, indo atrás dos fatos que podem explicar a trama, lendo ou relendo a série de *e-books Delegado Tobias* e buscando as notícias da mídia que ajudam a esclarecer a leitura. Não há diferenciação explícita entre as duas partes, haja vista que a investigação é feita tanto por “eu-tu”, na instância da enunciação, quanto por “ele”, na instância do enunciado.

Na leitura integrada da obra, o jogo entre o ser e o parecer, entre o que é fato e ficção, é dado tanto pela espacialidade, quanto pela visualidade e pelo sistema verbal

escrito. A aparência de um dossiê investigativo, com o peso de sua seriedade, é posta em cheque pelo cromatismo lúdico do projeto gráfico; a estruturação dos textos como se fossem documentos oficiais é desmentida pelo conteúdo literário e fantástico.

A abordagem semiótica da problemática da verdade não propõe analisar o “verdadeiro” e o “falso” como juízos absolutos externos ao texto, mas sim como efeitos de sentido produzidos na e pela própria manifestação, como um contrato a ser estabelecido entre enunciador e enunciatário para que se creia verdadeira a mensagem. Segundo o verbete “veridicção” do *Dicionário de Semiótica*:

Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido “verdade”: desse pronto de vista, a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 487).

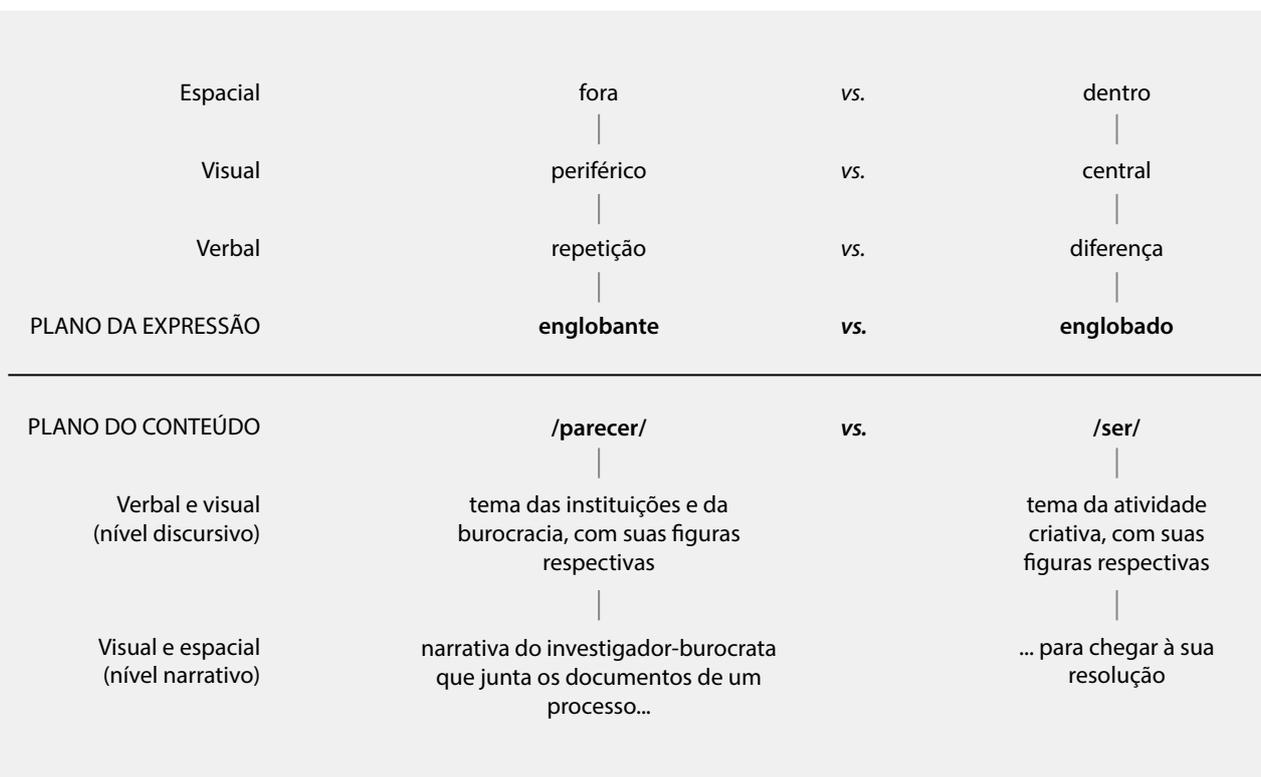
Deste modo, “ser” e “parecer” constituem o par de termos opostos que caracteriza as modalidades veridictórias, ou seja, as modalidades que regem o “fazer parecer verdadeiro”. Em *Inquérito Policial: Família Tobias*, tais termos são tomados como os próprios valores fundamentais que estruturam a construção da obra. Vejamos o que diz o *Dicionário de Semiótica* acerca das modalidades veridictórias:

A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema *parecer/não-parecer* é chamado de manifestação, o do *ser/não-ser*, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o “jogo da verdade”: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 488).

No “jogo da verdade”, entre imanência e manifestação, podemos encontrar uma estruturação única de produção de sentido na dinâmica entre as três semióticas do livro – espacial, visual gráfica e verbal escrita. Embora *pareça* ser um inquérito policial, *não* é um documento verídico, pois se trata de obra de ficção – ou será que os limites entre realidade e fantasia não seriam tão explícitos assim? Essa estrutura única que articula as semióticas mostra-nos que o livro é resultado de uma intencionalidade enunciativa coesa, o que Jean-Marie Floch denominava a “enunciação global” do texto em suas análises de manifestações sincréticas. Novamente, para além das eventuais homologações entre categorias da expressão e do conteúdo que fomos apontando ao longo da análise de cada semiótica, organizamos as relações de sincretismo sinte-

ticamente em um único esquema visual que mostra as homologações entre sistemas (esquema 29), à maneira do estudo de sincretismo na publicidade empreendido por Floch (2009).

Esquema 29 – Síntese das operações de sincretismo em *Inquérito Policial: Família Tobias*



Fonte: elaborado pelo autor.

O esquema é constituído por uma oposição semântica de base, */parecer/ versus /ser/*, a qual é homologada na expressão por uma categoria geral que identificamos como *englobante versus englobado*. Essa categoria geral da expressão é construída em cada semiose articulada na obra como uma oposição específica de cada uma das linguagens. Assim, na semiótica verbal, a estrutura da escrita assume a repetição de certos elementos (construindo a aparência de inquérito) *versus* a diferença dos elementos que vão mudando a cada documento (ou seja, cada relato diferente englobado nesse processo burocrático). Na distribuição topológica da semiótica visual, os elementos periféricos na página (carimbos, assinaturas, cabeçalhos etc.) são os que constroem o efeito de sentido de parecer a documentação de uma verdadeira investigação, opondo-se aos elementos localizados na centralidade da página. Já na semiótica espacial, os elementos de fora (pasta, grampo metálico e folhas em formato A4) são os que homologamos à

aparência de um inquérito policial, opondo-se às folhas de formatos variados que estão dentro dessa estrutura.

Há assim uma homologação entre categorias da expressão em cada uma das linguagens e uma categoria única do conteúdo que está na base da construção do sentido da obra, o que resulta em uma relação global de semissimbolismo na publicação.

A oposição de base, de ordem abstrata, ganha concretude nas figuras relativas aos temas das instituições e sua burocracia, de um lado, e da atividade criativa, de outro, encontradas sobretudo no nível discursivo das semióticas visual gráfica e verbal escrita. Em um patamar intermediário entre abstração e concretude, a passagem entre o /parecer/ e o /ser/ é narrativizada nas semióticas visual e espacial como a história de um investigador-burocrata que vai juntando diversos documentos até chegar à resolução do inquérito. Ou seja, a transformação dada pela narratividade parte da aparência de inquérito (sua manifestação) até alcançar a imanência do livro: sendo a obra ficcional, seu “ser” é pura invenção literária, o que deixa o delegado desobrigado de continuar a investigação.

No livro, a relação dúbia entre imanência e manifestação, entre o ser e o parecer, está relacionada à liberdade criativa e artística. Desde a espacialidade do volume, vimos como há uma abordagem em que se foge do aprisionamento, pois as páginas do interior escapam aos limites da pasta, “transbordando” acima, ao lado e abaixo. A ambiguidade da obra, entre ficção e realidade, é o próprio motor da produção literária. Trata-se de uma publicação com alto valor de esteticidade, como vimos na homologação precisa entre categorias da expressão e do conteúdo que perpassa toda a obra.

Cabe ainda apontar como são estruturadas as ligações entre linguagens a partir da tipologia dos modos de sincretismo, desenvolvida por Ana Cláudia de Oliveira (2009), que leva em consideração as relações entre traços sensíveis. Como vimos, os traços das diferentes semióticas não são apresentados lado a lado nesse livro, separadamente, ou em etapas que levam de uma semiótica a outra, mas sim conjuntamente, atuando juntos. Segundo a tipologia de Oliveira, a dinâmica entre os traços sensíveis que encontramos em *Inquérito Policial: Família Tobias* montaria prioritariamente um sincretismo por união ou concatenação, em que “os sentidos distintos são chamados para sentir em relação de reciprocidade as grandezas significantes em um transitar de um para outro em seus encadeamentos conexos” (OLIVEIRA, 2009, p. 102).

Em suma, vemos que as relações entre semióticas sincretizadas em *Inquérito Policial: Família Tobias* assumem tanto uma função de organização da leitura da obra (na relação

entre os formatos e a natureza dos documentos agrupados) quanto uma rede de homologiações entre expressão e conteúdo, conferindo um sentido coeso ao objeto literário.

6.6.2 Recriações entre as semióticas dos e-books, mídias, inquéritos e do livro

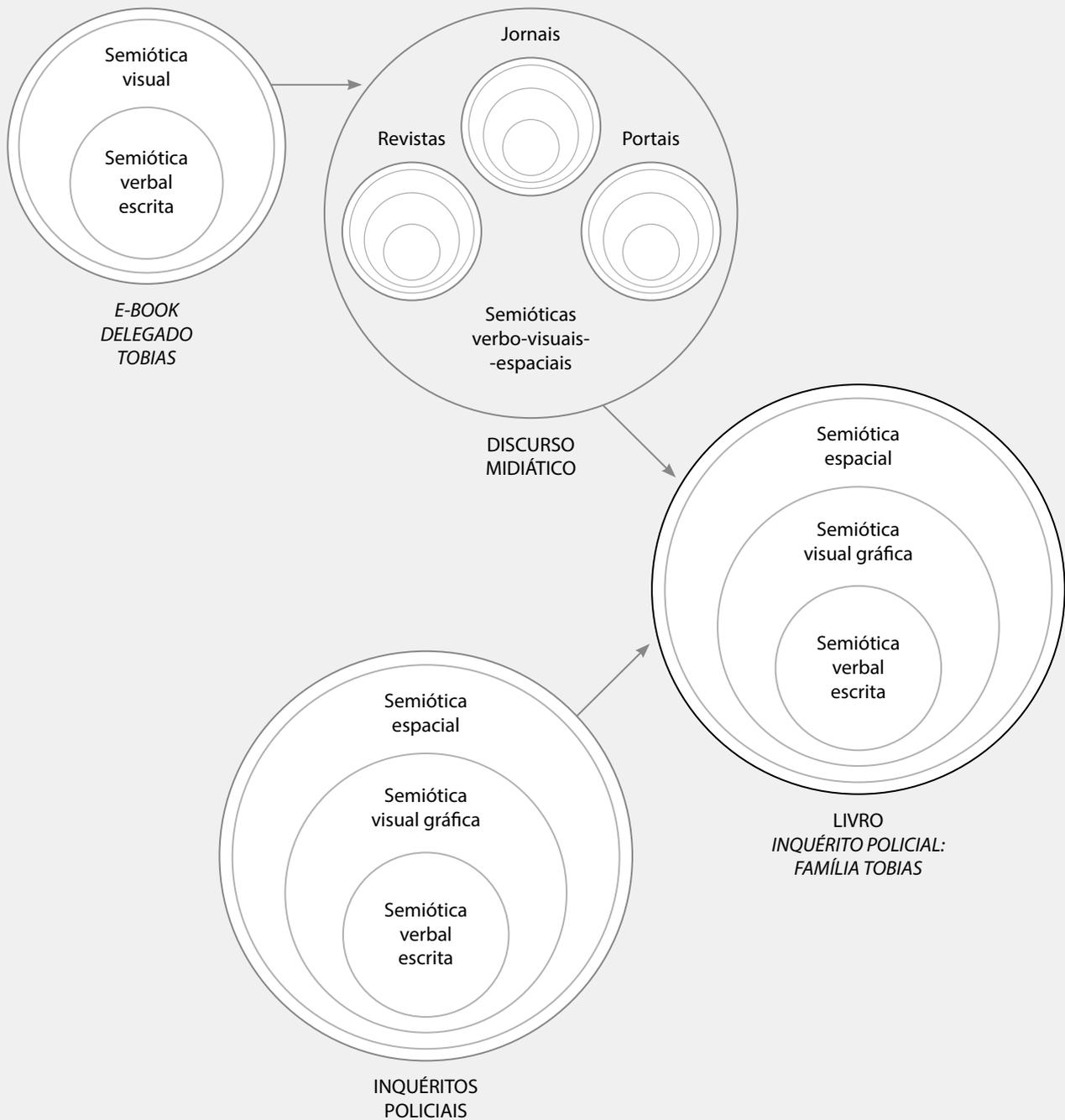
As passagens entre a coleção de *e-books*, os veículos midiáticos e a obra *Inquérito Policial: Família Tobias* constituem uma série de transformações que são capazes de transladar, transferir ou transpor certos elementos de um conjunto de linguagens para outro. Da mesma maneira, a estruturação específica dos documentos oficiais é recriada na obra literária, em uma transposição dos princípios de funcionamento de uma semiótica em outra. Esse conjunto de relações em unidades ou objetos que identificamos individualmente (a obra *Inquérito Policial* é uma unidade de manifestação, assim como o *e-book* e como cada uma das notícias que saíram na mídia também são unidades de manifestação) formam uma rede de relações intersemióticas (esquema 30).

Vimos como, desde a série de *e-books Delegado Tobias*, a questão dos jogos entre ficção e realidade já era explorada pelo autor. Nos *e-books*, os documentos fictícios utilizavam símbolos conhecidos de certas instituições (brasão nacional, marcas de uma universidade e de uma editora) como elemento corroborativo, bem como simulavam a plasticidade dos papéis verdadeiros, para fazer o leitor aderir a seu contrato de veridicção. No livro *Inquérito Policial: Família Tobias*, essa estratégia de uso da simbologia e da plasticidade simulatória ganha ainda mais força. Na série de *e-books*, a coloração vibrante das capas afastava das imagens a impressão de verossimilhança em relação aos objetos do mundo, antecipando ao leitor o equilíbrio entre elementos literários e factuais que caracteriza a obra; no livro impresso, também a coloração lúdica do projeto gráfico desmentia o suposto caráter oficial do dossiê.

Quanto aos veículos de comunicação, a principal relação intersemiótica que encontramos entre a narrativa midiática e o livro publicado pela editora Lote 42 é a de incorporação de um programa narrativo de um conjunto de mídias (jornais, revistas e portais eletrônicos) diretamente em outro objeto (o livro impresso). Trata-se de certos elementos dos níveis narrativo e discursivo das manifestações midiáticas que são incorporados nos níveis narrativo e discursivo do objeto literário: referimo-nos, aqui, à história da acusação de falsificação de documentos sofrida por Ricardo Lísias que, como vimos, desenrola-se nas mídias mas é utilizada como ponto de partida para *Inquérito Policial*. Da mesma forma, um ator do nível discursivo criado no *e-book Delegado Tobias*

(a saber, o próprio personagem do delegado Paulo Tobias) é incorporado no discurso de *Inquérito Policial: Família Tobias*, ainda que as semióticas verbo-visual do e-book e verbo-visual-espacial do livro impresso pertençam a diferentes ordens.

Esquema 30 – Esquema das relações intersemióticas em *Inquérito Policial: Família Tobias*



Nessas intersemiotidades, o objetivo aparente não é o de traduzir uma semiótica na outra, em termos de tentar replicar o mesmo conteúdo, haja vista que as relações assemelham-se muito mais a uma sequência ou desdobramento de uma obra em outra. As passagens entre o *e-book*, as matérias veiculadas na mídia e o livro impresso editado pela Lote 42 configuram uma quase continuidade das narrativas, de um suporte a outro. Além dessas retomadas de elementos narrativos e discursivos, podemos dizer igualmente que o jogo de valores entre /ser/ vs. /parecer/, oposição semântica de base em *Inquérito Policial*, já estava presente no nível fundamental da série de *e-books* de Ricardo Lísias. Assim, as transposições entre as distintas manifestações semióticas dão-se em todos os níveis do plano do conteúdo.

Como vimos, há também uma relação intersemiótica muito fortemente demarcada que atua principalmente por meio do plano da expressão: a intersemiotidade construída entre a publicação literária e a documentação oficial de um processo investigativo. O projeto gráfico de *Inquérito Policial: Família Tobias* simula um dossiê de documentos, dada sua configuração formal: o livro é composto de vários cadernos sobrepostos que possuem cores e formatos diferentes, os quais são mantidos juntos em uma pasta rígida com o uso de uma presilha metálica. O livro ainda apresenta, em sua visualidade, uma série de elementos gráficos como assinaturas, brasões e adesivos que conferem um “fazer crer” aos documentos ali presentes, legitimando-os da mesma maneira como imaginamos legitimarem os documentos de um autêntico inquérito policial. Assim, o livro impresso assemelha-se a um dossiê de documentos: se não a um verdadeiro inquérito, ao menos àquele que figurativamente imaginamos (fig. 103). Os emblemas e as etiquetas, as pastas com seus grampos, até mesmo a maneira de redigir cada um dos documentos, todos esses elementos convencionados do universo da investigação policial funcionam em conjunto para fazer o livro similar a um inquérito, de modo que, talvez, seriam até mesmo reconhecidos pelos que trabalham no campo.

Figura 103 – Comparação entre uma pilha de exemplares de *Inquérito Policial: Família Tobias* e uma pilha de documentos de inquéritos policiais



Fonte: Banca Tatuí, <<https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>>; Portal Jurisprudência.

Essa semelhança convoca a questão da figuratividade icônica do projeto gráfico. Segundo Bertrand (2003), o termo figuratividade diz respeito à peculiaridade das linguagens de (re)produzir significações semelhantes às nossas experiências perceptivas mais concretas, tornando-se sensível a realidade de linguagem. O conceito de figuratividade foi se estruturando como dimensão do nível discursivo juntamente com o desenvolvimento da teoria semiótica, recebendo diversas definições ao longo do tempo. Inicialmente empregado quando certo conteúdo de uma semiótica analisada apresentava um correspondente na semiótica do mundo natural, aos poucos abandonou-se essa relação restritiva e passou-se a entender a figuratividade como qualquer traço do conteúdo que diz respeito a um dos cinco sentidos perceptivos, ou seja, a tudo aquilo que está ligado à percepção do mundo exterior. Em seguida, entendeu-se também a figuratividade como todo conteúdo de qualquer sistema que tivesse relação com figuras do mundo percebido (BERTRAND, 2003).

Em seu artigo “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, Greimas (2004) aponta que os traços sensíveis do mundo percebido podem ser recriados com maior ou menor semelhança em diferentes semióticas, resultando em manifestações mais icônicas ou mais abstratas. A operação que realiza *Inquérito Policial* é justamente essa recriação da linguagem dos documentos oficiais na semiótica do livro, com o máximo de semelhança possível. Põe-se em ação uma “ilusão referencial” na obra literária, característica da iconicidade. Vejamos o que dizem Greimas e Courtés a respeito da ilusão referencial:

[...] veríamos que a iconicidade encontra seu equivalente no nome de ilusão referencial. Esta pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mo-

bilizados para produzir efeito de sentido “realidade” [...] Esse conjunto de considerações nos leva a introduzir o termo iconização para designar, no interior do percurso gerativo dos textos, a última etapa da figurativização do discurso em que distinguimos duas fases: a figuração propriamente dita, que responde pela conversão dos temas em figuras, e a iconização que, tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 223).

Em *Inquérito Policial: Família Tobias*, essa ilusão é criada por meio das semióticas espacial, visual e gráfica do livro que simulam os verdadeiros inquéritos policiais. Assim, o uso da pasta rígida, do grampo metálico e do acúmulo de papéis heterogêneos na semiótica espacial do livro replica o da documentação oficial; a visualidade dos carimbos, brasões e assinaturas referenciam os instrumentos de validação utilizados pela polícia; a estrutura da escrita verbal simula a escrita oficial, com suas datas, numerações, linguajar técnico etc. Ainda sobre a questão da ilusão referencial, vejamos o que dizem Bertrand e Floch no segundo volume do *Dicionário de Semiótica*:

Essa “impressão referencial”, necessariamente condicionada pelo funcionamento próprio de um ou outro universo semiótico, baseia-se, porém, nas características específicas do contrato fiduciário estabelecido entre os enunciadores. Do ponto de vista enunciativo, falaremos portanto de “modos de integração” do observador que, devido às condições de veridicção estipuladas pelo contrato, são suscetíveis de fazer variar consideravelmente seu modo de adesão. (BERTRAND; FLOCH, 1986, p. 109, tradução nossa).

Trata-se assim de uma questão de fazer o enunciatário crer verdadeira a mensagem, por meio do enriquecimento figurativo da obra com elementos que referenciam diretamente o mundo percebido. Como vimos, em *Inquérito Policial* o balanço entre realidade e ficção, verdade e mentira, marca a relação de todas as linguagens entre si e em relação ao mundo extra-literário. No entanto, essa ilusão referencial nunca é levada ao extremo da cópia idêntica, já que é preciso haver elementos suficientes para que o enunciatário possa desmentir ele mesmo, por meio de sua leitura engajada, a veracidade do inquérito. Afinal de contas, apesar da sua figuratividade altamente icônica, sabemos que o livro é um livro e não um documento oficial da polícia. Sabemos que a ilusão referencial é uma escolha do enunciador para fazer a obra parecer um documento oficial da polícia e não um livro tradicional, o que exerce no enunciatário um efeito de sentido sobre a sua leitura.

Podemos compreender essa semelhança entre as duas semióticas (a das investigações oficiais e a do objeto literário) como fruto do fenômeno do contágio ou apro-

priação de linguagens, o que faz com que as características do plano da expressão dos documentos oficiais determine certas características do plano da expressão do livro de Ricardo Lísias. O processo é o da imitação ou mimese. Essa relação mimética que encontramos entre as semióticas dos inquéritos policiais e as do livro *Inquérito Policial: Família Tobias* se dá em partes pelo plano do conteúdo, mas também e especialmente pelo plano da expressão, por uma semelhança entre os formantes de uma e outra semiótica.

Ao tratar das passagens intersemióticas entre pintura e moda, Oliveira (1998) também abordou a relação mimética de alguns criadores de indumentária que replicavam em suas obras uma intencionalidade estética já vista em certos movimentos artísticos:

Desde que se representa qualquer coisa, em um mesmo código ou em outro, realiza-se uma atividade mimética, uma atividade de tradução, domínio em que a fidelidade é um mero mito. Todos os processos miméticos e de tradução terminam por mostrar que qualquer que seja a tentativa de fazer igual a outro, o produto dessa criação coloca-se no campo das semelhanças, o que, no final da cadeia criadora, pode, inclusive, levar à negação do original. (OLIVEIRA, 1998, p. 70).

É isso o que acontece em *Inquérito Policial: Família Tobias*, quando a aparência de oficialidade dos documentos é negada por seu conteúdo mirabolante. As configurações de linguagem que caracterizam um processo oficial são replicadas mimeticamente no objeto literário, mas, no final, a criação artística leva à negação do original mimetizado. A arte rompe a estrutura burocrática, invalidando-a.

Inquérito Policial: Família Tobias é marcado pela articulação de várias linguagens que convocam os sentidos do leitor, construindo uma estética intersemiótica no domínio da literatura. O tratamento das relações intersemióticas por meio do critério da figuratividade, dada pela maior ou menor semelhança entre a semiótica de origem (ou semiótica matriz) e a semiótica de destino, parece abrir o caminho para uma sistematização das operações de intersemiotividade. Vimos que essa maior ou menor semelhança entre uma e outra manifestação dá-se tanto por meio do plano do conteúdo quanto pela exploração plástica do plano da expressão. É acerca da sistematização dos modos de intersemiotividade encontrados nas análises do nosso conjunto de *corpus* que versará o próximo capítulo.

7 INTERSEMIOTICIDADES DO OBJETO LITERÁRIO

7.1 As relações entre linguagens na literatura contemporânea

Façamos uma rápida retomada de nosso objeto de estudo e do trabalho empreendido até aqui. Começamos por identificar no início desse século XXI a presença acentuada de um certo tipo de produção literária que apontamos como “intersemiótico”, já que as obras são criadas a partir de relações entre manifestações de sistemas semióticos diferentes (verbal escrito, fotográfico, arquitetônico, escultórico, entre outros). Essa maneira de conceber a Literatura, como zona de trocas e de passagens dinâmicas entre linguagens, parece estar relacionada a uma questão marcante da contemporaneidade: a do próprio consumo midiático que se realiza como um processo de trânsito entre várias semióticas ou linguagens. Como resultado desse movimento, encontramos no Brasil, na França e em outros países certas publicações que articulam diversas linguagens e tensionam os limites do objeto socialmente identificado como “livro”, ou até mesmo do tipo de discurso entendido como “literário”. Para dar conta desse fenômeno, selecionamos uma série de obras de literatura contemporâneas voltadas para a experimentação de linguagens, publicadas por três casas editoriais selecionadas (Visual Editions, Éditions Non Standard e Lote 42), que constituíram nosso *corpus* de referência. A partir desse conjunto, três obras em especial foram selecionadas para uma análise mais detalhada, como acompanhamos nos capítulos precedentes.

Este capítulo fará uma sistematização dos resultados alcançados. Tendo por objetivo o estabelecimento de uma tipologia dos modos de intersemiotividade nos objetos literários, recorreremos reiteradamente às três obras do *corpus* de análise, mas também pontualmente aos demais títulos do conjunto de referência que serão úteis para ocupar posições logicamente previstas no estabelecimento da tipologia.

Logo no início das análises, uma diferença nos tipos de relações entre linguagens mostrou-se importante: a distinção entre, de um lado, o tratamento das linguagens analisadas em um mesmo objeto, ou seja, dentro do espaço do “livro” e, de outro lado, o tratamento das relações desse mesmo livro com outras linguagens que estão, por assim dizer, “fora” do livro, em outras manifestações semióticas. Essa relação levou-nos a um primeiro critério de diferenciação dos modos de relações entre as semióticas: intersemiotividades encontradas em sincretização em uma mesma manifestação ou intersemiotividades encontradas em discreção entre manifestações distintas.

7.2 Intersemiotividades discretizadas versus intersemiotividades sincretizadas

O fenômeno da intersemiotividade vem sendo investigado intermitentemente pelos pesquisadores da Semiótica Discursiva desde os anos 1970. Após os primeiros estudos da “figuratividade” como uma relação de tradução entre semióticas, a problemática da relação entre sistemas semióticos ganhou força nos anos 1980 sobretudo com os estudos das linguagens publicitária e pictórica, além dos discursos sociais. Mais recentemente, a questão parece ter ganhado relevância especial para a área da Comunicação, haja vista as diversas manifestações midiáticas do século XXI que se constroem justamente por meio de relações entre linguagens e, como vimos em nossa pesquisa, também para a área da Literatura, tendo em conta os objetos literários contemporâneos que investigamos.

Consideramos que o termo “intersemiotividade” recobre as relações entre semióticas em acepção ampla, dada a própria abrangência da composição do vocábulo: “inter” (prefixo cuja origem latina indica “no interior de dois”, “entre”) mais “semiotividade”. Parece-nos que a problemática das relações entre linguagens é uma questão bastante aberta e que o termo “intersemiotividade” traduz na terminologia da teoria semiótica essa vasta problemática. Lembramos que entendemos uma “semiótica”, conforme Greimas e Courtés (2011, p. 450), como um conjunto significativo, hierarquicamente organi-

zado, provido de dois planos de articulação – o plano da expressão e o plano do conteúdo – e que uma relação intersemiótica seria então uma relação traçada entre quaisquer tipos de semióticas.

O termo “semiótica” implica a presença de dois planos indissociáveis, o plano da expressão e o plano do conteúdo, o que nos leva a considerar que ambos devam ser levados em conta no estudo das relações de intersemiotividade, para que haja consistência teórica com a própria definição de semiótica elaborada por Greimas e Courtés (2011). Em nossas análises, iniciamos o percurso analítico pelo estudo do plano da expressão. Isso se revelou uma estratégia operacional que nos permitiu identificar as semióticas articuladas em um mesmo objeto literário, tanto quanto as relações tecidas entre a obra e objetos culturais que apresentavam expressões de outras ordens (como nos casos das relações estabelecidas com uma cidade, com um espetáculo de *ballet* ou com os inquéritos policiais).

O conceito de intersemiotividade, no âmbito da Semiótica Discursiva, foi primeiramente desenvolvido para tentar dar conta das operações de tradução entre a semiótica do mundo natural, que acessamos por meio de nossa percepção, e as semióticas das línguas naturais ou feitas pelos humanos ao recriar esse mundo percebido em mundos de linguagem. Conforme indicado no verbete “intersemiotividade” do segundo volume do *Dicionário de Semiótica* (LANDOWSKI, 1986), o termo foi inicialmente compreendido como a relação entre o mundo natural e os mundos de linguagem, o que ajudava a compreender fenômenos como o da figuratividade, por exemplo.

Entretanto, nada nos impede de compreender a intersemiotividade como uma relação encontrada não apenas entre a semiótica do mundo natural e as semióticas feitas pelo homem, mas também como uma relação entre linguagens, no geral. É esse tipo de entendimento que o próprio vocábulo aponta. Isto é, podemos encarar a intersemiotividade simplesmente como uma “relação entre semióticas”, em sentido amplo, sejam elas naturais ou não.

Desta feita, a abordagem geral das “relações entre semióticas” englobaria tanto os estudos que tratam de passagens e traduções entre objetos distintos, que vêm sendo identificados principalmente como “traduções intersemióticas” (mas que também são objeto de análise nos estudos de “adaptação”, “apropriação”, “transposição” e “convertibilidade”, por exemplo), quanto os estudos em que as relações entre linguagens se dão no interior de uma mesma manifestação ou objeto, o que vem sendo discutido principalmente nos estudos do “sincretismo” (mas também nos estudos dos “discursos

pluricódigos”, da “tradução intracódigo”, das “polissemióticas” e da “multimodalidade”). Duas compreensões de “intersemiótica” são assim desenhadas: de um lado, temos as relações intersemióticas encontradas entre unidades de manifestação diferentes, ou seja, entre objetos de análise diferentes; de outro lado, temos as relações entre semióticas localizadas no interior de uma mesma unidade de manifestação, ou seja, em um mesmo objeto. Chamaremos essas duas maneiras de compreender as relações entre linguagens como relações intersemióticas discretizadas (ou seja, entre manifestações distintas) ou sincretizadas (localizadas no interior de uma mesma unidade de manifestação). Esses dois modos originam uma primeira oposição semântica que categoriza os tipos de intersemiotividade.

Em suma, parece-nos que a problemática das relações entre linguagens é mais ampla do que a problemática do “sincretismo” ou da “tradução intersemiótica” *stricto sensu*, englobando essas duas maneiras de se analisar relações entre linguagens. Nossa proposta é chegar a um modelo de previsibilidade mais geral, que dê conta dessas duas dinâmicas, entre outras, e que possa servir para a análise de diferentes tipos de objetos semióticos. Assim, partimos da seguinte oposição, como modo de organizar os tipos de relações entre linguagens:

Intersemiotividades discretizadas *versus* Intersemiotividades sincretizadas.

O ponto de vista adotado para delimitar as semióticas como “discretizadas” ou “sincretizadas” é o dos objetos de análise em que elas são manifestadas. Assim, quando as semióticas são manifestadas juntas em um mesmo objeto temos uma relação de sincretismo, ao passo que ao serem manifestadas separadas, em objetos distintos, temos uma relação de discreção. Vejamos, logo de início, o que querem dizer esses vocábulos na teoria semiótica e no dicionário comum.

A começar pelo termo “discreto”, ele é assim apresentado no *Dicionário de Semiótica*:

Em semiótica, a discreção desempenha o mesmo papel que em lógica ou em matemática: serve para definir a unidade semiótica construída com a ajuda dos conceitos de identidade e de alteridade. Uma unidade discreta caracteriza-se por uma ruptura de continuidade em relação às unidades vizinhas; pode, por isso, servir de elemento constituinte de outras unidades, etc. [...] Em metalinguagem, discreto é sinônimo de descontínuo. (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 124).

Ou seja, em nossa leitura, uma semiótica seria considerada “discreta” na medida em que se diferencia claramente das demais semióticas, caracterizada por uma “ruptura de

continuidade em relação às unidades vizinhas”. Essa ruptura fica explícita quando as linguagens estão articuladas em objetos de análise distintos. Além disso, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* traz algumas definições dos termos “discretivo” e “discreto”, o que pode ser interessante retomar em nossa discussão:

Discretivo *adj.* (1881) relativo a ou próprio de discrição; que distingue, discerne, diferencia [...] *ETIM. lat. discretivus, a, um* ‘que tem a propriedade de distinguir’ [...] discreto *adj.* (sXIII) [...] 7 *FÍS MAT* constituído por unidades distintas (diz-se de uma grandeza) 8 *LING* que se junta a outros na cadeia falada sem, contudo, perder a individualidade, sem gradação ou continuidade entre eles (diz-se de unidades da língua). *ETIM lat. discretus, a, um* ‘separado, posto à parte’ (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2009, p. 693).

Nas definições dicionarizadas, vemos que a origem latina dos vocábulos remete a algo “separado”, “posto à parte” e, assim, claramente diferenciado. As intersemióticas discretas, em nossa proposição, são aquelas em que as semióticas são separadas, postas à parte, manifestando-se em objetos distintos.

Já em relação ao termo “sincretismo”, este já foi explorado anteriormente por nós quando tratamos de apresentar o conceito de “sincretismo de linguagens”, mas cabe aqui retomar a conceituação do primeiro *Dicionário de Semiótica*, especialmente em sua definição de sincretismo como “superposição” ou “reunião”:

Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. [...] Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação. (GREIMAS; COURTÉS, p. 426).

Assim, entendemos que além de “acionar várias linguagens de manifestação”, as semióticas em sincretismo são superpostas, são cobertas por uma única grandeza que as reúne (ou seja, no tipo de obras que analisamos há um único objeto a ser analisado que reúne essas linguagens distintas). Também no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* encontramos uma definição do verbo “sincretizar” que pode ser aqui retomada:

Sincretizar v. 1 *t.d.bit.* integrar (elementos de diferentes correntes) numa síntese [...] 2 *t.d.* combinar ou tentar combinar (elementos díspares); conciliar ou tentar conciliar (concepções heterogêneas) <*sincretizando alhos e bugalhos, escreveu um projeto de tese que foi prontamente rejeitado pelo orientador*>. (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2009, p. 1748).

Pela definição dicionarizada, vemos que a ação de sincretizar implica “combinar ou tentar combinar”, o que nos mostra que esse movimento pode resultar nos objetos em que as semióticas estão plenamente conciliadas, em uma estrutura estável já pertencente ao repertório social (por exemplo, um filme, um anúncio publicitário ou uma história em quadrinhos), ou que pode ser ainda uma tentativa, uma maneira nova de pôr em conjunto semióticas distintas ou até díspares (é o que parece acontecer, por exemplo, nos objetos literários que analisamos). No primeiro caso, a articulação entre linguagens é estabilizada socialmente, resultando em uma única linguagem sincrética (“a linguagem” do cinema ou dos quadrinhos, como se costuma dizer); no segundo caso, trata-se de uma experimentação, uma tentativa de pôr em sincretismo linguagens distintas, para experimentar com suas possibilidades sintáticas e semânticas.

As intersemioticidades entre manifestações distintas, ou “discretizadas”, são as que mais fortemente vêm sendo associadas à ideia de “intersemioticidade” nos estudos semióticos. Assim, o próprio conceito fundador de “figuratividade” como certo modo de leitura do mundo e de produção de linguagens (GREIMAS, 1984) diz respeito a uma relação entre semióticas discretas, manifestadas em objetos distintos: de um lado, o mundo natural que apreendemos por nossos canais sensórios e, de outro lado, as línguas naturais e demais linguagens. O componente figurativo das linguagens é assim definido por Greimas e Courtés (1983, p. 187-188): “Ao contrário do termo figura (que é polissêmico) [...], o qualificativo figurativo é empregado somente com relação a um conteúdo dado (de uma língua natural, por exemplo), quando este tem um correspondente ao nível da expressão da semiótica natural (ou do mundo natural)”. O componente figurativo das linguagens, nessa definição inicial, diz respeito então à relação entre a semiótica natural e o conteúdo de uma dada linguagem.

Em seu texto “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, Greimas (1984) discute o conceito de “iconicidade” como um dos patamares da “figuratividade” que corresponderia justamente à retomada da semiótica do mundo natural na semiótica pictórica – uma relação intersemiótica, portanto. Para isso, ele interroga o ato de pintar, discutindo certo paradigma que julgava a atividade do pintor como uma atividade de mera “imitação” da natureza:

Considerando o mundo natural como o mundo do senso comum, deve-se reconhecer que a operação de “imitação” consiste numa acentuada redução das qualidades desse mundo, pois, de um lado, somente os traços exclusivamente visuais são a rigor “imitáveis”,

embora o mundo se nos faça presente através de todos os nossos sentidos e, de outro, apenas as propriedades planares, bidimensionais, desse mundo são, a rigor, “transponíveis” e representáveis sobre superfícies artificiais, ao passo que a extensão nos é dada em sua profundidade inteiramente cheia de volumes. (GREIMAS, 1984, p. 23).

No fragmento acima, ao denunciar a distinção entre a tridimensionalidade do mundo natural e a bidimensionalidade dos suportes planares, Greimas já discute a passagem entre uma semiótica e outra, ou seja, ele aborda as limitações contingentes à recriação da semiótica do mundo natural na semiótica pictórica. Segundo Greimas (1984), essa passagem poderia se dar em graus maiores ou menores de iconicidade ou de abstração. É importante ressaltar que o conceito de figuratividade, para o semioticista lituano, desenvolveu-se ao longo de seus estudos em definições sucessivas que apresentavam uma autonomia cada vez maior em relação à semiótica do mundo natural, chegando o autor a propor uma definição de figuratividade como “tela do parecer” (GREIMAS, 2002) – expressão essa indicativa da potencialidade significativa da linguagem, que constrói seu próprio mundo, seu próprio parecer.

A abordagem da intersemiotividade como passagem entre objetos discretos (no exemplo acima retomado, a passagem entre o mundo visível e a pintura) vem sendo adotada por diversos pesquisadores de várias linhas teóricas. Por exemplo, na abordagem semiótica de linha norte-americana, a intersemiotividade também vem sendo estudada, sobretudo como um tipo de tradução, ou seja, como uma passagem entre um sistema semiótico e outro, porém a partir de uma concepção triádica da semiose. Julio Plaza (1987) desenvolveu um longo estudo sobre a tradução intersemiótica. Ele retomou a definição inicial do conceito dada por Jakobson como um tipo de tradução de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou ainda de um sistema de signos para outro, e ampliou-a a partir do referencial teórico da Semiótica de Peirce. Em sua obra, Plaza (1987) aborda a tradução intersemiótica como um tipo de prática artística, o que acaba se refletindo também em sua própria atuação como artista plástico e poeta. Na maior parte dos objetos analisados pelo autor, uma manifestação de certa semiótica é “traduzida” em outra semiótica: por exemplo, um poema escrito é traduzido em poema visual, ou um haicai é traduzido em videoarte. As relações entre linguagens que interessam a Julio Plaza são aquelas intencionais, em que a tradução é explícita entre um objeto e outro. Veja-se a citação a seguir:

Todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e refluxos interlingua-

gens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI [tradução intersemiótica] estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução (PLAZA, 1987, p. 12).

Na esteira de Julio Plaza, os pesquisadores da tradução intersemiótica de linha peirceana vêm tratando da transposição ou adaptação (intencional e explícita) de obras da literatura para o cinema, da música para a pintura, dos quadrinhos para a televisão etc.

De volta ao marco da Semiótica de Greimas, vemos que também nessa linha teórica várias análises foram empreendidas comparando objetos manifestados em uma dada semiótica a objetos constituídos em outra semiótica, contribuindo assim para um estudo das passagens, adaptações ou transposições entre semióticas. Uma manifestação de dada linguagem é reescrita em outra, e assim se torna objeto de estudo: do verbal escrito para o pictórico, do pictórico para o fotográfico, do verbal escrito para o audiovisual etc. Também se estudam as retomadas de um sistema semiótico por outro, como no caso das apropriações da linguagem pictórica feitas pela fotografia contemporânea, por exemplo, conforme a análise de Bracchi (2011).

Sémir Badir (2013) aponta que a maior parte dos estudos sobre as relações intersemióticas volta-se, mais do que para a teorização da relação em si, para a comparação de objetos semióticos que julgamos heterogêneos, e exemplifica essa abordagem com os numerosos estudos sobre adaptações de romances para o cinema. São trabalhos voltados para a análise comparativa de objetos de diferentes linguagens.

Nesse âmbito, Renata Mancini (2018) aponta um projeto temático sobre traduções intersemióticas coordenado por ela e que se propõe a “dar formulações pautadas na semiótica greimasiana a questões caras aos estudos de tradução e aos estudos de adaptação” (MANCINI, 2018, p. 24), relatando um conjunto de estudos que tomam como objeto as “traduções” de romances em séries de televisão, de romances para filmes, de um jogo de videogame para livro e também da linguagem jornalística para a linguagem dos quadrinhos.

Além da “figuratividade” e da “tradução intersemiótica”, outros termos abarcam os estudos dos modos de relação entre linguagens que denominamos discretas, dentre os quais vale a pena apontar um em especial: a ideia de “transposição”. Oscar Steimberg define assim esse termo: “passagem de obras ou conjuntos delas de um meio ou linguagem a outro, dispositivo privilegiado na relação dos meios com outros espaços da

comunicação, desde o livro até os gêneros orais” (STEIMBERG, 2013, p. 15. Tradução nossa). Para o pesquisador argentino, vivemos em uma cultura de transposições em que os diferentes gêneros discursivos perpassam obras cinematográficas, televisuais, rádio, além de antigos e novos meios de comunicação impressa. Em nosso entendimento, a transposição ocorreria, então, quando determinado gênero é identificado na passagem de uma semiótica manifestada em certo tipo de objeto para outras semióticas manifestadas em objetos distintos. Vejamos o trecho a seguir:

Há transposição quando um gênero ou um produto textual muda de suporte ou linguagem; quando uma novela ou tipo de novelas passa ao cinema, ou a adivinhação oral à televisão, ou um conto ou tipo de contos à rádio. O estudo destes fenômenos informa não apenas sobre a vida dos gêneros no seio da vida social (paráfrase, creio, atualmente pertinente, e não a única, da definição de Semiologia de Saussure, que no seio da vida social via viverem, mais genericamente, “os signos”), mas também sobre um fenômeno geral de nossa cultura (STEIMBERG, 2013, p. 28, tradução nossa).

Para o autor, portanto, o estudo das transposições ajudaria a entendermos também a própria cultura em que nos inserimos e as mudanças na vida social que acompanhamos. Essa ideia vem de encontro à nossa própria proposta de buscar entender a intersemioticidade nos objetos literários como reflexo de nossos tempos e como espaço de experimentação da cultura de trânsito entre linguagens que vivemos.

Na apresentação de um volume da revista *Signata* dedicado à tradução, a expressão “transposição” também assume um papel importante. Ela é apresentada ora como sinônimo de “tradução intersemiótica”, ora como termo guarda-chuva, que engloba tanto as transposições entre semióticas verbais quanto as transposições entre semióticas verbais e não verbais (FONTANILLE; SONZOGNI; TROQE, 2016). O que parece interessante, nesse caso, é o uso de “transposição” indicando tipos diversos de relações entre semióticas discretas.

Ao tratar do diálogo entre a linguagem da moda e a linguagem da pintura, analisando uma produção variada de criadores das duas áreas, Ana Claudia de Oliveira (1998) também recorre ao vocábulo “transposição”. Na análise da autora, quando a semiótica da pintura é repensada na moda por criadores como Worth e Paul Poiret, fala-se em transposição de um sistema a outro: “O que esses criadores fizeram foi uma transposição de um sistema estético para outro, ou seja, um traslado de princípios” (OLIVEIRA, 1998, p. 60). A autora, no entanto, integra o termo a uma série de outros vocábulos derivados do prefixo “trans”:

Transcodificar, transcriar, transferir, transformar, transfundir, transgredir, e muitas outras ações compostas com o prefixo “trans” podem marcar essa operação de modos de transitar de um código a outro. Numa perspectiva semiótica, essa passagem equivale a uma série de transformações capazes de transladar a semiose de um plano de expressão para um outro, de uma linguagem para uma outra. (OLIVEIRA, 1998, p. 71).

Outro termo utilizado para dar conta dos estudos de intersemiotividade entre semióticas de manifestações discretas é “convertibilidade”, em particular conforme a proposição de Émile Benveniste. O linguista tratava dos diferentes sistemas de escrita, mais precisamente da maneira como uma escrita dá origem a outra, quando chegou ao princípio da convertibilidade:

Portanto, nós temos esse princípio novo de *convertibilidade de um sistema em outro*. Os sistemas não são universos fechados, isolados uns dos outros. A relação entre eles ocorre por geração: um sistema gerador, um sistema gerado. Trata-se de uma relação de *derivação*. *A priori*, é o sistema de campo restrito que deriva do sistema de campo amplo. Da escrita da língua derivam a escrita musical (a notação musical segue de perto a notação gráfica, ainda mais que ela deve servir para anotar palavras cantadas) e a escrita coreográfica. Um sistema primeiro, depois sistemas de transferências. (BENVENISTE, 2014, p. 108).

A proposição de Benveniste nos faz pensar em uma historicidade das passagens entre semióticas distintas ou, no mínimo, remete à ideia de uma manifestação de origem e uma manifestação de destino. Retornaremos a essa questão da semiótica de “origem” e da semiótica de “destino” mais adiante, quando abordaremos os tipos de intersemiotividades discretizadas.

Cabe apontar ainda que existe uma definição de “intersemiótica” *stricto sensu* proposta por Sémir Badir, que pertenceria ao tipo de intersemiotividade que denominamos discretizada: “reservaremos a qualificação de intersemiótica às análises que destacam formas comuns a performances diferenciadas” (BADIR, 2013, p. 3, tradução nossa). O autor restringe assim o uso de “intersemiótica” para delimitar certo tipo de “forma comum” encontrada em performances distintas (ou seja, em objetos distintos). Para Badir (2013), a “intersemiótica” pode ser definida como “uma estrutura formal que advém da análise do plano de conteúdo de manifestações semióticas [distintas]” (BADIR, 2013, p. 5, tradução nossa). Ou seja, nessa delimitação mais restritiva, uma “intersemiótica” seria uma relação entre os planos do conteúdo de um conjunto de semióticas. O exemplo dado por Badir (2013) de intersemiótica é o de uma mesma história que análises semióticas distintas mostrassem estar presente em romances, filmes, histórias

em quadrinhos etc.: “uma certa história, que alguém conhece de um romance e outro de um filme, poderia ainda ser contada oralmente” (BADIR, 2013, p. 8, tradução nossa). Ele insiste quanto à localização desse tipo de relação no plano do conteúdo das semióticas postas em relação: “parecerá razoável, até que se prove o contrário, considerar que toda intersemiótica advém da análise do plano de conteúdo” (BADIR, 2013, p. 4, tradução nossa). Em nosso estudo, essa definição não pode ser adotada, pois, como vimos, a própria noção de “semiótica” desenvolvida por Greimas já implica em homologações entre a expressão e o conteúdo, não sendo possível negligenciar um desses dois planos de articulação ao desenvolver a análise das relações entre semióticas. Ao longo de nossas análises, encontramos relações intersemióticas localizadas justamente entre os planos da expressão de objetos distintos. Para retomarmos apenas um caso, lembramos a passagem do livro *Tree of Codes* para a performance de *ballet*, em que uma série de categorias da expressão espacial e visual da publicação eram reconfiguradas nas semióticas espacial, musical e gestual do espetáculo: profusão vs. economia, superfície vs. profundidade, fragmentação vs. linearidade. Deste modo, temos que adotar uma definição de intersemiotividade mais ampla, que dê conta dos fenômenos analisados em nossa pesquisa uma vez que, como vemos, tecem relações da ordem tanto do plano da expressão quanto do plano do conteúdo entre os objetos analisados.

Além dos conceitos acima postos, também se enquadrariam como análises de intersemiotividades discretizadas os estudos de “adaptações” (de uma obra a outra) e de “apropriações” (de uma linguagem por outra), além de tantos outros termos relacionados à problemática geral da passagem entre linguagens levada a cabo em diversas áreas do saber.

No entanto, outro caminho teórico é o de investigar, ao invés das passagens entre linguagens em objetos distintos, as relações entre semióticas articuladas no interior de uma mesma unidade de manifestação, ou seja, relações “sincretizadas”. No geral, essas relações entre linguagens presentes em uma mesma unidade de manifestação já vêm sendo analisadas nos estudos do sincretismo, levados a cabo por pesquisadores da Semiótica Discursiva. Nessa abordagem, destacamos especialmente as contribuições metodológicas de Jean-Marie Floch e de Ana Claudia de Oliveira. Como vimos, as semióticas sincréticas são caracterizadas pelo emprego de várias linguagens de manifestação, como os quadrinhos, a ópera, os programas de televisão etc. Nesses tipos de objetos, uma linguagem de manifestação atua com e sobre as outras, como afirma Oliveira: “Os usos de sistemas em um objeto sincrético estabelecem, pois, novas correlações intersis-

têmicas. Cada sistema para atuar em correlação presencial sofre coerções de um sobre o outro, além das coerções que lhe são próprias e é preciso inventariar essas coerções [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 82). Como exemplo de análise de um objeto de linguagem sincrética, podemos citar o já referido estudo de Jean-Marie Floch (2009) sobre as relações entre a dimensão visual e a dimensão linguística em um anúncio publicitário de cigarros. O que propomos aqui é incluir essa problemática do sincretismo como parte de uma investigação mais ampla, a das intersemioticidades no geral.

Mesmo entre os pesquisadores que estudam a tradução intersemiótica aparece essa questão das linguagens articuladas em um mesmo objeto de estudo. Julio Plaza denomina essas relações como traduções intersemióticas “intracódigo”: “A atividade tradutora e o trânsito sensorial entre o visual, verbal, sonoro e tátil em níveis de intracódigo é patente. O trânsito tradutor entre esses aspectos interiores à linguagem parece permitir falar em tradução interna ou *intradução*” (PLAZA, 1987, p. 124). O autor estuda a similaridade ou a mediação entre a forma plástica e a organização linguística em objetos como poesias concretistas e videotextos, além de analisar também a relação entre imagem e ritmo no filme *O Encouraçado Potemkin*.

No paradigma das teorias semióticas desenvolvidas a partir da linguística saussuriana, além da noção de “sincretismo” há outras definições usadas por alguns pesquisadores. Sémir Badir, por exemplo, denomina essas manifestações que articulam várias linguagens como “polissemióticas”: “Uma polissemiótica é uma hierarquia que põe em relação os planos da expressão de análises paradigmáticas ligadas a um mesmo objeto semiótico. Por exemplo, um filme.” (BADIR, 2013, p. 7, tradução nossa). Já Jean-Marie Klinkenberg refere-se a esse tipo de objeto de estudo como “discurso pluricódigo”: “Nós entendemos pelo termo uma família de enunciados considerada como sociologicamente homogênea por uma determinada cultura, mas na qual se pode isolar vários subenunciados provenientes cada um de um código diferente” (KLINKENBERG, 1996, p. 103, tradução nossa). Os objetos que Klinkenberg considera como “discursos pluricódigos”, no entanto, são os mesmos que poderiam ser analisados como “sincréticos” por outros pesquisadores: cinema, teatro, quadrinhos e também a ópera e a conversação oral (exemplos utilizados justamente por Greimas e Courtés no verbete “sincretismo” do *Dicionário de Semiótica*). Tanto Badir quanto Klinkenberg fazem parte do grupo de semioticistas atuantes em Liège, cuja crítica geral ao emprego do termo “sincretismo” é a seguinte:

Chamamos às vezes de *semióticas sincréticas* as manifestações semióticas que misturam elementos provenientes de várias semióticas diferentes. Essa denominação é duplamente criticável. De início, porque a palavra *semiótica* aí não é adequada: não são as semióticas em si que são sincréticas, mas os enunciados observados. Seria melhor então falar de *discurso sincrético*. Em seguida, a palavra *sincrético* remete geralmente a uma combinação de elementos pouco coerente. Prefiro então a *discurso sincrético* a expressão *discurso pluricódigo*. (KLINKENBERG, 1996, p. 103, tradução nossa).

No entanto, embora critique a ideia de uma “semiótica sincrética” e prefira utilizar a expressão “discurso pluricódigo”, Klinkenberg vale-se regularmente da expressão “discurso sincrético”, como quando afirma que a escrita apresenta várias funções e que portanto “os enunciados escritos constituem diversos discursos ‘sincréticos’” (KLINKENBERG, 1996, p. 121, tradução nossa), ou quando afirma que “a arquitetura constitui também um discurso pluricódigo, ou sincrético” (KLINKENBERG, 1996, p. 126, tradução nossa). Assim, embora indiquem divergências em relação à terminologia, o tipo de objeto analisado e mesmo a metodologia empregada é similar.

A preocupação com as relações intersemióticas sincretizadas em uma mesma manifestação aparece também entre os teóricos da chamada Social Semiotics, que tratam a noção de “multimodalidade”. Para os pesquisadores dessa vertente, “qualquer texto cujos significados são realizados através de mais de um código semiótico é multimodal” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 177, tradução nossa). Muitos estudos de obras literárias, sobretudo de língua inglesa, recorrem ao conceito de multimodalidade, conforme aponta Mariana Mussetta: “existe na atualidade um número cada vez maior de narrativas ficcionais que exploram graficamente o texto e a materialidade do livro em seu formato tradicional para a construção de significado: são o que alguns críticos denominam romances multimodais” (MUSSETTA, 2017a, p. 17, tradução nossa). Sobre o emprego do conceito de multimodalidade para o estudo dessas produções literárias, Mussetta esclarece: “este conceito de Kress e van Leeuwen vem sendo adotado amplamente para se referir àquelas narrativas em papel que exploram sua superfície gráfica estrategicamente” (MUSSETTA, 2017b, p. 16, tradução nossa).

Em suma, assim como vimos no caso das relações entre semióticas distribuídas em objetos distintos, também para as relações entre semióticas articuladas em um mesmo objeto de análise temos uma variedade de abordagens teóricas, de nomenclaturas e de estratégias distintas para tentar dar conta de fenômenos similares. Essas várias perspectivas de intersemioticidades sincretizadas podem até se diferenciar teoricamente, mas todas dizem respeito à articulação de linguagens no plano da expressão.

Respeitadas as devidas posições teórico-epistemológicas de cada autor e as escolhas de nomenclatura que são sempre, também, investimentos semânticos, o que fica ressaltado é a problemática em comum dessas distintas abordagens, que visam dar conta ora das relações internas ao texto ou objeto semiótico analisado, ora daquelas externas a ele. Em suma, o que fizemos é meramente indicar que há uma problemática mais abrangente englobando esses dois tipos de estudo – a própria questão das relações entre linguagens –, e agrupamos essas abordagens teóricas distintas segundo uma ou outra inclinação mais evidente. Os conceitos citados até aqui são reorganizados a seguir (quadro 7).

Quadro 7 – Diferentes abordagens teóricas para o fenômeno das relações entre semióticas

	Intersemiotidades discretizadas	Intersemiotidades sincretizadas
Tipo de objeto teórico	Relações entre semióticas encontradas em discreção entre objetos de análise distintos.	Relações entre semióticas encontradas em sincretismo em um mesmo objeto de análise.
Abordagens distintas a partir de diferentes linhas teóricas	<p>“Figurativo” como tradução do mundo natural (A. J. Greimas);</p> <p>“tradução intersemiótica” (J. Plaza);</p> <p>“transposição” (O. Steimberg);</p> <p>“transposições entre semióticas” (J. Fontanille, M. Sonzogni e R. Troqe);</p> <p>“ações com o prefixo ‘trans’” (A. C. Oliveira);</p> <p>“intersemióticas” <i>stricto sensu</i> (S. Badir);</p> <p>“conversibilidade” (É. Benveniste);</p> <p>etc.</p>	<p>“Sincretismo” (J.-M. Floch e A. C. Oliveira);</p> <p>“tradução intracódigo” (J. Plaza);</p> <p>“polissemióticas” (S. Badir);</p> <p>“discurso pluricódigo” ou “discurso sincrético” (J.-M. Klinkenberg);</p> <p>“multimodalidade” (Social Semiotics);</p> <p>etc.</p>

Fonte: elaborado pelo autor.

Cabe ainda ressaltar, a respeito da ideia de “sincretismo”, que vemos uma diferença entre objetos de semiótica sincrética construídos por tipos de linguagens que apresentam estabilidade sócio temporal (como a linguagem do cinema e a da ópera, por exemplo) e objetos cujas semióticas são manifestadas em conjunto, ou seja, articuladas em sincretismo, mas sem apresentar uma regularidade consolidada pelo tempo e pelas práticas sociais. Quando tratamos dos modos de conceber o objeto literário, essa é a diferença entre a literatura que se apoia em semióticas já estabilizadas pelo uso (caso dos álbuns ilustrados para o público infanto-juvenil ou das histórias em quadrinhos, por exemplo) e a literatura que explora justamente os novos modos de pôr em relação as diferentes semióticas. É desse segundo tipo que tratamos em nossa tese. Os objetos li-

terários contemporâneos analisados experimentam com as potencialidades da linguagem, com as possibilidades de relações entre sistemas semióticos, sem se apoiar em estruturas de linguagem já consolidadas pelo tempo e pelos usos.

Embora em ambos os casos seja possível chegar a um sentido global único que emerge de cada obra, as estratégias de análise são ligeiramente distintas. No caso das semióticas sincréticas já bem estabilizadas pelo uso social, cabe adotar como postura de análise a neutralização entre as distintas formas de expressão, como indica Fiorin: “O sincretismo da forma de expressão é, assim, o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta” (FIORIN, 2009, p. 37). No entanto, seria preciso complementar essa definição, pois não se trata exatamente de ignorar os traços das semióticas que entram em sincretismo, mas sim de examiná-los observando como cada traço particular participa na construção do sincretismo em relação aos outros traços, montando uma totalidade de sentido. Tendo em vista essa totalidade da manifestação sincrética é que Floch (1986) afirma a necessidade e a possibilidade de abordar esse tipo de objeto como um todo de significação e proceder à análise do seu plano de conteúdo.

Já em nosso caso, como se trata de experimentações com os modos de pôr em relação as linguagens ainda novas e não sedimentadas pelo uso social, é ainda mais importante perceber as diferenças entre os planos de expressão de cada sistema dado em sincretismo. Nos objetos literários contemporâneos, ao invés de neutralizarem-se as diferenças, experimenta-se pôr em conjunto essas semióticas para descobrir quais efeitos de sentido podem ser produzidos a partir desse encontro. O sentido emerge desse ato de pôr em comum as linguagens, das tentativas de combiná-las e da exploração das possibilidades criativas que os sistemas semióticos possibilitam quando explicitamos suas similaridades, suas diferenças e, sobretudo, seus modos de articulação.

Nas obras que analisamos, as relações sincretizadas são as que se dão no interior do objeto literário analisado, entre as linguagens que o estruturam. Assim, em *Tree of Codes*, por exemplo, são sincréticas as relações entre a semiótica espacial escultórica, a visual gráfica e a verbal escrita; em *Lettres du Havre*, as relações entre a semiótica espacial, a visual gráfica, a fotográfica, a infográfica e a verbal escrita; em *Inquérito Policial: Família Tobias*, são as relações entre a semiótica espacial, a visual gráfica e a verbal escrita que se dão dentro dos limites do objeto. Por outro lado, são relações discretizadas aquelas que vemos entre o objeto literário analisado e outras produções culturais de linguagens

diversas. Assim, são discretas as relações entre o livro *Tree of Codes* e a semiótica verbal escrita de *The Street of Crocodiles*, bem como a semiótica espacial, musical e gestual do espetáculo de *ballet*; as relações entre *Lettres du Havre* e a semiótica espacial da arquitetura e urbanismo de Le Havre, e também entre a semiótica visual e verbal escrita das placas e letreiros nessa cidade; as relações entre *Inquérito Policial: Família Tobias* e os verdadeiros inquéritos policiais, a série de *e-books* do mesmo autor e as notícias veiculadas nas mídias.

No entanto, para além dessa estruturação entre dois polos de uma só categoria, podemos vislumbrar a existência de outros termos, que possam dar conta das passagens e gradações entre uma categoria e outra. Existem já algumas análises que consideram a relação entre semióticas de modo amplo, sem distinção entre aquelas linguagens que estão circunscritas por uma totalidade de sentido (um “texto”) ou não. Essa passagem torna-se ainda mais fluida quando lidamos não com objetos literários, mas com práticas artístico-criativas em geral, cujos sentidos são apreendidos em ato – ou seja, quando há uma passagem do ponto de vista focado em “textos” para um ponto de vista em torno das “práticas”, como propõe Landowski (2001). Ana Claudia de Oliveira, por exemplo, caracteriza como uma “estética intersemiótica” as criações de *street art* de Alexandre Orion, em que as linguagens em articulação explicitam o próprio funcionamento das diversas semióticas convocadas na construção da obra (OLIVEIRA, 2018). Articulam-se a visualidade dos grafites, a espacialidade do entorno, a gestualidade dos passantes da rua que interagem com a *street art*, e ainda a fotografia que registra essas interações – de modo que a delimitação do que é “interno” ou “externo” ao objeto observado é bastante frágil e sempre provisória. Esses objetos construídos a partir das inter-relações entre linguagens diversas apresentam assim uma estética própria, rearranjando plasticamente as várias semióticas postas em relação.

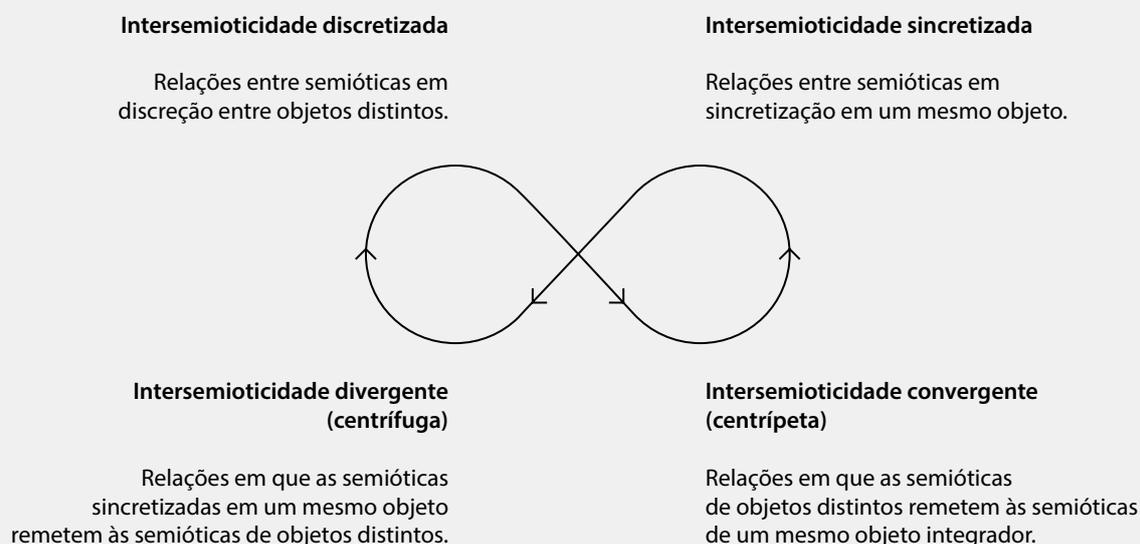
Esse tipo de análise nos faz querer expandir a sistematização para que possamos dar conta de certas relações encontradas em outros livros observados, nos quais a distinção entre as categorias do “dentro” e do “fora”, daquilo que está na totalidade do objeto literário e daquilo que está posto em objetos distintos, é mais delicada ou ainda mais incerta.

7.3 Modelo elíptico das intersemiotidades

É preciso completar a oposição apresentada até aqui, das intersemiotidades discretizadas e sincretizadas, com suas relações de contraditoriedade e de implicação, deste

modo explorando os polos dos subcontrários previstos na estrutura do quadrado semiótico. Com esse enfoque, a estrutura da oposição semântica elementar dá lugar a um modelo de quatro posições (esquema 31). Os termos que apresentamos para completar a tipologia são, nessa altura, definições operacionais que representam um papel “apenas provisório”, como propunha Hjelmslev (1975), ao lado das rigorosas definições formais do arcabouço teórico semiótico.

Esquema 31 – Modelo elíptico das intersemiotidades



Fonte: elaborado pelo autor.

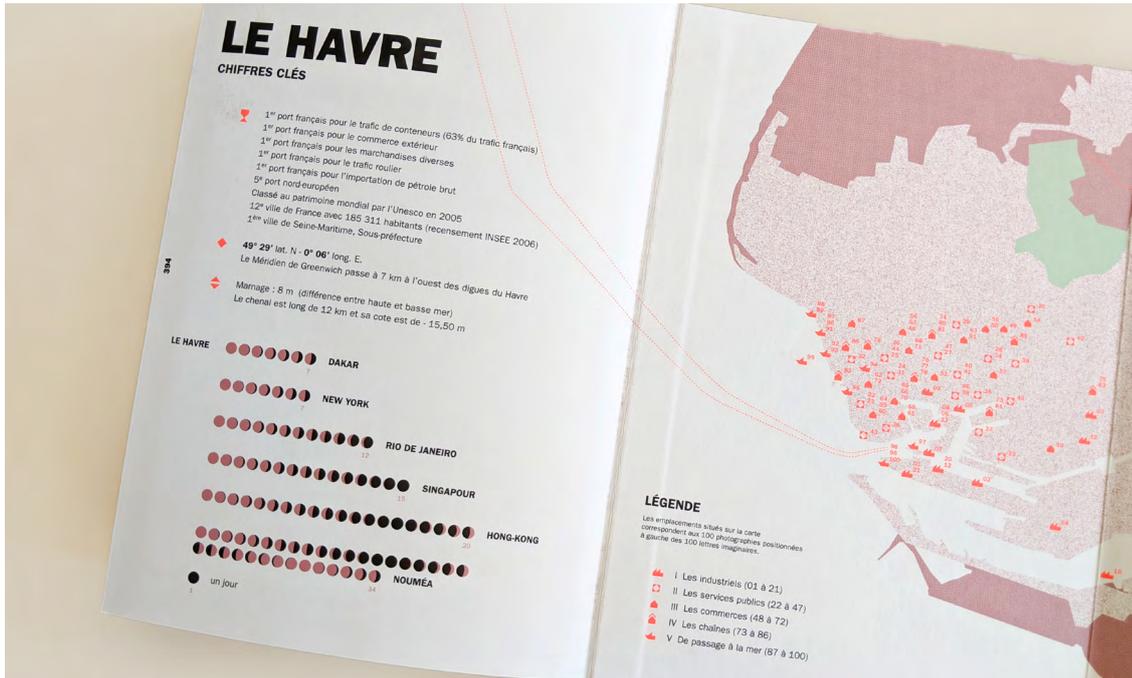
Haja vista que vemos às vezes em um mesmo objeto analisado um trânsito entre as posições, com diferentes tipos de relações, ou ainda relações entre semióticas que não estão perfeitamente localizadas em ou outro polo do modelo acima posto, mas justamente nos limiares entre eles, optamos por representá-lo em uma estrutura elíptica. Segundo Landowski, trata-se de um tipo de modelo em que se substituem as linhas retas do quadrado semiótico clássico por linhas curvas, “fazendo assim aparecer zonas de trânsito em lugar das posições fixas” (2014b, p. 81).

Conforme o esquema, acrescentamos aos dois grandes tipos de intersemiotidades já apontados mais duas posições. Em contradição com o sincretismo, propomos um modo de intersemiotidade em que, a partir de uma unidade mais ou menos co-

essa, partem pistas e traços do conteúdo ou da expressão que indicam e exigem do leitor um olhar para outros objetos, externos: essas são as relações divergentes, forças centrífugas da manifestação analisada que enviam o olhar do analista de uma manifestação para outras, originando novas e variadas práticas de leitura. Em contradição com a discrição, propomos um tipo de relação em que diversas manifestações a princípio dadas separadamente possuem certos traços em seu plano da expressão ou do conteúdo, que fazem o analista uni-los em uma mesma experiência de leitura: essas são as relações convergentes, forças centrípetas que enviam o olhar do analista de várias manifestações distintas para uma prática única de leitura. Nas intersemioticidades divergentes uma leitura única abre-se para vários objetos; nas intersemioticidades convergentes, vários objetos encerram-se em uma leitura integradora. Vejamos alguns exemplos.

A começar pelas intersemioticidades divergentes, podemos partir de um elemento de uma das obras já analisadas: o mapa que faz parte do infográfico presente em *Lettres du Havre*. Embora inicialmente ele faça parte do conjunto de semióticas circunscritas ao espaço do livro, exibindo a numeração das 100 cartas imaginárias e das fotografias ao longo do volume e tecendo assim relações no interior do próprio objeto literário entre a semiótica fotográfica, a semiótica verbal escrita e a semiótica infográfica, é inegável que o mapa também aponta “para fora” do livro. Ele constrói uma relação direta com a própria espacialidade da cidade e, assim, leva o olhar do leitor a buscar mais informações sobre a distribuição topológica da cidade, sobre sua arquitetura, sua paisagem natural e até mesmo sobre a rede de navegação que leva ao porto de Le Havre. O infográfico faz o leitor comparar o livro lido com a semiótica espacial da cidade, com outros mapas que a representem ou mesmo com a experiência de caminhar na urbe, para compreender a posição de cada fotografia no desenho urbano (as fotos até então restritas ao espaço do livro são, através do infográfico, doravante inseparáveis do espaço da cidade). É uma força centrífuga que remete de dentro para fora. O infográfico de *Lettres du Havre* (figura 104) é esse local de passagem que relaciona as semióticas sincretizadas no objeto literário entre si, tanto quanto as relaciona com as semióticas discretizadas, que estão fora dele; é a própria zona de trânsito entre um e outro modo de tecer relações entre linguagens e, até por conta disso, justifica a forma elíptica que adotamos no modelo.

Figura 104 – Mapa do infográfico de *Lettres du Havre* como exemplo de intersemiotidade divergente



Fonte: fotografia do autor a partir da obra de Boyer e Segui (2012).

Outro exemplo dentre os livros que analisamos em profundidade é a função exercida pelo adesivo na capa de *Inquérito Policial: Família Tobias*. Ao mesmo tempo em que ele logo estabelece, desde a capa, uma isotopia da “investigação policial” que vai justificar pôr em conjunto a forma espacial da pasta de documentos, a visualidade simbólica dos brasões e cabeçalhos e a estruturação da semiótica verbal, esse adesivo também leva o leitor para fora do livro ao remeter ao “caso de denúncia falsa” que se desenrolou nas devidas instâncias do poder público, repercutindo midiaticamente. O adesivo na capa de *Inquérito Policial* leva o leitor a investigar as manifestações midiáticas dadas em outras semióticas para tentar descobrir qual é essa “falsa denúncia” que o livro aborda (figura 105). Trata-se, novamente, de um movimento que leva de dentro pra fora, conduzindo o leitor das semióticas sincretizadas no objeto literário para as semióticas de objetos distintos.

Figura 105 – Adesivo na capa de *Inquérito Policial: Família Tobias*

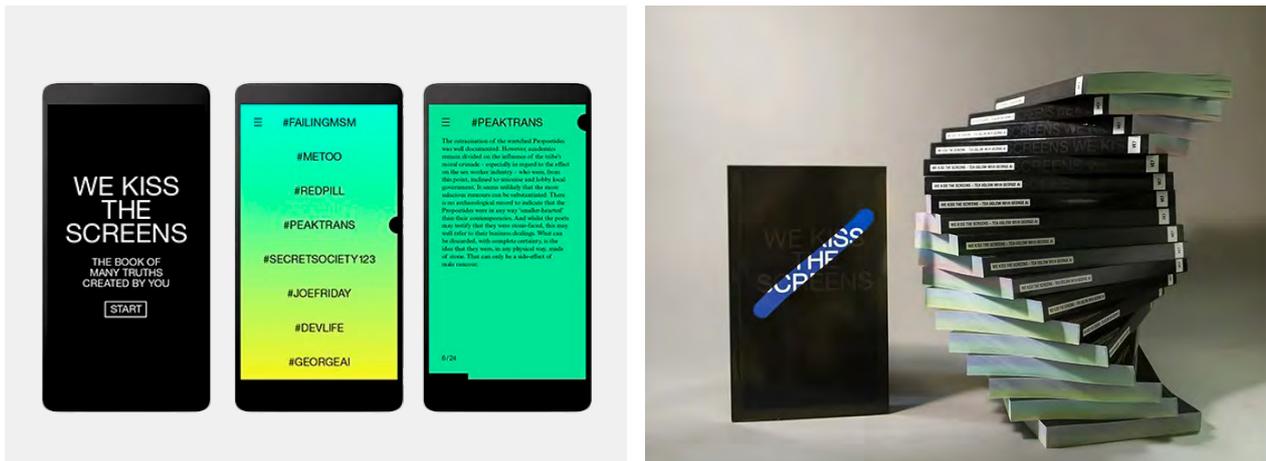


Fonte: 12ª Bienal de Design Gráfico, <<http://12.bienaladg.org.br/selecionados/livro-inquerito-policial>>.

Outro caso que, dessa vez, faz parte de nosso *corpus* de referência, é uma publicação da editora Visual Editions chamada *We kiss the screens*. Criada por Tea Uglow (2019), a obra é apresentada como um *web app* literário, uma história a ser lida através do uso de celulares ou outros *gadgets*. A narrativa é inspirada nas *Metamorfoses* de Ovídio, adotando Afrodite e Pigmeleão como personagens da trama e Chipre como cenário, porém estabelecendo uma narração contemporânea por meio do emprego de oito narradores diferentes: um veículo de mídia massiva, uma jovem feminista, um homem machista, um narrador misterioso cuja identidade é ambígua, um adolescente “emo”, um narrador cientificista que prima pelos fatos, um desenvolvedor web que é fã de ficção científica e, por fim, uma inteligência artificial (“George AI”, que inclusive coassina a autoria do livro). Ao longo da leitura no celular, o leitor pode alternar a qualquer momento entre esses oito pontos de vista, deslizando para cima ou para baixo a tela e, assim, escolher o seu narrador para cada passagem da história. Ao final da leitura o leitor é enviado para o preenchimento de um formulário online em que pode solicitar, gratuitamente (porém em número limitado), uma cópia única do livro que seria impressa sob demanda, cada exemplar físico exibindo as escolhas de narração que o leitor realizou ao longo do uso do aplicativo. Ou seja, trata-se de uma história apresentada inicialmente como “livro” digital; porém, quando os primeiros leitores concluíram a leitura na tela de seus celulares puderam optar por receber um exemplar impresso em suas casas, de modo que a prática de leitura dada a princípio em um só objeto amplia-se e leva à leitura de um segundo objeto, processado em outras semióticas. O movimento é, novamen-

te, de “dentro” para “fora”: dos limites do aplicativo literário, o leitor é enviado para um questionário online, e em seguida para um livro físico recebido pelos correios, em uma relação de intersemiotividade divergente que parte de um só objeto de análise para se ampliar em outros (fig. 106).

Figura 106 – Web app e versão impressa de *We kiss the screens*



Fonte: It's Nice That,

<<https://www.itsnicethat.com/articles/editions-at-play-we-kiss-the-screens-publication-digital-260419>>.

Esse tipo de relação intersemiótica divergente nos faz ainda pensar em um conceito bastante em voga no campo da Comunicação, a saber, a noção de “transmídia”. Usualmente, em uma operação de transmídiação há um objeto ou texto principal de onde partem as correlações com objetos de mídias distintas – o que permitiria, a princípio, uma aproximação com nossa categoria da intersemiotividade divergente, em que as semióticas de um só objeto remetem às semióticas de objetos culturais distintos. Cabe ainda, no futuro, verificar essa hipótese tanto do ponto de vista teórico, consultando os autores que estudam o fenômeno transmídia, quanto do ponto de vista prático, com análises de outros objetos que consideramos transmidiáticos.

Pelo outro lado de nosso modelo elíptico, podemos pensar em algumas obras que seguem a trajetória inversa, ou seja, de um movimento convergente. Isto é, semióticas manifestadas em objetos distintos que convergem por força centrípeta às semióticas articuladas em um só objeto. Um caso exemplar desse tipo de relação é a obra *Valfrido?*, de Gustavo Piqueira (2016). Como vimos, esse livro começou como um experimento narrativo em que diversos impressos foram enviados por mala direta para moradores de alguns bairros de São Paulo, contando as desventuras do personagem-título (na se-

miótica verbo-visual-espacial da publicidade, portanto). Elementos da trama foram se desdobrando também em outras peças de comunicação distribuídas no espaço urbano, como o uso de homens-placa e cartazes de uma empresa fictícia da história. Essas diferentes manifestações, no entanto, convergem para um livro impresso que apresenta não apenas fotografias das peças de comunicação e objetos distribuídos no espaço urbano, como também um exemplar de cada um dos dez folhetos impressos distribuídos pelos correios e um exemplar do cartaz, todos reunidos em um bolso interno no final do volume. As diversas ações espalhadas pela cidade (cartazes, objetos e homens-placa) são fotografadas e unidas às reproduções de malas-diretas em um único objeto, que une (por força centrípeta) manifestações a princípio dadas separadamente, mas que então convergem nas semióticas de um mesmo objeto literário (fig. 107).

Figura 107 – Cartazes espalhados pela cidade e capa do livro *Valfrido?*



Fonte: Lote 42, <<http://lote42.com.br/project/valfrido/>>.

Outro caso exemplar é a obra *Modo avião*, lançada pela editora Lote 42 inicialmente como um livro ilustrado, assinado por Rafael Coutinho, Lucas Santtana e João Paulo Cuenca (2017). Nessa obra a narrativa é contada na semiótica verbal e visual, com grandes ilustrações que se desdobram horizontalmente, intercaladas por fragmentos verbais. No entanto, para além do códice e fazendo parte do mesmo projeto, foi lançado concomitantemente um álbum musical de Lucas Santtana com o mesmo nome do livro impresso, em que os títulos de cada faixa correspondem sequencialmente ao nome de cada capítulo do livro. Portanto, embora sejam à primeira vista objetos de semióti-

cas distintas, as correspondências de nome e de sequencialidade dos capítulos-faixas incitam o leitor a unir essas duas manifestações em uma só experiência sonora-verbo-visual integradora, em que se pode escutar cada faixa do álbum à medida que se leem os capítulos do volume. Trata-se, portanto, de um movimento convergente entre semióticas organizadas *a priori* em objetos distintos, mas que são unidas pela prática de leitura (fig. 108).

Figura 108 – Capas do álbum e do livro *Modo avião*



Fonte: G1, <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/modo-aviao-e-uma-viagem-de-lucas-santtana-sobre-arte-do-desencontro.html>>.

A obra *Where You Are: A book of maps that will leave you completely lost* (ARIDJIS et al., 2013) é um projeto coletivo em que dezesseis artistas, tanto escritores quanto artistas plásticos e fotógrafos que trabalham com vários tipos de linguagens, propõem contribuições em suas especialidades de atuação a partir da ideia de “mapa”. Os trabalhos propostos criam ou recriam mapas a partir de diferentes aspectos da experiência humana, o que inclui desde o mapeamento de certos locais da memória de um dos criadores até a narrativa das trajetórias de uma moradora de rua, o mapeamento de fotografias Polaroid produzidas em Nova York por uma das artistas, entre outras produções. Essas proposições, impressas em dezesseis encartes distintos, são agrupadas em um só livro-caixa. No entanto, diversos desses trabalhos já estavam manifestados previamente em outros conjuntos de objetos, como por exemplo as pinturas de Lean-

ne Shapton de objetos espalhados na superfície de uma mesa de trabalho, ou as obras de Olafur Eliasson, planejadas a princípio para exposição em galerias e museus. Esse conjunto de obras de arte, fotografias e mapas são reproduzidos integrados em uma publicação única, assumindo assim um movimento de intersemiotividade convergente, que busca mostrar como essas obras criadas com semióticas distintas podem ser lidas em uma experiência integradora (fig. 109).

Figura 109 – Livro-caixa *Where you are* e uma das contribuições pictóricas da obra coletiva



Fonte: Visual Editions, <<https://2005.visual-editions.com/our-books/where-you-are>>.

Por fim, um último exemplo de intersemiotividade convergente é *No One Can Fail* (BATAILLE et al., 2019), terceiro título da série dos *Unidentified Paper Objects* (“objetos de papel não identificados”) das Éditions Non Standard. Esse volume trata de um jogo de recortes de papel em formas geométricas proposto por Marion Bataille, utilizado em uma série de *workshops* para crianças em idade de alfabetização, em que o objetivo dos participantes era tentar escrever o próprio nome utilizando apenas as peças da brincadeira. Essa experiência lúdica envolvendo a escrita com recortes de papéis foi registrada em uma série de fotografias que originaram também uma exposição. Por fim, o objeto impresso “não identificado” publicado pelas Éditions Non Standard relata a experiência desses *workshops* nas semióticas verbal e fotográfica, mas acrescenta ainda uma série de composições gráficas produzidas a partir das formas geométricas e inclui o próprio jogo de recortes como anexo da publicação, fazendo com que objetos que circularam inicialmente de maneira autônoma (jogo de recortes, fotografias das atividades, relatos verbais) sejam lançados conjuntamente, em um mesmo objeto impresso. O movimento, novamente, é de uma força centrípeta que aproxima as semi-

ólicas inicialmente distribuídas em objetos distintos, fazendo-as convergir para um só objeto integrador (fig. 110).

Figura 110 – Publicação *UPO 3: No One Can Fail*, com o jogo de recortes na última página



Fonte: Éditions Non Standard, <<https://editions-non-standard.com/upo/upo-3-no-one-can-fail?lang=en>>.

As relações intersemióticas de tipo convergente nos fazem pensar em outras categorias dos estudos da Comunicação que talvez possam ser a elas relacionadas: as noções de “cultura da convergência” e de “hibridismo”. Ambas as noções implicam uma convergência de meios ou de linguagens e vêm sendo utilizadas com certa recorrência pelos estudos de mídia. Novamente, apenas apontamos aqui uma possível aproximação entre os termos, cabendo um estudo futuro que possa verificar a correspondência das noções tanto do ponto de vista teórico quanto a partir de análises concretas de outros objetos semióticos considerados “híbridos”.

O movimento elíptico do modelo proposto convoca uma dinamicidade nas passagens entre as posições, o que podemos perceber na retomada das análises das três obras principais que selecionamos. Em *Tree of Codes*, por exemplo, observa-se o objeto espacial, visual e verbal primeiro como uma totalidade de sentido, ou seja, a partir de uma relação de intersemiotividade sincretizada das semióticas organizadas nos limites do objeto de análise. Ao se ler o posfácio da obra, entretanto, fica-se sabendo da relação com uma outra publicação, *The Street of Crocodiles*. Trata-se de um envio a um objeto externo à publicação que temos nas mãos: o posfácio funciona assim como o disparador de uma intersemiotividade divergente, como uma força centrífuga que faz com que o leitor seja levado a buscar outros objetos para completar sua leitura. Comparando-se as duas obras, a de Safran Foer com a de Bruno Schulz, é possível traçar um paralelo en-

tre uma e outra publicação, ou seja, reconstruir pela análise as relações de intersemiotividade discretizada, percebendo quais elementos da obra de Schulz foram retomados por Foer e quais foram descartados na concepção verbo-visual-espacial de *Tree of Codes*. Assim, o movimento de leitura e análise da obra passa por três posições do modelo: primeiro pela posição das relações entre semióticas articuladas no “interior” do objeto, depois pelo envio dessas semióticas para outra semiótica “exterior” e, por fim, pela leitura comparativa que relaciona as semióticas dos dois objetos literários distintos.

Podemos identificar uma dinâmica similar em *Lettres du Havre*. Para alguém que já conheça a cidade, por exemplo, a obra nasce de uma intersemiotividade convergente, que une as manifestações verbo-visuais-espaciais das diferentes placas, letreiros e elementos da sinalética urbana, bem como os elementos da própria arquitetura de diferentes construções da cidade; a princípio manifestações semióticas distintas, em um só objeto impresso (a partir do registro fotográfico dessas manifestações diversas). Na leitura da obra, a relação proposta todo o tempo de paralelismo entre o sistema visual fotográfico e o sistema verbal escrito das cartas é exemplar de uma intersemiotividade sincretizada. A seguir, como vimos, o infográfico no final do volume remete novamente ao espaço urbano, levando do interior do volume para seu exterior, em um movimento de intersemiotividade divergente. Por fim, a dinâmica proposta entre cada ponto da cidade e sua recriação por meio das fotos e das missivas de *Lettres du Havre* é um caso de intersemiotividade discretizada. Há assim uma passagem pelos quatro tipos de relações entre linguagens propostos em nossa tipologia. Encontraríamos esse mesmo tipo de movimento e passagem entre posições também em *Inquérito Policial: Família Tobias*, mas poupamos nova descrição haja vista a elaboração pormenorizada do capítulo precedente.

Talvez seja dispensável dizer, também, que o estabelecimento do tipo de relação observada depende tanto do objeto analisado quanto do olhar do analista... Mas isso já havíamos destacado na própria definição de semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2011) como o local de encontro entre conjuntos significantes do mundo que se supõe constituir sistemas e o olhar de um analista munido do referencial teórico semiótico que encara esses conjuntos como “semióticas”. Da mesma maneira, identificar dentre os objetos do mundo quais apresentam relações entre si e qual é o tipo de relação evocada depende tanto daquilo que está manifestado no mundo, em diferentes objetos, quanto do olhar do analista que vai perceber forças ora convergentes, ora divergentes, ou ainda organizadas no interior de um mesmo objeto ou entre objetos discretos.

Visto o modelo geral dos tipos de intersemiotidades encontrados nos objetos literários contemporâneos que analisamos, detalharemos a seguir os tipos de relações que nomeamos como “discretizadas” e também as “sincretizadas”, cada um desses tipos marcado por operações específicas. Uma tipologia própria dedicada a cada um desses modos de intersemiotidade tentará melhor explicar as astúcias e artimanhas do pôr em comum semióticas distintas.

7.4 Os tipos de intersemiotidades discretizadas

Para analisar mais atentamente os tipos de relações intersemióticas dados em manifestações distintas, não por acaso, recorreremos à ideia de “figuratividade”. Esse conceito da Semiótica de Greimas pode remeter a uma relação de intersemiotidade, pois o componente figurativo das linguagens designava em sua primeira construção teórica um certo tipo de tradução do mundo natural em mundos de linguagem. Importante ressaltar que o “mundo natural”, nesse caso, diz respeito a todos os traços sensíveis da experiência vivida que apreendemos quando circulamos no mundo e não apenas àqueles resultantes de manifestações da natureza (da fauna e da flora, por assim dizer). Greimas (1984), em seu trabalho “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, propôs abordar a figuratividade como uma gradação que vai do mais figurativo (icônico) ao menos figurativo (abstrato), na medida em que se torna mais fácil ou mais difícil o processo de reconhecimento. Ele utiliza o exemplo da pintura para mostrar como se dão essas gradações:

É evidente porém que a figuratividade, entendida como um certo modo de leitura – e um modo de produção – das “superfícies construídas”, não se acha necessariamente ligada a uma normalidade qualquer e que ela pode dar lugar a excessos e insuficiências: o desejo de fazer-parecido – de fazer-criar – manifestado por este ou aquele pintor, por esta ou aquela escola, por esta ou aquela época leva, mediante a adjunção e sobrecarga de traços visuais, à *iconização* da pintura; já o despojamento das figuras com a finalidade de tornar mais difícil o procedimento de reconhecimento, não deixando transparecer – como acontece com a *Improvisação* de Kandinski – senão “objetos virtuais”, dá lugar à *abstração*. Iconização e abstração não são pois, quanto à sua natureza, duas maneiras de pintar diferentes da pintura figurativa; constituem antes graus variáveis de figuratividade. (GREIMAS, 1984, p. 26-27).

Nessa passagem entre uma semiótica e outra cria-se uma nova figuratividade, uma nova “tela do parecer”, para retomarmos as formulações de *Da Imperfeição*, que pode

“deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido” (GREIMAS, 2017, p. 82) – o que já é um passo adiante na conceituação de figuratividade.

Em nosso caso, esse “além-sentido” poderia ser justamente aquele que está além do objeto literário analisado, manifestado por outras semióticas em outros objetos a ele relacionados intersemioticamente, que o olhar atento recupera por meio de um trabalho sensível e inteligível. A intersemiotividade discretizada, no âmbito da literatura, pode ser entendida como uma retomada de objetos diversos apreendidos no mundo (como as placas e letreiros de uma cidade, os diversos discursos da mídia, a documentação oficial de um inquérito policial ou mesmo um livro em formato de códice tradicional) em um objeto literário, ou ainda o caminho inverso (do objeto literário para o *ballet*, por exemplo), em “traduções” de uma linguagem em outra que podem ser mais icônicas ou mais abstratas.

Essas gradações entre a retomada de uma semiótica em outra permitindo maior ou menor reconhecimento entre elas, construindo uma figuratividade do tipo icônica ou abstrata, foram discutidas por Denis Bertrand (2003) em *Caminhos da Semiótica literária*. O autor dá nome a algumas dessas etapas intermediárias entre o iconismo e a abstração, das quais reteremos aqui dois dos termos (“estilização” e “adaptação”) para construir nossa tipologia.

Quando discutimos intersemiotividade, deve-se também ampliar a compreensão de iconismo e de abstração. Em nossa compreensão, esses termos não serviriam apenas para dar conta da figuratividade no nível discursivo, mas poderiam ser entendidos por extensão como gradações de similaridade ou diferença entre uma semiótica e outra, observáveis em todos os níveis do plano do conteúdo ou mesmo no plano da expressão. Uma retomada completa de valores, narrativas, discurso e traços da expressão configuraria a reprodução mais completa de uma semiótica em outra e, portanto, uma relação icônica, ao passo que a abstração poderia surgir na retomada parcial de certos valores, de traços da expressão, de programas narrativos ou de elementos do discurso, mas com grandes diferenças entre uma e outra semiótica. Trata-se de diferentes modos de traduzir uma semiótica em outra, seja com mais precisão e consistência, seja com maior liberdade e diferenciação.

Nosso uso do termo “tradução” tampouco segue a conceituação tradicional dos estudos de tradução, ou seja, a compreensão da tradução *stricto sensu* da qual trata, por exemplo, Jean-René Ladmiral. Esse autor define assim a atividade tradutora: “A finalida-

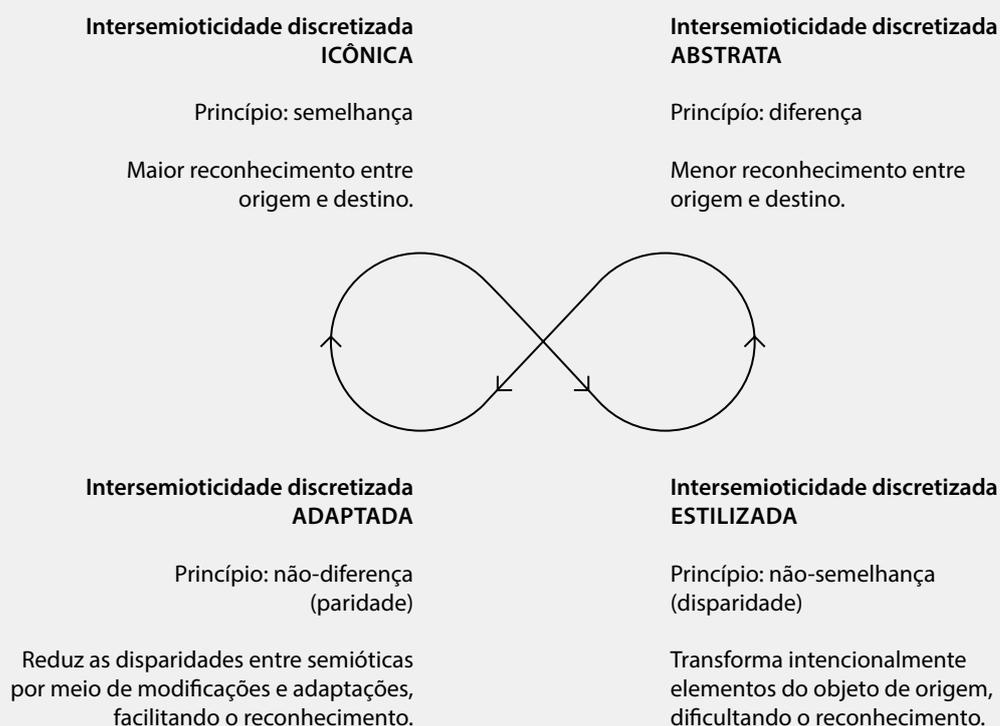
de de uma tradução consiste em nos dispensar da leitura do texto original – eis os termos nos quais convém para nós definir o que é propriamente uma tradução. A tradução deve substituir o texto de origem pelo ‘mesmo’ texto no idioma de destino” (LADMIRAL, 1994, p. 15, tradução nossa). Em vez de entendermos a tradução como a substituição de um idioma por outro, adotamos a postura de Greimas (2004), que tratava a tradução como uma reoperação dos traços apreendidos no mundo em seus novos processamentos de diferentes linguagens. A tradução a que nos referimos é a tradução *lato sensu*, entre semióticas distintas, em que no ato de criação intenciona-se ou não “substituir o texto de origem” – nos objetos literários contemporâneos, trata-se mais comumente de uma recriação livre e aberta do que de uma tentativa de substituição fiel do original em nova linguagem.

O que recuperamos dos estudos de tradução, porém, é a ideia de uma “origem” e de um “destino”. Nos objetos literários que analisamos, normalmente é possível encontrar uma relação de anterioridade e de posterioridade entre as manifestações analisadas: as placas e letreiros de Le Havre vieram primeiro, enquanto a obra *Lettres du Havre* apareceu depois; o livro *Tree of Codes* veio primeiro e o espetáculo de *ballet* surgiu depois; os documentos oficiais de inquéritos policiais surgiram primeiro e *Inquérito Policial: Família Tobias* apareceu depois; e assim por diante. A ideia de retomada de uma semiótica em outra remete a uma diferenciação entre uma manifestação primeira e uma manifestação segunda que a traduz ou, no que podemos enfatizar ao utilizar uma nomenclatura vinda dos estudos de tradução, a uma manifestação de “origem” e uma de “destino” (ou uma “fonte” e um “alvo”).

Uma manifestação de origem processada em certa semiótica é, desse modo, traduzida ou recriada em uma manifestação de destino processada em uma semiótica distinta (ou em várias semióticas distintas), que pode retomá-la com maior ou menor exatidão. Quando há maior constância na retomada dos traços de uma semiótica em outra, temos uma intersemiotividade icônica; ao invés disso, quando não se retomam mais que poucos traços, temos uma relação de intersemiotividade abstrata. A esses dois modos articulam-se outros dois, que assumem as posições dos termos subcontrários do quadrado semiótico. Negando o iconismo e, portanto, a semelhança entre as semióticas, temos a estilização, que intencionalmente transforma elementos do objeto de origem submetendo-os a características estilísticas e a uma certa intencionalidade criativa de quem faz o objeto de destino; por outro lado, negando a abstração, e desse modo a diferença entre as semióticas, está a adaptação, que tenta reduzir as disparida-

des ao fazer as modificações e adaptações necessárias para a passagem a um novo tipo de objeto em novas semióticas. Mais uma vez, para enfatizar o trânsito e o movimento entre os quatro eixos possíveis, adotaremos a forma da tipologia elíptica (esquema 32), haja vista que em um mesmo objeto literário podemos encontrar intersemiotidades discretizadas de vários tipos.

Esquema 32 – Modelo elíptico das intersemiotidades discretizadas



Fonte: elaborado pelo autor.

Vejamos alguns exemplos, retomados de nossas análises dos três objetos literários apresentados nos capítulos precedentes. A começar pelos dois polos mais extremos, o do iconismo e o da abstração. Em *Inquérito Policial: Família Tobias*, vemos um caso exemplar de uma intersemioticidade discretizada icônica na relação entre os inquéritos policiais brasileiros (objetos de origem) e o objeto literário (destino). A obra de Ricardo Lísias retoma a estrutura discursiva verbal dos ditos inquéritos, com o mesmo tipo de composição frasal rigoroso e o mesmo léxico “burocrático”, bem como faz uma retomada da plasticidade na semiótica espacial (especialmente no uso dos papéis de formatos variados, da pasta envolvendo os documentos e do grampo metálico) e na semióti-

ca gráfica, com o uso do mesmo tipo de elementos simbólicos. Tanta semelhança entre os dois objetos chega a confundir o leitor, que pode acreditar ter em mãos um documento oficial quando, na verdade, trata-se de um livro de literatura. Há, portanto, grande semelhança entre a semiótica-origem e a semiótica-destino, resultando em uma relação de iconismo.

Já na passagem da obra *Tree of Codes* para o *ballet* homônimo vemos um exemplo de intersemiotividade abstrata. Sabemos que há uma relação entre uma e outra manifestação, o que é explicitado pelo título idêntico e pelo material de divulgação do espetáculo, no entanto essa relação não se dá por uma semelhança claramente perceptível entre as duas obras. O *ballet Tree of Codes* retoma do livro apenas certas oposições do seu plano da expressão (profusão vs. economia, superfície vs. profundidade, fragmentação vs. linearidade), reconstruindo essas oposições em novas semióticas que recriam completamente os conteúdos figurativos. Algumas palavras do discurso verbal de origem também reaparecem na letra da canção de destino, porém de modo distorcido e de difícil reconhecimento. O que vemos nessa passagem entre linguagens é que, a partir de uma certa lógica de criação dos desenvolvedores do *ballet*, abstrai-se a obra original em certas categorias do arranjo plástico que são completamente recriadas em semióticas de nova ordem. Um caso de intersemiotividade abstrata, portanto.

Em contrariedade a esse tipo de abstração temos as intersemiotividades adaptadas. A adaptação implica o iconismo, ou seja, esse tipo de relação intersemiótica encaminha-se para a apresentação de certa similaridade entre o objeto de origem e o de destino, no entanto respeitando as restrições de cada linguagem. Como exemplo, escolhemos a passagem entre as placas e letreiros espalhados na cidade de Le Havre e as fotografias presentes na obra *Lettres du Havre*. Nesse caso, mais do que tentar replicar a posição exata das placas no espaço citadino respeitando suas características de escala, de orientação e de materialidade em relação ao entorno, o que faz a fotógrafa Élodie Boyer é priorizar o seu próprio olhar sobre essas letras urbanas, adaptando-as para o espaço do livro impresso. A visibilidade das placas e letreiros é acomodada no suporte planar da página e respeita as limitações da técnica fotográfica e das técnicas de impressão. Uma semiótica não se confunde com a outra, principalmente pelas diferenças de escala e volume, embora haja muita constância em termos de traços plásticos e das figuras retratadas. Talvez essa classificação da semiótica fotográfica como “adaptação” ainda surpreenda quem eventualmente pense na fotografia como uma técnica necessariamente “icônica”, mas muita tinta já foi gasta por vários autores discutindo a possibi-

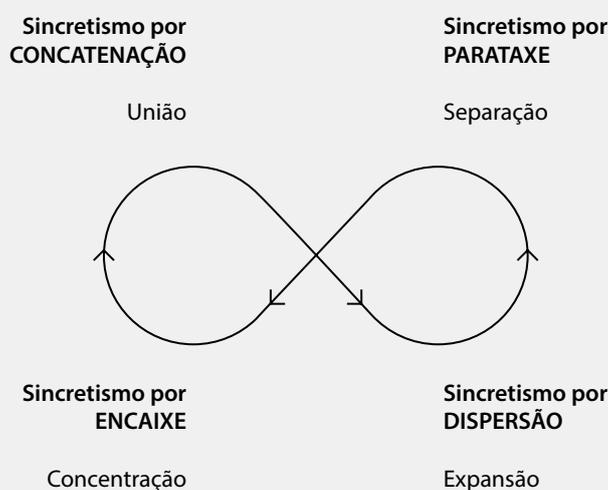
lidade de a fotografia assumir graus variados de abstração e iconismo. Basta pensarmos nos exercícios de um fotógrafo como Man Ray, por exemplo, para nos darmos conta da variedade de abordagens estéticas possibilitada pela fotografia. Em *Lettres du Havre*, a diferença explícita de tamanhos e de materialidade impossibilita qualquer confusão entre o objeto fotografado e o objeto fotográfico. Ainda nessa mesma obra, outro exemplo de adaptação é a passagem do discurso verbal das cartas para o livro impresso: também o gênero epistolar, ao ser retomado no livro, sofre uma adaptação à escrita literária e perde alguns de seus traços marcantes – local e data, assinatura de próprio punho, envelope com endereçamento, carimbos e selos postais. Mantém-se ainda, no entanto, o parecer de uma carta no discurso verbal, adaptado às configurações verbo-visuais-espaciais de um objeto literário.

Por fim, em contraditoriedade ao iconismo, temos a estilização. “Estilizar” é afastar-se intencionalmente de uma relação de imitação icônica, o que resulta em uma recriação livre do objeto de origem segundo características de estilo do objeto de destino. O exemplo escolhido como intersemiotividade estilizada é a passagem da semiótica verbal em *The Street of Crocodiles* para as semióticas escultórica, gráfica e verbal de *Tree of Codes*. Embora o autor parta do uso das exatas mesmas palavras, o que indicaria uma semelhança a priori, ele nega essa semelhança e transforma as sentenças completamente, originando uma nova obra que obedece a seu estilo pessoal e a sua intencionalidade criativa. Além dessa estilização na passagem entre uma e outra semiótica verbal (o que por si só não indicaria intersemiotividade, mas apenas intertextualidade), vemos que certas figuras presentes no discurso verbal de origem em *The Street of Crocodiles* são reimaginadas na semiótica espacial e visual do livro de destino. Por exemplo, a figura do “labirinto” recorrente na obra polonesa é recriada como um labirinto espacial e gráfico em *Tree of Codes* – um labirinto altamente estilizado, pois construído segundo a estética de recortes própria da nova obra e do seu autor. Outra figura recriada é a da “cidade”: em *The Street of Crocodiles* o protagonista passeia e perde-se em sua cidade natal, enquanto no livro *Tree of Codes* a ideia de cidade reaparece de maneira muito mais estilizada, em uma trama de desenhos verticais e horizontais em profundidade, por onde passeia e perde-se não mais o personagem da trama, mas o próprio leitor. Trata-se de recriações de certas figuras do discurso verbal de origem em outras semióticas, que não tentam assumir uma relação icônica, mas sim responder a um certo anseio criativo do autor. Um caso, portanto, de intersemiotividade estilizada. Completamos, assim, a tipologia das diferentes intersemiotividades discretizadas.

7.5 Tipologia das intersemiotidades sincretizadas

Para lidarmos, por fim, com as intersemiotidades sincretizadas em um mesmo objeto analisado, levamos em consideração o trabalho já elaborado por Ana Claudia de Oliveira (2009), que propõe uma tipologia geral do sincretismo. Construída tendo por horizonte as linguagens sincréticas em geral, linguagens essas já consolidadas pelo uso social (a autora analisa especialmente o sincretismo no jornal), a referida tipologia parece também servir satisfatoriamente aos novos objetos intersemióticos que relacionam experimentalmente as linguagens em um mesmo objeto, sincreticamente, como as explorações vistas nos livros que analisamos. Ou seja, há entre as linguagens dos objetos literários analisados operações análogas de articulações de linguagens, mesmo que essas obras não sejam processamentos de linguagens sincréticas já estabilizados pelo tempo (como é o caso das linguagens sincréticas dos quadrinhos ou dos álbuns ilustrados, por exemplo). Oliveira (2009) organiza seu esquema a partir das relações entre os traços sensíveis da expressão dos diferentes sistemas convocados em um objeto sincrético. Esses traços sensíveis são articulados a partir dos princípios da união, separação, concentração e expansão (esquema 33). Em relação ao modelo original de Oliveira (2009, p. 102), ressaltamos uma modificação, que é a de transformar os traçados retilíneos do quadrado semiótico em curvas elípticas, visando mais uma vez reforçar o trânsito entre as posições do esquema e a possibilidade de um mesmo objeto literário apresentar operações distintas em uma prática de leitura única.

Esquema 33 – Modelo elíptico das intersemiotidades sincretizadas



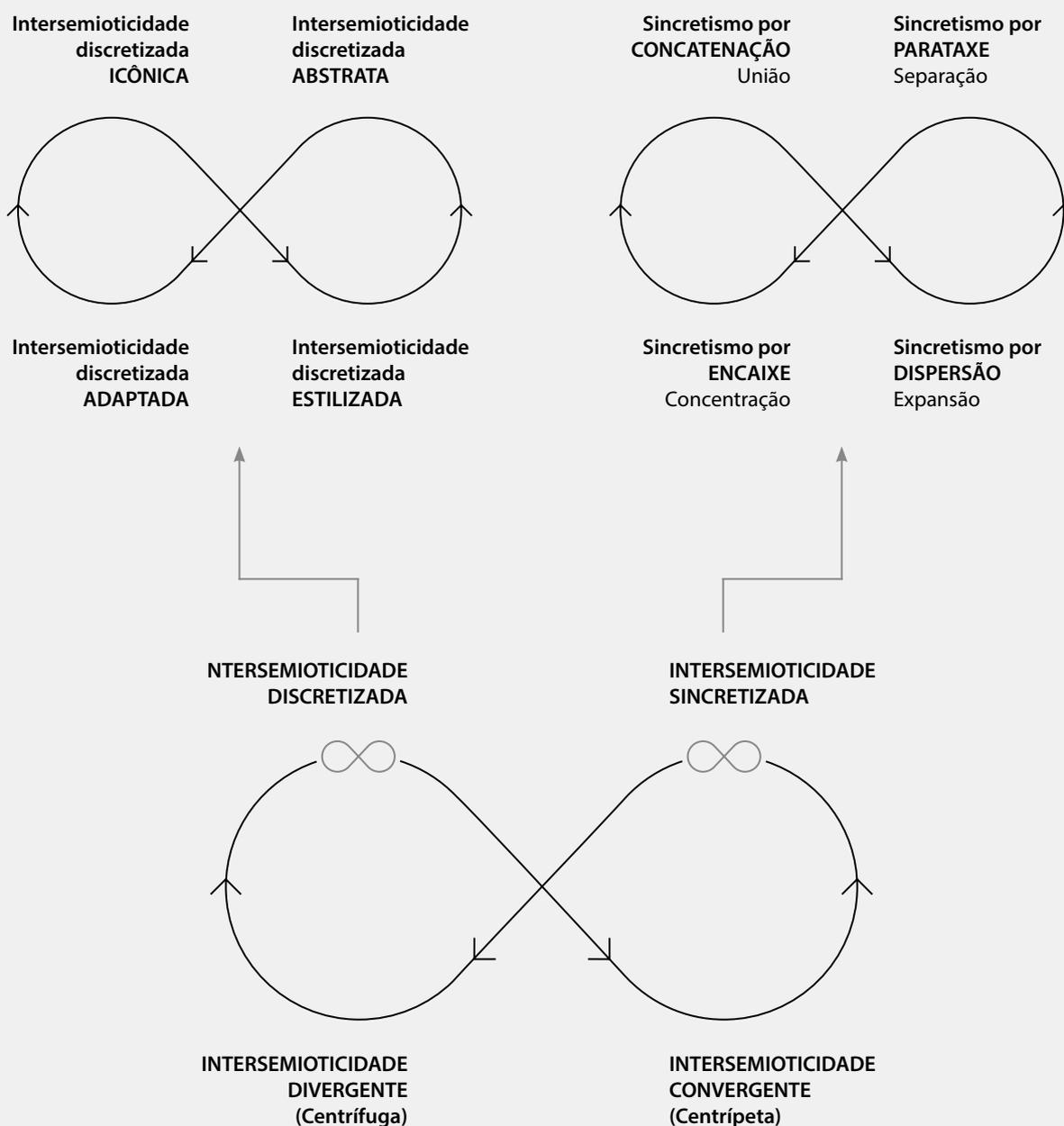
Ao longo das análises nos capítulos antecedentes, já fomos indicando caso a caso os modos como se dão os sincretismos de linguagem dentro dos limites de cada um dos objetos literários analisados. Assim, em *Tree of Codes*, por exemplo, vimos que é o mecanismo do encaixe (concentração) entre as semióticas que organiza o percurso de leitura, pois certos sistemas são apreendidos antes de outros, sequencialmente: inicialmente há uma disposição verbo-visual na capa, em seguida há um enfoque nas composições gráficas na página de anterosto, sucedido por uma nova passagem do sistema visual ao verbal escrito na página de rosto e, ao chegar às páginas internas, a atenção é voltada prioritariamente para o sistema espacial dos recortes, antes que o leitor volte-se novamente para a semiótica verbal escrita. Ou seja, entre os traços das diferentes semióticas há uma passagem sequencial de uma semiótica a outra, por concentração ou encaixe.

Em *Lettres du Havre*, entra em cena o mecanismo da separação (parataxe) entre a semiótica fotográfica e a semiótica verbal escrita das cartas. As duas linguagens aparecem lado-a-lado ao longo de toda a publicação, mas nunca sobrepostas, devendo o leitor unir uma e outra semiótica em seu gesto cognitivo e sensível de leitura. Além disso, essa obra também nos mostrou um mecanismo de expansão (dispersão) dado pela relação entre o infográfico e as cartas e fotografias. A semiótica infográfica localiza no mapa da cidade os símbolos e numerações dos capítulos do livro, o que leva o leitor do final do códice às diversas passagens do miolo do livro, em uma espécie de coextensividade que faz a organização do infográfico expandir-se em ligações com a totalidade do volume.

Já em *Inquérito Policial: Família Tobias*, encontramos um exemplo de mecanismo de união ou concatenação, pois as diferenças de formato dos papéis, as imagens dos elementos gráficos (carimbos e brasões) e o sistema verbal estão presentes todo o tempo na leitura da obra, atuando juntos a cada página. Há, portanto, concomitância das semióticas espacial, visual gráfica e verbal escrita em *Inquérito Policial*. Na verdade, para além dos mecanismos elencados até aqui, encontramos em todos os três livros essa mesma relação de união (concatenação) entre a espacialidade e os demais sistemas. Nas obras analisadas, a espacialidade do objeto serve de suporte para a impressão do livro, a qual, por sua vez, possibilita a manifestação das demais semióticas (verbal escrita, fotográfica, infográfica etc.). Isso parece ser uma constância para as relações de sincretismo em todo tipo de objeto literário analisado, já que é justamente o espaço do volume que possibilita a manifestação conjunta das semióticas, acusando o processamento em conjunto, sincrético, das semióticas postas em relação.

Esse modelo das relações de sincretismo vem se juntar, portanto, aos modos de intersemiotividade discretizada que elencamos mais acima (fundados na oposição entre o icônico e o abstrato). São particularizações que especificam os mecanismos por meio dos quais se pode pôr em relação as diferentes linguagens, seja no interior de um mesmo objeto analisado, seja na inter-relação entre dois objetos discretos.

Esquema 34 – Modelo elíptico expandido das intersemiotividades



Esses modelos explicam mais detalhadamente os tipos gerais de relação intersemiótica desenhados em nossa pesquisa. Funcionam como esquemas dentro de uma estrutura esquemática maior: considerando como ponto de partida um quadrado elíptico geral, há nele pequenas elipses que “articulariam a lógica interna de outros tantos minipercursos de transformação”, como já havia previsto Landowski (2014b, p. 85) ao defender seu modelo elíptico. A partir do modelo geral dos modos de intersemiotidade desenvolvemos categorizações específicas dos dois termos de sua oposição principal, o que resulta em um modelo mais detalhado (esquema 34).

Conforme acreditamos, esse modelo geral ajuda a dar conta de delimitar e analisar os diferentes tipos de relações entre linguagens, observados nos objetos literários intersemióticos contemporâneos. Como vimos, foi possível encontrar dentro de nosso corpus de referência diversas ocorrências de cada um desses modos distintos de intersemiotidade, o que indica a validade do modelo quando confrontado com a espécie de objetos que analisamos ao longo de nossa pesquisa. Também vimos que uma mesma obra literária pode apresentar diferentes tipos de relações – os três títulos que compuseram nosso corpus de análise apresentavam tanto relações discretizadas quanto de sincretismo, além de elementos de passagem caracterizados como disparadores de intersemiotidades convergentes ou divergentes. Uma tipologia geral como essa poderá ajudar também a analisar outros tipos de objetos construídos a partir do ato de pôr em conjunto diferentes semióticas – ou seja, outros tipos de objetos intersemióticos –, mas apenas a análise posterior de manifestações de distintas ordens poderá confirmar ou refutar essa afirmação de generalidade e, em última instância, a validade global do modelo elíptico expandido das intersemiotidades.

8 CONSIDERAÇÕES

FINAIS

8.1 Uma estética intersemiótica na literatura

Um de nossos objetivos, ao elaborarmos essa pesquisa, era estabelecer um ferramental teórico-analítico, a partir do edifício teórico da Semiótica, que possibilitasse identificar e analisar os diversos tipos de relações de intersemiotividade nos objetos literários. Essa metodologia adotada poderia servir para a análise não apenas de nossos próprios objetos de estudo, na tentativa de dar conta do tipo de estética intersemiótica que emerge nas publicações contemporâneas, mas também para a investigação de outras obras intersemióticas diversas, por quem quer que seja. Vejamos, então, que ferramental teórico e metodológico foi acionado em cada uma das análises realizadas, bem como quais resultados ele nos ajudou a alcançar.

Empregamos uma certa metodologia reiteradamente nas análises das três principais obras selecionadas na pesquisa, o que implicou a realização de determinadas etapas consecutivas em cada estudo. Deste modo, os passos de cada análise foram:

1º passo: identificação das unidades de manifestação (ou “objetos”) convocadas por cada caso analisado. Além dos próprios objetos literários tomados como *corpus* de estudo, identificamos outros objetos convocados explicitamente através das relações intersemióticas: as placas e letreiros de uma cidade, um espetáculo de *ballet*, um livro em formato de códice tradicional, uma série de *e-books* etc.

2º passo: identificação das semióticas envolvidas em cada manifestação, bem como a configuração de seus planos da expressão. Em todos os objetos literários vimos que havia o processamento de pelo menos três semióticas distintas: a espacial, a visual gráfica e a verbal escrita. Além disso, a obra *Lettres du Havre* também aciona uma semiótica fotográfica e uma infográfica. Os demais objetos convocados pelas relações intersemióticas também articulavam linguagens distintas, por exemplo as semióticas espacial, sonora e gestual no caso do *ballet* ou a semióticas verbal e visual no caso dos *e-books*.

3º passo: análise dos elementos do plano da expressão de cada semiótica envolvida, bem como dos elementos do nível discursivo, narrativo e fundamental no plano do conteúdo. Obra a obra, vimos como cada semiótica acionada articula seus formantes da expressão, considerando as especificidades de cada linguagem. Por exemplo, na semiótica espacial, processada recorrentemente nos três títulos analisados, estudamos tanto as determinações de ocupação do espaço do volume (traços organizados a partir da oposição dimensionalidade *versus* não-dimensionalidade), quanto tamanho, peso, densidade, temperatura e textura dos materiais empregados na fabricação dos objetos literários. Vimos também como cada semiótica propõe valores no nível fundamental, organiza certos programas narrativos e propõe temas e figuras no nível discursivo, sejam específicos de uma certa linguagem ou construídos justamente pela articulação com as outras semióticas.

4º passo: sistematização das relações sincretizadas em uma estrutura de homologações entre expressão e conteúdo das diferentes linguagens. Em cada obra, foi possível ressaltar algumas categorias principais de termos opostos no plano da expressão e no plano do conteúdo, que permitiram retomar o sincretismo da obra a partir de uma rede de homologações entre os planos que englobasse todas as semióticas convocadas. Aqui, além de observarmos as relações intersemióticas sincretizadas, seria ainda possível considerar quais elementos são disparadores de intersemiotidades divergentes (forças centrífugas), levando a leitura dos limites internos do objeto literário analisado para outros objetos de distintas semióticas que estão sendo postos em relação.

5º passo: identificação das relações intersemióticas estabelecidas entre o objeto de referência e os objetos a ele articulados, observando-se como cada um deles contribui para a construção de efeitos de sentido dados na experiência de leitura. Nas passagens mais icônicas ou abstratas entre as semióticas de origem e as de destino, é possível observar quais elementos do plano da expressão ou do conteúdo são retomados de um objeto em outro, garantindo maior ou menor reconhecimento entre as semióticas.

Essa operação sistemática de análise permitiu uma comparação mais clara entre as três obras, principalmente no que tange aos papéis desempenhados por cada semiótica na produção de sentido global dos objetos literários. Conforme acreditamos, essa metodologia poderá ajudar a desvelar os sentidos produzidos também por outros objetos de estudo que são construídos intersemioticamente.

Logo no início da realização das análises, uma questão se mostrou muito importante para a sistematização da pesquisa: a diferença entre o tratamento das linguagens analisadas em um mesmo objeto, dentro do espaço de cada publicação, e o tratamento das relações dessa obra com outras linguagens que estão, por assim dizer, processadas em objetos “externos” ao livro, em manifestações semióticas diversas. Essa oposição levou-nos a um primeiro critério de diferenciação dos modos de relações entre as semióticas: intersemiotidades sincretizadas em uma mesma manifestação literária ou intersemiotidades dadas entre manifestações discretas. A partir desses dois modos de relações entre linguagens, levados em conta no desenvolvimento das leituras de cada uma das publicações de nosso *corpus*, alcançamos uma tipologia elíptica dos modos de intersemiotidade nos objetos literários contemporâneos. Cada um dos termos da oposição principal, como vimos, pode também ser explorado em uma sistematização própria, que descreve as estratégias e artifícios dos processamentos conjuntos de semióticas distintas.

Em termos de ganho teórico da pesquisa para o campo da Semiótica, nossa principal proposição para o desenvolvimento desse ferramental teórico foi incluir as questões usualmente abordadas pelos estudos da “tradução intersemiótica” e do “sincretismo de linguagens” em uma mesma problemática mais geral: a das inter-relações entre linguagens. Essas intersemiotidades *lato sensu*, como propomos, são na verdade os modos diversos de tecer relações entre linguagens que são construtoras de sentido. Imaginamos que, se os estudos tradicionalmente dedicados às questões da transposição entre linguagens e da tradução intersemiótica, bem como os estudos do sincretismo de linguagem, passarem a considerar essas relações como parte de uma problemática mais ampla, pode haver um ganho teórico em ambas as abordagens ao elaborarem modelos de previsibilidade que deem conta das relações entre linguagens no geral.

Nossa hipótese principal no desenvolvimento do projeto de pesquisa era que os tipos de relações entre as semióticas propiciam ao leitor a experiência vivida da construção por meio de várias linguagens do próprio objeto literário. Tal hipótese mostrou-se verdadeira. Quando as publicações exploram a espacialidade do objeto literário (cuja

figuratividade vai muito além da forma canônica “livro”, assumindo a configuração de caixas, pastas, códices recortados, envelopes, entre outros) e as linguagens nele articuladas (nas obras que analisamos, trata-se das semióticas verbal, visual gráfica, fotográfica e infográfica), é a própria sensibilidade visual e tátil do leitor que é convocada na prática da leitura. Na interação entre leitor e obra, até mesmo a gestualidade e o equilíbrio durante o ato de leitura fazem sentido, pois o leitor deve manusear obras mais pesadas ou mais leves, compostas de partes diversas que podem ou não se separar, que necessitam ou não ser desdobradas, entre outros gestos e posturas possíveis. Quando os livros construídos intersemioticamente se relacionam com outras obras literárias, com a dança, com esculturas, com elementos de sinalética, com o espaço urbano, com mídias diversas, com *e-books* e com documentos oficiais, essas intersemioticidades inserem o livro justamente na experiência de sentir o mundo, na “experiência vivida” de nossa cultura, por meio da exploração sensível de suas linguagens. As intersemioticidades das obras que analisamos ao longo da pesquisa são articuladas de modo a fazer o leitor viver uma experiência estética e estésica que é a da própria construção do livro, um objeto cultural produzido ele também no seio de uma certa cultura, de uma certa sociedade, a qual já é marcada por práticas de consumo midiático intersemiótico. Essa experiência pode levar o leitor a refletir sobre o que são e como se estruturam os objetos literários, mostrando modos contemporâneos de se conceber o “livro” e a literatura.

A seguir, visando expandir nossas considerações finais, vamos retomar as cinco questões envolvidas na problemática geral do projeto, a saber: a própria concepção do literário; as relações entre mídias; a apreensão sensível como condição de leitura; as relações entre o impresso e o digital; e o risco assumido pelas editoras.

8.2 A reflexão sobre o objeto “livro” marcando a produção literária

Um das primeiras questões que havia surgido durante o desenvolvimento de nossa pesquisa dizia respeito à própria concepção de “literatura”, que parecia ser posta em cheque face às publicações dos objetos literários das primeiras décadas do século XXI, obras construídas a partir de várias linguagens e não mais apenas ou predominantemente pelo sistema verbal. Vejamos o que as obras analisadas nos mostraram a respeito da concepção de literatura.

Tradicionalmente, o objeto literário é diretamente relacionado a seu autor: o livro é usualmente compreendido como um texto escrito cujo escritor ou escritora é a pessoa

responsável pela autoria. Mas sabemos que há vários outros profissionais que gravitam ao redor do escritor, mesmo nas obras cujas edições são consideradas “tradicionais”: editores, designers, revisores, tradutores, ilustradores, impressores, entre outros. Nessa pesquisa, iniciamos a seleção do *corpus* justamente pela escolha de editoras que apresentam abordagens particulares no mercado editorial, ao invés de selecionarmos escritores. Isso põe em evidência o papel do editor como nó central da constelação de profissionais que gravitam a seu redor e que implicam novas configurações do objeto literário nesse início do século XXI. Os editores orquestram os profissionais responsáveis pelas distintas linguagens que, articuladas, propõem formas variadas para o formato do códice.

Vimos que muitas obras literárias, na contemporaneidade, constroem-se nos limiares entre linguagens distintas. Embora todas elas ainda façam uso da semiótica verbal, o que não parece contradizer certas definições usuais da literatura como “arte da escrita”, vimos que, entre as obras intersemióticas, todas também exploram sua espacialidade e sua visualidade. Essa exploração visual e espacial se dá a partir de uma reconfiguração e de uma experimentação com os limites do objeto que tradicionalmente foi o portador dos discursos literários: o livro. A concepção contemporânea de literatura proposta pelas obras de que tratamos parece debater o papel do livro enquanto objeto, pois todos os objetos literários analisados propõem uma reflexão sobre o seu próprio suporte, o livro. Esse movimento de voltar-se para si mesmo, para sua própria materialidade e configuração formal, marca um traço importante de algumas produções literárias contemporâneas, em especial dos três objetos literários intersemióticos que escolhemos para análise.

Para essa reflexão sobre o objeto livro enquanto suporte de escrita, partimos da diferenciação entre os chamados “suporte material” e “suporte formal”, proposta por Klock-Fontanille (2005) e retomada por Fontanille (2005). Segundo essa abordagem, enquanto o suporte material diz respeito aos elementos matéricos necessários para fixar temporalmente um discurso (o “objeto” em si), o suporte formal diz respeito à seleção de limites e às regras de inscrição nesse suporte material (ou seja, sua sintaxe), segundo as práticas de produção e interpretação de cada cultura. O livro de literatura, assim, pode ser interpretado como um suporte, um certo tipo de objeto que possibilita a conservação de enunciados escritos e de outras ordens, cujas recorrências ao longo do tempo e das culturas lhe permitiram ser identificado como “livro” pela sociedade. Esse objeto possui tanto uma face formal (textual) quanto uma face material (de prática). Essa oposição entre as duas faces pode ser assim sintetizada:

A característica essencial do suporte é a sua estrutura de interface: o suporte tem duas faces – é o que faz dele uma “interface” –: (i) uma face “textual”, no sentido de que é um dispositivo sintagmático para organização das figuras que compõem o texto (é o que poderíamos chamar de “suporte formal”, ou seja, a natureza de “dimensão de inscrição”, a seleção dos limites e das regras de inscrição – a sintaxe –), e (ii) uma face “prática”, no sentido de que ele é um dispositivo material sensível que pode ser manipulado ao longo de uma prática (é o que poderíamos chamar de “suporte material”). (KLOCK-FONTANILLE, 2014, p. 37-38, tradução nossa).

Assim, a face material do suporte diz respeito à articulação significativa da semiótica espacial, das determinações espaciais e sensíveis dessa ocupação ordenada de certa porção do espaço que chamamos “livro”. Como vimos, é justamente sua concretização material em um objeto físico, que ocupa um local no espaço, o que permite a um livro tanto ser lido por seu leitor (ser segurado ou apoiado sobre uma superfície, para ser então aberto, fechado, folheado, revirado, além de tantos outros gestos possíveis) como ser portador de processamentos de outras semióticas. Já a face formal do suporte dita as regras implícitas de como, no espaço do livro, devem-se arranjar as semióticas visual e verbal escrita.

Havíamos visto, quando tratamos das reinterpretações do livro feitas pelo campo das Artes, que os chamados “livros de artista” trabalhavam acima de tudo sobre o “suporte formal”, ou seja, sobre as regras de articulação entre linguagens impressas na materialidade industrializada e regular do livro (programada, pode-se dizer). O objeto, em si, era pouco explorado, pois a novidade estava nas experimentações com as semióticas que eram nele plasmadas. Já os livros-objeto realizavam experimentações principalmente na ordem do “suporte material”, utilizando novas materialidades e matérias-primas (tijolo, carne, tecido etc.) para repensar a forma “livro”, o que acabava implicando práticas de leitura que divergem totalmente da leitura tradicional (alguns dos livros-objeto não podiam ser abertos, muito menos folheados, por exemplo). Mas e quanto aos objetos intersemióticos que pertencem ao campo da Literatura ou o tangenciam?

Vamos retomar, para essa discussão, a obra *Tree of Codes*. Trata-se de um verdadeiro livro, com páginas coladas, unidas pela lombada e protegidas por capas mais rígidas que o miolo; ou seja, a transgressão formal não é perceptível ao primeiro olhar. No entanto, esse livro é pensado a partir de seu potencial de fazer sentido que será atingido ao ser manuseado pelo leitor, por meio de procedimentos de linguagem que põem em destaque justamente o caráter tridimensional do objeto. Quando abrimos o volume, os recortes feitos na quase totalidade das páginas rompem as regras implícitas de leitura

que haviam sido sugeridas pela forma exterior tradicional do suporte. A dissonância causada pela configuração interna indica que não se trata mais de um livro tradicional: compreendemos que é preciso descobrir outros modos de leitura levando em consideração os formantes visuais e espaciais, além dos verbais, para poder ler ou, melhor dizendo, ler e apreender o sentido da publicação. Isso leva o leitor a tentar realizar uma leitura que apreenda também os traços da expressão espacial e visual, ademais da semiótica verbal. No entanto, pode-se também tentar superar o obstáculo provocado pela exploração da materialidade do livro e ignorar a visibilidade das páginas consecutivas dada pelos recortes, tratando de realizar uma leitura linear mais tradicional. Esses dois modos de ler *Tree of Codes* dizem respeito à exploração das duas faces do suporte livro. A face formal, relativa às regras de inscrição e à organização convencional dos elementos no dispositivo sintagmático do suporte, é respeitada quando o leitor de *Tree of Codes* procede a uma leitura linear e contínua. Já a face material, relativa às condições sensíveis do objeto que permitem que ele seja manuseado ao longo da prática de leitura, é explorada criativamente na proposição de um outro modo de atuar com o objeto, na leitura que chamamos de fragmentária e descontínua, feita na tridimensionalidade do livro. A exploração das potencialidades significantes da face material do suporte subverte as regularidades da face formal (sintática). Ou seja, esse objeto literário contemporâneo explora justamente a dinâmica entre a materialidade do livro que possibilita certas práticas diversificadas e as regras tradicionais de composição do suporte livro, oferecendo desse modo uma dupla dinâmica de leitura.

Os objetos literários intersemióticos analisados parecem todos partir de uma mesma forma canônica do livro (ou seja, mais ou menos de um mesmo “suporte material”), fazendo modificações diversas nesse suporte. Às vezes as modificações não impactam muito no ato de ler: por exemplo, quando *Inquérito Policial: Família Tobias* utiliza um grampo metálico para unir as páginas ao invés da tradicional costura na lombada, a prática de leitura resultante não é completamente diferente daquela que marca uma leitura convencional de um romance, afinal as folhas continuam unidas pela extremidade, permitindo que a obra seja folheada normalmente. Outras vezes, são mudanças materiais mais relevantes em relação às práticas de leitura decorrentes: é o caso, por exemplo, dos recortes em *Tree of Codes*, que fazem o leitor modificar sua gestualidade automatizada ao manusear o livro para encontrar um modo próprio de ler essa obra em especial. Mas o que todas as publicações fazem é explorar os distintos modos possíveis de pôr em relação as linguagens, ou seja, elas atuam sobre as variantes do “su-

porte formal". Por exemplo, as linguagens postas em relação de paralelismo em *Lettres du Havre* forçam o leitor a analisar a relação que não é nada óbvia entre as fotografias e as cartas, o que já é uma primeira subversão do uso regulado das imagens como mera "ilustração". Outro exemplo: em *Inquérito Policial*, o processamento dos sistemas que imita uma pasta de documentos oficiais acaba por replicar, também, as próprias regras de inscrição desse tipo de objeto, afastando-se da sintaxe convencional do livro. Ou ainda, como vimos, a regra da linearidade na disposição da semiótica verbal é subvertida em *Tree of Codes*.

Pode-se pensar ainda que as passagens entre linguagens realizadas pelos objetos literários são acima de tudo investigações sobre os diferentes tipos de suportes materiais, em especial no caso das intersemiotidades discretizadas em objetos distintos. Como se dá a passagem dos *e-books* ao livro, das placas e letreiros de uma cidade ao volume impresso em papel, dos documentos oficiais ao formato códice? Trata-se de uma espécie de verificação dos efeitos de sentido decorrentes das transformações e relações entre diferentes tipos de suportes de escrita, uma investigação criativa sobre as características de cada materialidade e sobre as qualidades sensíveis que podem ser recriadas ou reinventadas na passagem de um objeto a outro.

Enfim, a partir desses casos, vemos que a exploração das diferentes linguagens articuladas no espaço do livro e, mais do que isso, a reflexão sobre a própria materialidade e sobre as regras de articulação convencionais desse tipo de objeto é uma das características marcantes de um certo modo contemporâneo de conceber a criação literária.

8.3 Circulação das linguagens entre mídias

Outra problemática complementar que havia surgido ao longo da construção do projeto de pesquisa estava ligada às relações entre os objetos literários e as mídias. Perguntávamo-nos se, ao investigar as relações entre semióticas, não estaríamos também, em certa medida, tentando dar conta de explicar as relações tecidas entre mídias distintas.

Sabe-se que o consumo midiático no século XXI é marcado por um grande trânsito entre veículos midiáticos variados, que faz com que as notícias e narrativas da mídia sejam recontadas repetidamente em sites, jornais, revistas, *blogs*, *podcasts*, na televisão etc. Também sabemos que cada nova mídia apropria-se de regras e de lógicas combinatórias das mídias que a antecederam, o que também é um tipo de trânsito entre mídias que se verifica já desde o século XX. Os escritores de ambos os séculos não parecem

ignorar esse movimento intermídia mas, ao contrário, tentam de algum modo de incorporá-lo em suas produções, refletindo sobre a sociedade em que estão inseridos e sobre as práticas de vida dos sujeitos de cada época. Ao tratar do “hibridismo dos *media*”, por exemplo, Haroldo de Campos (2013) aponta como a chegada da grande imprensa desempenhou um papel fundamental nos rumos da literatura. Segundo o autor, a linguagem “descontínua e alternativa, característica da conversação”, encontrou “na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural” (CAMPOS, 2013, p. 167), o que acabou impactando também em obras literárias destinadas não mais a uma leitura contínua, mas “plúrima”, em especial no campo da poesia. Como afirma Julio Plaza (2013, p. 207), “no contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (*do único*), as artes industriais (do reprodutível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem”.

Dentre as obras de nosso *corpus*, a problemática das mídias está presente principalmente em duas delas. *Lettres du Havre* pode ser entendida como uma espécie de discussão acerca das relações entre as placas e letrados, conhecidos na área da Publicidade como “mídia externa”, e a produção de literatura. A publicação levanta a questão da possibilidade de que essas mídias publicitárias sirvam ou não como disparadores da criação artística literária. Já *Inquérito Policial: Família Tobias* parece discutir justamente o assunto das passagens de narrativas entre mídias, pois os diferentes fragmentos narrativos vão contando uma mesma história à medida que se entrelaçam os enunciados dos veículos de mídia massiva, como jornais e revistas, das mídias digitais (sites e *blogs*) e do próprio objeto literário. Essas duas obras não propõem nenhuma ruptura das regras de elaboração de cada mídia a elas relacionadas (o que era uma de nossas hipóteses no início do trabalho), mas parecem mais partir das convenções explícitas de cada mídia convocada para, na relação, tentar inovar o próprio livro enquanto mídia.

Havíamos visto que o conceito de “mídia” não é sempre utilizado de maneira clara, inclusive no âmbito da Semiótica, o que pode resultar em diferentes definições. Algumas das formulações mais habituais do termo “mídia” dizem respeito tanto à distribuição na sociedade de determinados tipos de textos e objetos quanto às características técnicas empregadas nessa circulação. Não se trata, portanto, de um sinônimo de “semiótica”. No entanto, o que nos parece é que mídias diferentes são caracterizadas pela exploração de semióticas diferentes. Afinal, cada mídia apresenta suas regras próprias de configuração e de articulação das linguagens que aciona, o que, em última instância, determina um certo fazer semiótico: uma mídia é constituída por um certo conjunto de elementos

significantes, que são organizados por regras próprias. Ao mudar-se de mídia, mudam-se também as regras combinatórias (seu modo sintagmático), e muitas vezes também os elementos a que se pode recorrer (o modo paradigmático). Nos casos dos objetos literários que estudamos, as relações intermediáticas implicaram sempre relações inter-semióticas e, assim, vimos que puderam ser abarcadas pela tipologia dos modos de intersemiotividade, em especial o modo das intersemiotividades discretizadas.

A observação dessa transitividade entre mídias leva-nos a outra questão que havíamos elencado no início da pesquisa, a saber, a das relações entre o impresso e o digital. Perguntávamo-nos se haveria nos objetos literários impressos recriações ou empréstimos das mídias digitais e *vice-versa*. Esse questionamento foi também motivado por um debate público que tomou conta de vários campos do saber, especialmente na virada do século XX para o XXI, a respeito da possibilidade do “fim” do livro físico em face aos novos modos digitais de leitura; não nos alongaremos nessa questão, mas remetemos à obra de Eco e Carrière (2010), *Não contem com o fim do livro*, que aponta diversos argumentos indicativos da permanência do formato do códice por ainda muitas décadas a vir. O que se torna cada vez mais evidente é que a questão do “fim do livro” ou da disputa entre livros físicos e *e-books* perdeu a pertinência ou relevância. Na vida vivida e nos espaços acadêmicos, já não se fala mais dos meios físicos *versus* os meios digitais, mas sim das inter-relações contínuas desses dois modos de presença em praticamente todos os âmbitos das práticas de vida contemporâneas.

Os processos de escrita, de revisão e de diagramação de livros já usam ferramentas digitais há pelo menos três décadas, desenvolvendo no computador publicações que serão lidas em suportes físicos impressos. Nas obras literárias, analisadas em nossa pesquisa, também não parece haver nenhum tipo de oposição ou incompatibilidade entre linguagens digitais e as linguagens características dos meios impressos. A editora e escritório de criação Visual Editions, por exemplo, produz tanto obras específicas para leitura em celulares e outros *gadgets* eletrônicos quanto livros físicos que exploram sua materialidade e seus processos técnicos de impressão, sem hierarquizar um ou outro modo. Na verdade, uma de suas obras transita explicitamente entre os meios impresso e digital, pois deve ser lida inicialmente em formato digital, em tela, para que em seguida seja oferecida ao leitor em versão impressa, em papel (trata-se do título *We kiss the screens*). Em *Inquérito Policial*, vimos que o desvendamento da trama empreendido pelos leitores implicava ler tanto em meios físicos (o próprio objeto literário publicado pela Lote 42, além de jornais e revistas que noticiaram a investigação de falsificação que

sofreu o autor) como em meios digitais (a série de *e-books Delegado Tobias*, bem como os sites que repercutiram as notícias).

Mais do que uma disputa de mercado entre o livro impresso e o livro digital, o que vimos ser enfatizado nos objetos literários intersemióticos do século XXI é principalmente um trânsito entre linguagens digitais e linguagens analógicas, sem diferenciação explícita de um ou outro tipo de discurso.

8.4 Valores do social nas práticas editoriais contemporâneas

Também havíamos elencado, como uma problemática complementar a ser discutida em nossa pesquisa, a questão da apreensão sensível como condição de leitura. Essa discussão diz respeito, na verdade, a dois grandes regimes de significância: um deles abrange os elementos do mundo que “têm significação” e assumem formas figurativas distinguíveis pelo sujeito, que podem ser “lidas”, enquanto o outro regime é relativo às formas plásticas que “fazem sentido”, objetos da apreensão do sujeito, conforme as formulações de Landowski (2017). Segundo o autor, após um período relativamente longo em que as análises semióticas eram voltadas apenas para a leitura da significação dos objetos, “agora aceita-se que o objeto possa não ‘ter significação’ (uma significação culturalmente estabelecida ou convencionalmente fixada e, pois, legível), e que, porém, ele ‘faça sentido’, unicamente em razão de suas qualidades sensíveis imanentes” (LANDOWSKI, 2017, p. 97-98).

Ao longo de nossas análises, verificamos que a plasticidade das obras (ou seja, a organização de suas qualidades sensíveis) também pode ser inteligivelmente analisada por meio do arcabouço semiótico, e que ela acaba, assim, por homologar certas oposições do conteúdo. Temos aí dois modos de significância do objeto que, no geral, reforçam um ao outro, ao invés de serem impostos como hierarquicamente superiores ou inferiores.

Algumas obras podem até mesmo ser tomadas quase que apenas em função da leitura das significações do nível discursivo, em uma prática de leitura mais próxima da convencional, da ordem do “ter significação”. É o que aconteceria, por exemplo, ao leitor de *Tree of Codes* que se concentrasse apenas na leitura linear e contínua da semiótica verbal, sem se importar muito com a forma plástica do volume, com seus recortes e sua tridimensionalidade. Ou ao leitor de *Inquérito Policial: Família Tobias* que lesse apenas os enunciados verbais em sequência e as significações convencionais dos símbolos

utilizados na visualidade da obra, sem se atentar, por exemplo, aos efeitos de sentido provocados pelos diferentes formatos de papéis escolhidos para a publicação e pelo posicionamento dos elementos na página, que justamente ajudam a reforçar certos sentidos da narrativa em questão.

No entanto, assim como imaginamos essa dimensão da leitura que busca os significados postos em cada obra, também é inegável que há uma outra maneira de tomar cada uma das publicações analisadas, baseada dessa vez na apreensão de suas qualidades sensíveis. Em *Tree of Codes*, mesmo antes de ler a narrativa verbal sequencial, folhear o livro já produz certos efeitos de sentido em ato: surpresa pela forma inabitual dos recortes, curiosidade em relação à sua possível intencionalidade, talvez indignação pela ruptura das tradições editoriais, entre outros. Em *Lettres du Havre*, a constituição do volume e seus traços sensíveis também produzem efeitos de sentido por si só: dificuldade de manuseio dado o peso elevado, curiosidade em abrir a publicação, promovida pelos recortes na caixa, certo prazer tátil pela percepção dos tipos diferentes de papéis utilizados (ora mais lisos, ora rugosos) e assim por diante.

Assim como, no caso da leitura, a plasticidade da publicação reforça os sentidos construídos por cada obra, no caso da apreensão das qualidades sensíveis também entra em jogo imediatamente a cognição do sujeito leitor, que tenta compreender as escolhas plásticas concretizadas pela publicação à medida que manuseia o objeto. Não se trata de incongruência, mas da própria impossibilidade de se separar completamente, nas experiências vividas, a dimensão sensível da inteligível. O que, aliás, já havia sido apontado por Landowski:

Não é possível opor conceitualmente o sentir, com o seu caráter imediato, à reflexividade do conhecer, nem separá-los analiticamente. Deve-se, ao contrário, procurar dar conta da maneira pela qual o sensível e o inteligível, essas duas dimensões constitutivas da nossa apreensão do real, essas duas formas complementares de um único saber sobre o mundo, misturam-se e, provavelmente, até se reforçam uma a outra. Não somente o sensível “se sente” (por definição), mas ele próprio *faz sentido*, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto, por um lado, a significação está *já presente* naquilo que os sentidos nos permitem perceber, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica *ainda presente* no plano onde o sentido articulado se constrói (LANDOWSKI, 2005, p. 95).

Em suma, os objetos literários intersemióticos não apresentam a apreensão como *condição* de leitura, pois não há hierarquia ou anterioridade e posterioridade entre um modo e outro. A apreensão atua sim como um reforço de sentido, como uma dimensão

complementar de significância que, em última instância, é inseparável da leitura em si. Embora todo livro, independentemente de realizar explorações plásticas intensas ou de experimentar diferentes variações da estrutura convencional do códice, apresente uma dimensão sensível que possa ser apreendida, todos esses objetos literários do início do século XXI apresentam uma alta densidade estética, o que põe em evidência justamente a possibilidade de que possam ser “apreendidos”, para além de simplesmente “lidos”.

De fato, as obras selecionadas na pesquisa são livros considerados “estranhos” (ou até “bizarros”, diriam alguns) justamente pela exploração de seus traços sensíveis. São objetos às vezes um pouco frágeis, talvez experimentais “demais”, definitivamente exóticos. Eles servem para iniciar conversas (do tipo “Veja só, que livro curioso!”) e mostram um gosto bastante específico de seus leitores. As obras exigem de quem as enfrenta uma abertura aos diferentes sistemas semióticos, refletindo o gosto de um certo grupo social de apreciadores de inovações editoriais e narrativas, exigentes quanto ao tratamento estético dos objetos literários. Essas publicações não são necessariamente “formadoras” de um novo tipo de leitor, pois sua função não parece ser explicitamente a de “educar” novos leitores para o domínio de diversas linguagens, dado o próprio caráter mais de exotismo e experimentação do que pedagógico que apresentam. Por outro lado, elas também não são apenas o resultado de práticas de leitura já estabilizadas e regulares para esses sujeitos *avant-garde* (em termos de serem pessoas que buscam sempre inovações gráficas e narrativas), pois todas essas obras estão experimentando com as possibilidades de reimaginar a forma do códice e de pôr em conjunto diferentes semióticas.

Isso nos leva a uma reflexão sobre o gosto do e pelo livro, bem como sobre o grupo social que aprecia determinadas obras, tais quais os objetos literários levantados ao longo de nossa pesquisa. Assim, o gosto assume pelo menos duas dimensões distintas: de um lado, o gosto pelo próprio objeto literário, usufruído por seu leitor; de outro lado, o gosto social em que os sujeitos agradam uns aos outros pela partilha do “bom gosto”, pela apreciação em conjunto de um mesmo tipo de objetos literários. Adota-se assim uma abordagem interacionista do problema do gosto, conforme propõe Landowski:

Trata-se de uma posição *interacionista*: para nós, o gosto surge de uma problemática do *sentido*, ele próprio considerado como *efeito* de uma *interação*. [...] Ele se constrói em ato, no ajustamento entre as *qualidades sensíveis* imanentes do mundo-objeto e a *competência semio-estésica* dos corpos-sujeitos que o encontro com essas qualidades põe à prova. (LANDOWSKI, 2013, p. 19-20, tradução nossa).

O gosto se dá pelas interações, seja uma interação do tipo “contato corpo-a-corpo” (e pouco importa se é o corpo de uma pessoa ou o corpo de um “objeto”, como um livro), seja do tipo “contrato social”. Esse gosto possui traços do gosto “das coisas”, da exploração das qualidades estéticas de cada obra, de suas potencialidades plásticas, mas também traços do gosto “da gente”, do sujeito que se mostra curioso e aberto à experimentação editorial, agradando assim aos demais membros de seu círculo social que veem aí um sinal de “bom gosto”.

As pessoas que costumam apreciar esse tipo de livro, em especial devido à engenhosidade técnica de produção, parecem pertencer em grande parte a meios profissionais que valorizam atividades consideradas “criativas”: artes, todo tipo de design, comunicação, entre outras. Os objetos literários intersemióticos do século XXI não são os vencedores dos prêmios de literatura mais tradicionais de seus países (por exemplo, o Jabuti no Brasil ou o Goncourt na França), o que indica que não fazem parte do gosto “dominante” em termos de produção literária. Mas esses livros são frequentemente premiados em mostras de design, na categoria editorial (por exemplo, na Bienal Brasileira de Design Gráfico ou no European Design Award), o que nos sugere que o grupo a quem essas publicações costumam agradar pertence a outro meio social, de profissionais da arte, do design e da edição ligados ao mercado editorial de livros. Trata-se de um coletivo de pessoas que se unem devido ao gosto similar pelos “prazeres” do livro e, ao compartilhar esse gosto, acabam também agradando uns aos outros, ou seja, constituindo um gosto “de agradar”.

Em suma, trata-se principalmente de um gosto “do prazer”: o gosto das “experiências estéticas, designando pela expressão uma classe de interações em que a sensibilidade do sujeito – enquanto *corpo-sujeito* – se encontra posta à prova no confronto com a materialidade das coisas” (LANDOWSKI, 2017, p. 24-25, tradução nossa). Mas esse gosto é vivido em determinados contextos sociais e, por isso mesmo, acaba definindo um novo “bom gosto” social que alguns sujeitos irão adotar para agradar seus pares. Os objetos literários intersemióticos parecem intencionalmente tentar agradar a esses sujeitos específicos que mencionamos. Ainda que os livros sejam essencialmente *coisas*, eles assumem sintaxicamente a posição de *sujeitos*, que desejam ser apreciados pelo leitor, projetados estrategicamente tendo em vista os modos mais eficientes de seduzir e intrigar o outro com sua própria presença sensível.

De certa maneira, a busca pela inovação, pela provocação, pela transgressão e pela criação são valores adotados na sociedade contemporânea e os objetos literários, como

espaços sensíveis e criativos que traduzem a sociedade que os engloba, trazem à tona esses valores como parte de sua proposta editorial.

Esse conjunto de valores, em especial no que tange à transgressão dos modelos de negócios consagrados das editoras do século passado, leva-nos a uma outra questão abordada em nosso projeto: a do risco assumido pelas editoras que publicam os objetos literários intersemióticos. Perguntávamo-nos em que regime de risco atuam as editoras Visual Editions, Éditions Non Standard e Lote 42. Risco alto ou baixo, controlado ou não? O que nos parece, sobretudo após a discussão do gosto específico do grupo social a quem esses livros são dirigidos, é que como iniciativas editoriais todas as obras analisadas são marcadas por uma forte intencionalidade. Arriscando ou não, em matéria tanto de recursos financeiros quanto de tempo pessoal dedicado a essas iniciativas, os editores mostraram possuir uma visão de negócios própria e um foco editorial, o que deve posicioná-los mais precisamente no regime de sentido da manipulação (ou estratégia), em termos dos regimes de interação, sentido e risco (LANDOWSKI, 2014b).

Na edição desses livros elaborados com linguagens e recursos gráficos tão diversos, o risco sempre existe. Às vezes é o risco da própria produção técnica dos volumes, que é muito trabalhosa e tem muitas etapas (em *Tree of Codes*, por exemplo, para cada folha impressa foi preciso produzir uma faca específica para realizar os recortes, o que exige um trabalho de sucessivas etapas de refinamento para que o corte seja realizado com perfeição, nos locais exatos); outras vezes, trata-se de uma edição muito cara e sofisticada, o que caracteriza um risco econômico (caso de *Lettres du Havre*, que utiliza em uma mesma publicação um conjunto diverso de tipos de papéis e de processos de impressão, o que encarece a produção); ou ainda, a obra circula entre limites éticos e legais arriscados (*Inquérito Policial: Família Tobias* parte de um caso de denúncia pública que resultou em investigação policial para produzir uma narrativa fictícia que, no entanto, simula documentos de validade legal, o que poderia acarretar em problemas jurídicos para a editora). Mas todos esses riscos são movidos por uma clara intencionalidade de suas editoras e as obras são produzidas para um certo público que vai, justamente, valorizar esse risco assumido.

Sabemos que a segurança é valorizada em vários âmbitos da nossa sociedade atual, mas vemos que o risco também é: basta pensar em como, por exemplo, parte da atual geração de jovens adultos valoriza mais objetivos do tipo “viajar como ‘mochileiro’ pelo mundo” do que “comprar um imóvel”, ou valoriza mais trabalhar em profissões ligadas à criatividade do que dedicar-se a serviços públicos que garantam estabilidade financeiri-

ra. Os livros de produção técnica arriscada são estrategicamente calculados para agradar um público que talvez não aceitasse nada menos que o risco.

8.5 O fazer contínuo da pesquisa

Pesquisar é uma busca por respostas. Considerando a pergunta feita no início do trabalho, permitimo-nos reformulá-la, enfim, em termos os mais singelos possíveis: quais são, afinal, as relações entre linguagens que marcam esses livros tão curiosos? Vimos que todos os livros analisados apresentam relações entre as linguagens articuladas no próprio objeto literário, em um movimento de olhar para si mesmo e discutir a forma canônica do livro, bem como relações com objetos de semióticas distintas, em movimentos que levantam o olhar para a alteridade, para outras produções culturais de nossa sociedade. Entre as relações internas e externas ao objeto literário, completam essa dinâmica os movimentos convergentes e divergentes. É nesse ir e vir que se encontra uma formulação criativa do que é a produção literária, obrigatoriamente contemporânea na medida em que é arraigada no social. A busca por essa resposta também foi marcada, é claro, por um gosto pessoal: o autor da tese pertence ao grupo social indicado mais acima, a quem esse tipo de publicação é voltado. Em nossa apreciação subjetiva há algo de intrincado, provocador e astucioso nesses livros que podem nos tocar em um nível muito pessoal, o que poderia explicar também a escolha pelo curioso objeto de estudo.

Em “Erga o olhar!”, Landowski (2017, p. 39-47) propõe analisar semioticamente o próprio fazer investigativo do semioticista. Segundo sua proposição, o objeto da busca em uma pesquisa é da ordem do sentido (trata-se, afinal, de algum tipo de resposta a um questionamento), enquanto o ferramental teórico da Semiótica recobriria o valor modal do *poder fazer*. A partir daí, Landowski (2017) elabora uma tipologia de quatro tipos de discursos empregados pelos semioticistas, aos quais estão correlacionados certos “fazer”. O que nos parece, ao vermos essa estruturação, é que esses quatro fazeres poderiam ser entendidos como quatro etapas do processo de pesquisa em Semiótica. Vejamos como funciona essa esquematização, ao mesmo tempo em que retomamos as etapas de nosso percurso investigativo.

Uma das práticas do semioticista é o chamado fazer “engenhoso” (1º tipo, ligado ao “discurso da descoberta”), que diz respeito às “renovações que só a invenção pode trazer” (LANDOWSKI, 2017, p. 44). Em nossa compreensão, toda pesquisa nasce já de algum tipo de invenção, de uma descoberta de um tema ou de um objeto interessante,

que desperte algum tipo de questionamento sobre o qual o semioticista vai se debruçar: para nós, tratava-se de certa tendência no mercado editorial que nos chamava a atenção. A seguir, passa-se ao fazer “aceitável” (2º tipo, ligado ao “discurso da pesquisa”), ocasião em que se constrói como problemática investigativa a fagulha que põs em curso a pesquisa. Em nosso caso, a inquietação frente a certo tipo de objeto literário nos fez elaborar um projeto de pesquisa, com um problema claro de investigação, hipóteses, metodologia e objetivos. Outro fazer do semioticista é o “sancionado” (3º tipo, ligado ao “discurso da teoria”), aquele que diz respeito ao registro das descobertas e modelos teóricos já sancionados positivamente entre a comunidade de pesquisadores. Em nossa trajetória, após a estruturação do projeto de pesquisa, esse fazer sancionado equivaleu a recorrermos ao arcabouço teórico da Semiótica para verificar o que já havia sido elaborado a propósito de nosso assunto, a intersemiotividade. Por fim, a última ação é o fazer “qualificado” (4º tipo, ligado ao “discurso da aplicação”), em que são exploradas as aquisições teóricas já estabelecidas pela Semiótica em suas práticas analíticas. Para nós, essa etapa correspondeu às análises mesmas, empreendidas no contato direto com cada objeto literário analisado. O que acontece é que, ainda segundo Landowski (2017, p. 44), de certo modo o fazer qualificado (da “aplicação”) “usa e por assim dizer desgasta a teoria”, o que torna necessárias as inovações do fazer “engenhoso”, implicando em novas descobertas. Conforme nossa experiência, não é raro que análises de objetos distintos, mesmo que partindo de um arcabouço teórico já consolidado, acabem por mostrar novos problemas, novos caminhos teórico-analíticos ou novos questionamentos que irão demandar novos tipos de descobertas para dar conta dos processos de produção de sentido de cada caso analisado (e de outros similares que virão). Ou seja, a pesquisa nunca apresenta um “ponto final”, mas sim resulta em novos problemas. Cada descoberta leva a mais perguntas, portanto a um novo discurso de pesquisa, em recursividade sem fim. Estamos mesmo, todos os pesquisadores, condenados à construção do sentido.

Deixamos aqui, portanto, mais alguns questionamentos, “descobertos” por assim dizer ao longo da pesquisa. Em primeiro lugar, será que o modelo das intersemiotividades que elaboramos é realmente geral? Seria preciso verificar, primeiramente em outras obras literárias de outros períodos e posições geográficas e, em seguida, em outros tipos de objetos intersemióticos. Além disso, seria interessante também tratar de identificar que posições do modelo ocupariam certos fenômenos contemporâneos conhecidos como “transmídiação”, “hibridismo” de mídias e “cultura da convergência”,

entre outros tão caros à área da Comunicação. Outro questionamento: não seriam “inter-semióticos” na verdade todos os objetos culturais, para além daqueles que o fazem mais explicitamente? Também seria preciso verificar. Mais um questionamento: a produção de uma literatura voltada para a reflexão das relações entre linguagens distintas é reflexo específico de nossos tempos, ou trata-se de uma tendência que marcará doravante todo tipo de publicação? É preciso verificar e, nesse caso, somente o tempo dirá.

Testados os modelos e trajetórias de análise de nossa pesquisa, encontramos algumas soluções para abordar semioticamente esses livros tão curiosos e particulares que descobrimos no início do século XXI – se as soluções são boas ou más, isso dependerá da sanção do leitor. Eis nessa tese o resultado, para ser debatido, posto à prova e, espera-se, também saboreado.

REFERÊNCIAS

A listagem de referências apresenta todas as obras citadas ao longo do trabalho (segundo o modelo autor-ano), em ordem alfabética pelo nome dos autores, sem diferenciação entre obras teóricas e literárias.

La liste des références présente tous les ouvrages cités au long de la thèse (selon le modèle auteur-année), par ordre alphabétique du nom des auteurs, sans différencier les œuvres théoriques et les œuvres littéraires.

ABUJAMRA, Adriana. A via-crúcis de Charles. *Piauí*, n. 115, p. 38-46, abril 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMAZON. *Tree of Codes: Jonathan Safran Foer*. Nov. 2010. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Tree-Codes-Jonathan-Safran-Foer/dp/0956569218>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

ARBOLAVE, Cecilia (Org.). *Queria ter ficado mais*. São Paulo: Lote 42, 2015.

ARIDJIS, Chloe et al. *Where You Are: A collection of maps that will leave you feeling completely lost*. Introdução de Will Gompertz. Londres: Visual Editions, 2013.

BADIR, Sémir. Les intersémiotiques. *Estudos Semióticos*. Editores responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. V. 9, n. 1, São Paulo, p. 1–12, 2013.

_____; DONDERO, Maria Giulia; PROVENZANO, François (Dir.). *Les Discours synchrétiques: poésie visuelle, bande dessinée, graffitis*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2019.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

_____. "Questions sur le semi-symbolisme et le syncrétisme en sémiotique". In: BADIR, Sémir; DONDERO, Maria Guilia; PROVENZANO, François (Dir.). *Les Discours syncrétiques: poésie visuelle, bande dessinée, graffitis*. Liège: Presses Universitaires de Liège, p. 31-40, 2019.

BATAILLE, Marion et al. *Unidentified Paper Object 3: No One Can Fail*. Le Havre: Éditions Non Standard, 2019.

BENVENISTE, Émile. *Últimas aulas no Collège de France (1968 e 1969)*. Tradução Daniel Costa da Silva et al. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BÉTARD, Daphné. Le livre d'artiste: Expérimental, ludique, unique! *Beaux Arts*, p. 80-85, março 2019.

BERTRAND, Denis; FLOCH, Jean-Marie. "Iconicité". In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage: Tome 2: compléments, débats, propositions*. Paris: Hachette, p. 109, 1986.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo CASA. Bauru, SP: Edusc, 2003.

BERTRAND, Solène. « Toujours la même histoire », troisième ouvrage des éditions Non Standard sur Le Havre. *Actu.fr*, 25 fev. 2017. Disponível em: <https://actu.fr/normandie/havre_76351/toujours-la-meme-histoire-troisieme-ouvrage-des-editions-non-standard-sur-le-havre_435992.html>. Acesso em: 30 ago. 2019.

BOGO, Marc Barreto. *A Coleção Particular da Cosac Naify: explorações sensíveis do gosto do livro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. "Modos de conceber o objeto literário: o livro e os sistemas de linguagem". In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes et al. (Orgs.) *XV Congresso IBERCOM 2017: comunicação, diversidade e tolerância: Livro de Anais*. São Paulo: ECA-USP; Lisboa: FCH-UCP, p. 3271-3291, 2018a.

_____. O design sensível do livro. *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 121, 2018b.

_____. "Práticas de criação e de leitura no e-book A Universe Explodes". In: RAMALHO, Sandra; SCOZ, Murilo; SANTOS, Célio Teodorico (Orgs.). *Ressonâncias semióticas*. Florianópolis: UDESC, p. 103-121, 2019.

BOYER, Élodie; SEGUI, Jean. *Lettres du Havre: identités réelles et missives imaginaires*. Le Havre: Éditions Non Standard, 2012.

_____. *Ligne B*: invitation au Havre. Le Havre: Éditions Non Standard, 2014.

_____. *Toujours la même histoire*. Ilustrações Josephin Ritshel. Le Havre: Éditions Non Standard, 2017.

BRACCHI, Daniela Nery. Fotografia contemporânea e intersemioticidade. *Estudos Semióticos*, v. 7, n. 2. Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. São Paulo, p. 44–51, 2011.

BRACCO, Adelina. *Significação em infográficos de imprensa*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAETANO, Kati. “A propósito de um sincretismo intermediário”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação*: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 247-265.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. 2. ed. 5ª reimpressão. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMPBELL, Fiona. A Review of the Jamie xx-Scored Ballet, *Tree of Codes*. *Pitchfork*, 8 julho 2015. Disponível em: <<https://pitchfork.com/thepitch/834-a-review-of-the-jamie-xx-scored-ballet-tree-of-codes/>>. Acesso em 21 nov. 2019.

CAMPOS, Haroldo de. *A reoperação do texto*: obra revista e ampliada. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

CENTRE D'ÉTUDES LINGUISTIQUES. *Appel à contributions – L'interdiscursivité, l'intertextualité, intra- et intermédialité, intersémiotité dans les productions médiatiques*: Numéro coordonné par Alexander Kazakevich et Günter Schmale. Documenta digital (PDF), 2017.

COUTINHO, Rafael; SANTANNA, Lucas; CUENCA, João Paulo. *Modo avião*. São Paulo: Lote 42, 2017.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DAL BELLO, Rejane; BOYER, Élodie; SEGUI, Jean. *Unidentified Paper Object 1*: Earth Art. Le Havre: Éditions Non Standard, 2015.

D'ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2013.

D&AD. *Tree of Codes. Wood Pencil / Book Design / Entire Books*. 2011. Disponível em: <<https://www.dandad.org/awards/professional/2011/book-design/18285/tree-of-codes/>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

DESIDÉRIO, Mariana. Crise na Cultura escancara apocalipse das livrarias no Brasil. *Exame*, 25 out. 2018. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/negocios/crise-na-cultura-escancara-apocalipse-das-livrarias-no-brasil/>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

DIAS, Lincoln Guimarães. *A materialidade na pintura de Nuno Ramos*. 1997. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBREUIL, Maroussia. « L.H. » de moins en moins confidentiel. *Le Monde*, 24 maio 2017. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/05/24/pop-graphisme-et-avant-gardes-au-havre_5133432_1655012.html>. Acesso em: 30 ago. 2019.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EDITIONS AT PLAY. *About us*. 2017. Disponível em: <<https://editionsatplay.withgoogle.com/#/about>>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ÉDITIONS NON STANDARD. *Lettres du Havre*. 2013. Disponível em: <<https://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

_____. *À Propos*. 2019. Disponível em: <<http://editions-non-standard.com/about>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____. "Polifonia textual e discursiva". In: BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. 1. reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 29-36.

_____. "Para uma definição das linguagens sincréticas". In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 15-40, 2009.

FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. Tradução Claudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

FLEURY, Claire. Pierrette Bloch ou l'abstraction poétique. *L'Obs*. 7 Fev. 2015. Disponível em: <<https://www.nouvelobs.com/culture/20150205.OBS1778/pierrette-bloch-ou-l-abstraction-poetique.html>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdã: Hadès-Benjamins, 1985.

_____. "Synchrétiques (sémiotiques ~)". In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage: Tome 2: compléments, débats, propositions*. Paris: Hachette, p. 217-219, 1986.

_____. *Identités Visuelles*. Paris: PUF, 1995.

_____. "Semiótica plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro 'News'". Tradução José Luiz Fiorin. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 145-167, 2009.

FOER, Jonathan Safran. *Tree of Codes*. Londres: Visual Editions, 2010.

FOLHA DE S.PAULO. *Lista dos vinte melhores escritores brasileiros da "Granta" reaviva debate*. 16 jul. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1120526-lista-dos-vinte-melhores-escretores-brasileiros-da-granta-reaviva-debate.shtml>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

FONTANILLE, Jacques. "Écritures: du support matériel au support formel". In: ARABYAN, Marc; KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. (Eds.). *L'écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, p. 183-200, 2005.

_____; SONZOGNI, Marco; TROQE, Rovena. Traduire: signes, textes, pratiques. *Signata*, n. 7, 2016.

GOLDFARB, David A. "Introduction". In: SCHULZ, Bruno. *The Street of Crocodiles and Other Stories*. Tradução do polonês para o inglês Celina Wieniewska. Introdução David A. Goldfarb. Apresentação Jonathan Safran Foer. Nova York: Penguin Books, p. xi-xxv, 2008.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto*. São Paulo: Escrituras, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien. "La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur". In: *Du Sens II*. Paris: Seuil, p. 157-169, 1983.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Tradução I. Assis da Silva. *Significação*, n. 4, p. 18-46, 1984.

_____. *Sémantique structurale*. Nouvelle édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

_____; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: Tome 2: compléments, débats, propositions. Paris: Hachette, 1986.

_____. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. "Semiótica figurativa e semiótica plástica". Tradução I. Assis Silva. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, p. 75-96, 2004.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2011.

_____; RASTIER, F. "Les jeux des contraintes sémiotiques." In: GREIMAS, A. J. *Du sens I: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, p. 135-155, 2012.

_____. *Da imperfeição*. 2. ed. Prefácio e Tradução Ana Claudia de Oliveira, Apresentações de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.

HAMMAD, Manar. "Espace (sémiotique de l'~)". In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: Tome 2: compléments, débats, propositions. Paris: Hachette, p. 78-79, 1986.

HANNA, Christophe. *Nos dispositifs poétiques*. Paris: Questions Théoriques, 2010.

HAYLES, N. Katherine. *Electronic literature: new horizons for the literary*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008.

HÉBERT, Louis; GUILLEMETTE, Lucie. "Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité". In: HÉBERT, Louis; GUILLEMETTE, Lucie (Orgs.). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Collection Vie des Signes, Série Actes. Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 1-9, 2009.

HIGGINS, Dick. Intermedia. *Something Else Newsletter*. V. 1, n. 1, p. 1-3, 1966.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. Revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1975.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KANNO, Mário; BRANDÃO, Renato. *Manual de infografia*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 1998.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique: leçons donnés dans la cadre de la Chaire Francqui au titre belge 1995-1996 à l'Université Libre de Bruxelles*. Toronto: Éditions du Gref, 1996.

_____. "Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. De la linéarité à la tabularité, ou l'espace écrit comme intermédialité". In: HÉBERT, Louis; GUILLEMETTE, Lucie (Orgs.). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Collection Vie des Signes, Série Actes. Québec: Les Presses de l'Université Laval, p. 11-38, 2009.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. "L'écriture entre support et surface: l'exemple des sceaux et des tablettes hittites". In: ARABYAN, Masrc; KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (Eds.). *L'écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, p. 29-52, 2005.

_____. Des supports pour écrire: d'Uruk à Internet. *Français d'aujourd'hui*, n. 170, p. 13-30, 2010.

_____. Penser l'écriture: corps, supports et pratiques. *Communication & langages*, n. 182, p. 29-43, 2014.

_____. Repenser l'écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle. *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 119, 2016.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

KUSUMOTO, Meire. Parece ficção: folhetim virtual vira alvo da Polícia Federal. *Veja*, 11 set 2015. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/parece-ficcao-folhetim-virtual-vira-alvo-da-policia-federal/>>. Acesso em: 11 maio 2020.

LADMIRAL, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard, 1994.

LANDOWSKI, Eric. "Intersémioticit  ". In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: Tome 2: compléments, débats, propositions. Paris: Hachette, p. 119, 1986.

_____. *A sociedade refletida*: ensaios de sociosemiótica. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

_____. Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura. Tradução Ana Claudia de Oliveira. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, Brasil, n. 11-12, p. 22-43, set. 1996.

_____. O olhar comprometido. Tradução Ana Claudia de Oliveira e M  rcia da Vinci de Moraes. Revisão do autor. *Galáxia*, São Paulo, n. 2, p. 19-56, 2001.

_____. *Passions sans nom*: essais de Sócio-Sémiotique III. Paris: PUF, 2004.

_____. Para uma semiótica sensível. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, n. 30 (2), p. 93-106, jul. 2005.

_____. Pour une sémiotique du go  t. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, no 6. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2013.

_____. Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido. *Galáxia*, São Paulo, Online, n. 27, p. 10-20, 2014a.

_____. *Interações Arriscadas*. Tradução Luiza Helena O. Da Silva. São Paulo: Estac  o das Letras e Cores, 2014b.

_____. *Com Greimas*: interações semióticas. Tradução Ana Claudia de Oliveira. Revisão do autor. São Paulo: Estac  o das Letras e Cores, Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2017.

_____. Note préliminaire. Eléments pour une sémiotique des objets (matérialité, interaction, spatialité). *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 121, 2018.

_____. Antes da interação, a ligação. Tradução Luiza Helena Oliveira da Silva, Murilo Scoz e Yvana Fachine, com a colaboração do autor. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, n   9. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2019.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias*. 5 volumes. E-book. Editora e-Galáxia, 2014.

_____. *Inquérito Policial: Família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016.

LOTE 42. *Inquérito Policial Família Tobias*. 2016. Disponível em: <<http://www.lote42.com.br/inqueritopolicial/>>. Acesso em: 18 fev. 2020.

_____. *Banca Tatuí*. 2018a. Disponível em: <<http://lote42.com.br/banca-tatui/>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

_____. *Lote 42*. 2018b. Disponível em: <<http://lote42.com.br/sobre/>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

_____. *Contato – faq*. 2018c. Disponível em: <<http://lote42.com.br/contato-faq/>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

LUKE, Jarryd. *Writing the visible page: a multimodal approach to graphic devices in literary fiction*. 2013. Tese (Doutorado em Escrita Criativa e Estudos Literários) – Creative Industries Faculty, Queensland University of Technology, 2013.

LUMA ARLES. *Offprint – La librairie du Parc*. 2019. Disponível em: <<https://www.luma-arles.org/luma/Offprint.html>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

LUPTON, Ellen. *A produção de um livro independente – Indie Publishing: um guia para autores, artistas e designers*. Tradução Maria Lúcia L. Rosa. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAIA, Fernanda. O corpo sensível do livro-objeto. *Revista Continente*, 06 maio 2019. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/221/o-corpo-sensivel-do-livro-objeto>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MAIRIE DE LA VILLE DE LIMOGES. *Lire à Limoges a rencontré son public*. 06 maio 2019. Disponível em: <<https://www.limoges.fr/fr/actualites/lire-limoges-rencontre-son-public>>. Acesso em: 09 nov. 2019.

MAISON DES EDITIONS. *Volumes: Une saison graphique: 06.05 — 15.06*. Catálogo de exposição, documento digital. 2019.

MANCINI, Renata. Sem Greimas, com Greimas, após Greimas, cem Greimas. *Estudos Semióticos*, v. 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, p. 22–27, 2018.

MÉCHOULAN, Éric. Intermédialités: le temps des illusions perdues. *Intermedialités/ Intermediality*, n. 1, p. 9-27, 2003.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne. *Sur le livre d'artiste*: articles et écrits de circonstances (1981-2005). Marseilles: Le mot et le reste, 2006.

MUSSETTA, Mariana. Materialidad y multimodalidad en nuevas formas de ficción novelesca contemporánea. *Revista Luthor*, n. 31, p. 16-27, 2017a.

_____. Glosario sobre materialidad y multimodalidad en la ficción novelesca. *Revista Luthor*, n. 31, 2017b.

N-1 EDIÇÕES. *Sobre*. Disponível em: <<https://n-1publications.org/sobre>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. A moda-pintura. *Gragoatá*, n. 4, p. 57-75, 1998.

_____. "As semioses pictóricas". In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker, p. 115-158, 2004.

_____. "A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global". In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação*: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

_____. Estesia e experiência do sentido. *Revista CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 8., n. 2, dez. 2010.

_____. "As interações discursivas". In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Ed.). *As interações sensíveis*: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 235-249, 2013.

_____. A estética intersemiótica de Alexandre Orion. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.21, n.1, p. 315-339, 2018.

OPÉRA NATIONAL DE PARIS. *Tree of Codes*: Wayne McGregor, Olafur Eliasson, Jamie xx. Programa do espetáculo. Paris: Opéra National de Paris, 2019.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.

PENZANI, Renata. 10 livros interativos para brincar fora do livro. *Lunetas*, 07 jul. 2017. Disponível em: <<https://lunetas.com.br/ferias-10-livros-que-convidam-para-fazer-coisas-fora-do-livro/>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIQUEIRA, Gustavo. *Valfrido?* São Paulo: Lote 42, 2016.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POYNOR, Rick. Space for stories. *Eye Magazine*, 2014. Disponível em: <<http://www.eyemagazine.com/opinion/article/space-for-stories>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

RAPATZIKOU, Tatiani G. Jonathan Safran Foer's Tree of Codes: book design and digital sculpturing. *Book - Material - Text*, n. 1, p. 41-52, 2017.

RASTIER, François. Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus. *Texto! [en ligne]*, junho 2004. Disponível em: <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html>. Acesso em: 07 março 2018.

ROBERTS, Caroline. "Introdução". In: FAWCETT-TANG, Roger. *O livro e o designer I: embalagem, navegação, estrutura e especificação*. Tradução Andréa Mariz. São Paulo: Rosari, p. 6-11, 2007.

ROCHA, Claudio. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. 3. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Ricardo Lísias leva inquérito policial ao teatro e prepara livro. *O Estado de S. Paulo*, 13 fev. 2016. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,ricardo-lisias-leva-inquerito-policial-ao-teatro-e-prepara-livro,10000016118>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

RUPRECHT, Hans George. "Intertextualité". In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage: Tome 2: compléments, débats, propositions*. Paris: Hachette, p. 119-122, 1986.

SALEH, Naíma. Livro-objeto: quando o formato é essencial à narrativa. *Crescer*, 18 abril 2016. Disponível em: <<https://revistacrescer.globo.com/blogs/Blog-da-Crescer/Naima-Saleh/noticia/2016/04/livro-objeto-quando-o-formato-e-essencial-narrativa.html>>. Acesso em: 15 maio 2018.

SALI, Felipe. *Mais leve que o ar*. São Paulo: Lote 42, 2016.

SALOMON, Délcio Vieira. *Como fazer uma monografia*. 13. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SAPORTA, Marc. *Composition No.1*. Tradução do Francês ao Inglês de Richard Howard. Londres: Visual Editions, 2011.

SATUÉ, Enric. *Aldo Manuzio*: Editor. Tipógrafo. Livreiro. Tradução Cláudio Giordan. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Publicado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. E-book. Genebra: Arbre d'Or, 2005.

SCHULZ, Bruno. *The Street of Crocodiles and Other Stories*. Tradução do polonês para o inglês Celina Wieniewska. Introdução David A. Goldfarb. Apresentação Jonathan Safran Foer. Nova York: Penguin Books, 2008.

SEMPRINI, Andrea. *A marca pós-moderna: poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea*. 2. ed. Tradução Elisabeth Leone. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SHIELDS, David. *How literature saved my life*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2013.

SILVA, Ignacio Assis. Sincretismo e comunicação visual. *Significação*, n. 10, p. 73-80, 1994.

SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2001.

SIRLANNEY. *Magra de Ruim*. São Paulo: Lote 42, 2016.

SNO, Márcio. *O universo paralelo dos zines*. São Paulo: TimoZine, 2015.

SOBOTA, Guilherme. Livro de Ricardo Lisias leva à instauração de inquérito na Polícia Federal por falsificação de documento. *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,contos-de-ricardo-lisias-levam-a-instauracao-de-inquerito-na-policia-federal-por-falsificacao,1760631>>. Acesso em: 11 maio 2020.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2005.

STEIMBERG, Oscar. *Semióticas: las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION. *Fonctionnement du prix unique*. 16 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.sne.fr/prix-unique-du-livre/fonctionnement-du-prix-unique/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

THIRLWELL, Adam. *Kapow!* Londres: Visual Editions, 2012.

TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro*. Tradução José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

UGLOW, Tea. *A Universe Explodes*. Aplicativo. Londres: Editions At Play/Visual Editions, 2017.

_____; AI, George. *We Kiss the Screens*. Aplicativo e impressão sob demanda. Londres: Editions At Play/Visual Editions, 2019

URBAIN, Jean-Didier. "Préface: L'homme descend du signe: La révolution saussurienne". In: SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Publicado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Paris: Éditions Payot & Rivages, p. 7-51, 2016.

VARELLA, João. *42 haicais e 7 ilustrações*. Ilustrações FP Rodrigues. São Paulo: Lote 42, 2014.

VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de um tecido*. Tradução Vanise Dresch. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

VISUAL EDITIONS. *Tree of Codes – Visual Editions*. 2018. Disponível em: <<http://visual-editions.com/tree-of-codes>>. Acesso em: 03 ago. 2018.

_____. *About – Visual Editions*. 2020. Disponível em: <<http://visual-editions.com/about>>. Acesso em: 22 set. 2020.

ZILBERBERG, Claude. "Aspectualisation". In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: Tome 2: compléments, débats, propositions. Paris: Hachette, p. 19-24, 1986.

BIBLIOGRAFIA

CONSULTADA

A listagem de bibliografia consultada apresenta as obras consultadas no desenvolvimento do trabalho, mas que não foram citadas ao longo do texto e que, portanto, não constam na listagem de referências. Adotamos a ordem alfabética pelo nome dos autores, sem diferenciação entre obras teóricas e literárias.

La liste de la bibliographie consultée présente les ouvrages consultés dans l'élaboration de la recherche, mais qui n'ont pas été cités au long du texte et, par conséquent, ne sont pas présents dans la liste des références. Nous avons adopté l'ordre alphabétique par nom des auteurs, sans distinction entre les œuvres théoriques et les œuvres littéraires.

AGUIAR, Cristhiano. ***Na Outra Margem, o Leviatã***. São Paulo: Lote 42, 2018.

AHAMED, Liaquat. ***Money and Tough Love***. Fotografias Eli Reed. Coleção Writers in Residence. Londres: Visual Editions, 2014.

ARABYAN, Marc; KLOCK-FONTANILLE, Isabelle (Orgs.). ***L'écriture entre support et surface***. Paris: Editions L'Harmattan, 2005.

AURELIANO. ***Mercúrio Cromo***. São Paulo: Lote 42, 2017.

BARRETO, Lima et al. ***Novos Mafuás***: Crônicas de Lima Barreto e algumas outras coisas feitas por algumas outras pessoas. São Paulo: Lote 42, 2017.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. ***Teoria do discurso***: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____; FIORIN, José Luiz (Orgs.). ***Dialogismo, polifonia, intertextualidade***: em torno de Bakhtin. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARTHES. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

_____. *A Câmara Clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BAYAERT-GESLIN, Anne. *Sémiotique du design*. Paris: PUF, 2012.

_____. *Sémiotique des objets: la matière du temps*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". Tradução José Lino Grünnewald. In: Textos de Walter Benjamin. São Paulo: Editora Abril, 1975, p. 9-34.

BERTHELOT-GUIET, Karine. *Paroles de pub: la vie triviale de la publicité*. Collection SIC. Le Havre: Éditions Non Standard, 2013.

BERTRAND, Denis; FLOCH, Jean-Marie. La sémiotique est une praxis: entretien avec Jean-Marie Floch. *Cruzeiro Semiótico*, n. 10, p. 112-121, 1989.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *A forma sólida da linguagem: um ensaio sobre escrita e significado*. Tradução Juliana A. Saad. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

_____. *The surface of meaning*. Toronto: CCSP Press, 2008.

BRUNETTI, Itaici (Org.). *Indiscotíveis*. São Paulo: Lote 42, 2014.

BURY, Richard de. *Philobiblon*. Tradução, apresentação e glossário Marcello Rollemberg. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMARGO, Iara Pierro de. *O livro de literatura: entre o design visível e o invisível*. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia – Poesia 1949-1979*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Metalinguagem & Outras Metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. 4. Reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da moda*: semiótica, design e corpo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote*. Tradução John Ormsby. Fotografias Jacob Robinson. Londres: Visual Editions, 2015.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*: conversações com Jean Lebrun. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Editora Unesp, 1998.

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CHASLIN, François. *Rococo*: ou drôles d'oiseaux (divertissement). Le Havre: Éditions Non Standard, 2018.

CORTEZ, Mariana. *Porlinhas e palavras*: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil. 2008. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COSSICH, Tai. *A Espetacular Clínica da Monga Apresenta Caso Original*. São Paulo: Lote 42, 2017.

COSTA FILHO, José Almir Valente. *Da prosa dos objetos cotidianos à poética dos objetos artísticos*: por uma estética do cotidiano. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

COSTE, Florent. Poésie et espace public. *La Vie des idées*, 25 maio 2011. Disponível em: <<http://www.laviedesidees.fr/Poesie-et-espace-public.html>>. Acesso em: 07 maio 2017.

CUNHA, Juliana. *Já matei por menos*. São Paulo: Lote 42, 2013.

CUPLAND, Douglas. *Kitten Clone*. Fotografias Olivia Arthur. Coleção Writers in Residence. Londres: Visual Editions, 2014.

- DAHMER, André. *A coragem do primeiro pássaro*. São Paulo: Lote 42, 2015.
- DE ANGELIS, Rossana. Textes et textures numériques: le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique. *Signata*, n. 9, p. 459-484, 2018.
- DENI, Michela. L'intervention sémiotique dans le projet: du concept à l'objet. *Médiation & information - Revue internationale de communication*, n. 30-31, p. 87-97, 2010.
- _____. For a history of semiotics of design projects. *11th European Academy of Design Conference*, Université Paris Descartes, 2015.
- _____. Des sciences du design à la science du design. *Langages*, n. 213, p. 93-103, 2019.
- DENIS, Jérôme et al. *Scriptopolis*. Le Havre: Éditions Non Standard, 2019.
- DERDYK, Edith (Org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac, 2013.
- DUSI, Nicola. Introduzione: Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica. *Versus: Quaderni di Studi Semiotici: Sulla traduzione intersemiotica*. Editado Por Nicola Dusi e Siri Nergaard. Bolonha: Bompiani, n. 85/86/87, p. 3-54, 2000.
- DYER, Geoff. *Another Great Day at Sea*. Fotografias Chris Steele-Perkins. Coleção Writers in Residence. Londres: Visual Editions, 2014.
- EGAN, Jennifer. *A Visit from the Goon Squad*. New York: Knopf, 2010.
- FILHO, Plínio Martins (Org.) et al. *Livros, editoras & projetos*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial / São Bernardo dos Campos, SP: Bartira, 1998.
- FIORIN, José Luiz. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário. *Alfa*, n. 32, p. 53-67, 1988.
- _____. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 78, 2003.
- _____. Linguagem e interdisciplinaridade. *Alea*, v. 10, n. 1, p. 29-53, 2008.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FISCHER, Steven Roger. *História da escrita*. Tradução Mirna Pinsky. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- _____. *Uma breve história da linguagem*. Tradução Flávia Coimbra. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2009.

FITZGERALD, F. Scott. *Bernice corta o cabelo*. Ilustrações Mika Takahashi. Tradução Juliana Cunha. São Paulo: Lote 42, 2016.

FLOCH, Jean-Marie. Imagens, signos, figuras: a abordagem semiótica da imagem. Tradução Zita Magalhães. *Cruzeiro Semiótico*, n. 3, p. 75-81, 1985.

_____. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF, 1995.

_____. *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: PUF, 1997.

_____. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. Tradução Analice Dutra Pilar. Revisão Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, nº 1. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

_____. A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. Tradução Sílvia Alencar e Jenara Miranda. Revisão Ana Claudia de Oliveira e Yvana Fachine. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 21-47, jun. 2014.

FONTANILLE, Jacques. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Tradução Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

_____. *Semiótica do Discurso*. Tradução Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.

_____. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

_____. As vias (e as vozes) do afeto. Tradução Alexandre Marcelo Bueno. *Galáxia*, n. especial 2 - Algirdas J. Greimas, p. 137-162, 2019.

FRAGA, Claudia Trevisan. *A construção da identidade das editoras pelas 1^{as} capas*: Record e Cosac Naify. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. *O essencial da cor no design*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. 2. ed. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

GIBBONS, Alison. "Multimodal literature and experimentation". In: BRAY, J. et al (Eds.). *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Nova York: Routledge, p. 420-434, 2012.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. 16. ed. Tradução Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*. Vários tradutores. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. et al. *Práticas e linguagens gestuais*. Tradução Manuela Torres. Supervisão Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Editorial Vega, 1979.

_____. Por uma semiótica topológica. In: GREIMAS, A. J. *Semiótica e Ciências Sociais*. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, p. 115-141, 1981.

_____. *Du Sens II*. Paris: Seuil, 1983.

_____. L'énonciation (une posture épistémologique). *Significação*, n. 1, p. 9-25, 1984.

_____; COURTÉS, Joseph. *Semiótica – Dicionário razonado de la teoría del lenguaje*: Tomo II. Versão espanhola de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

_____. A sopa ao "pistou" ou a construção de um objeto de valor. Tradução Edith Lopes Modesto. *Significação*, n. 11/12. São Paulo: Anablume/ Centro de estudos semióticos, p. 7-21, 1996.

_____. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin, Edusp, 2014.

GROUPE μ . *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éditions Le Seuil, 1992.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. 2. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2008.

_____; CASTEDO, Raquel da Silva. A materialidade do livro na contemporaneidade: imbricamentos entre imediação e hipermediação. *Interin*, v. 23, n. 1, p. 238-255, 2018.

HALLBERG, Garth Risk. *City on Fire*. New York: Knopf, 2015.

HAMMAD, Manar. Expressão espacial da enunciação. Tradução Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, nº 4. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2005.

HARRIS, Roy. *Sémiologie de l'écriture*. Paris: CNRS Éditions, 1993.

HÉBERT, Louis; GUILLEMETTE, Lucie (Orgs.). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Collection Vie des Signes, Série Actes. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2009.

HÉNAULT, Anne. *História concisa da Semiótica*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2006.

_____. Image et texte au regard de la sémiotique. *Le Français aujourd'hui*, n. 161, p. 11-20, 2008.

HENDEL, Richard. *O design do livro*. Tradução Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

HOLLIS, Richard. *Design gráfico: uma história concisa*. Tradução Carlos Daudt. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

HOLMBERG, Pablo (Kioskerman). *Portas do Éden*. Tradução Cecília Arbolave. São Paulo: Lote 42, 2015.

JARCY, Xavier de; PERELMAN, Marc Perelman (Coord.). *Le Corbusier, zones d'ombre*. Prefácio de Emmanuel Faye. Le Havre: Éditions Non Standard, 2018

JEANNERET, Yves. *Critique de la trivialité: les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*. Collection SIC. Le Havre: Éditions Non Standard, 2014.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1970.

KLINKENBERG, Jean-Marie. La relation texte-image: essai de grammaire générale. *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, n. 19, p. 21-79, 2008.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. Présentation du dossier Écriture(s). *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 119, 2016.

_____. Lorsque la langue ne rencontre pas l'écriture: La question du déchiffrement des écritures. *Signata*, n. 9, p. 193-212, 2018.

_____. La recherche sur les écritures: un dialogue entre linguistique, sémiotique et anthropologie. *Langages*, n. 213, p. 29-41, 2019.

_____. A pesquisa sobre as escritas: um diálogo entre Linguística, Semiótica e Antropologia. Tradução Marc Barreto Bogo. *Galáxia*, n. 45, p. 34-47, 2020.

LADMIRAL, Jean René. *A tradução e os seus problemas*. Tradução Luísa Azuaga. Lisboa: Edições 70, 1980.

LAMBERT, Frédéric. *Je sais bien mais quand même*: essai pour une sémiotique des images et de la croyance. Collection SIC. Le Havre: Éditions Non Standard, 2013.

LANDOWSKI, Eric; OLIVEIRA, Ana Claudia de (Eds.). *Do inteligível ao sensível*: em torno da obra de A. J. Greimas. São Paulo: Educ, 1995.

_____.; FIORIN, José Luiz (Comp.). *O gosto da gente, o gosto das coisas*: abordagem semiótica. São Paulo: Educ, 1997.

_____. *Presenças do outro*. Tradução Mary Amazonas L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa. Tradução Dilson Ferreira Cruz Júnior. Revisão Eric Landowski. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, nº 3. São Paulo: CPS, 2005.

_____. O triângulo emocional do discurso publicitário. Tradução Adriana de Albuquerque Gomes. Revisão do autor. *Revista comunicação midiática*, Bauru-SP, n. 6, p. 15-30, 2006.

_____. Avoir prise, donner prise. *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 112, 2009.

_____. *Interacciones arriesgadas*. Tradução Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.

_____. Voiture et peinture: de l'utilisation à la pratique. *Galáxia*, n. 24, p. 241-254, 2012.

_____. Regimes de espaço. *Galáxia*, n. 29, p. 10-27, 2015.

_____. Nouveaux jalons pour une sémiotique des objets (design et robotique). Présentation. *Actes Sémiotiques [En ligne]*, n. 121, 2018.

LARSEN, Reif. *Entrances & Exits*. Aplicativo. Londres: Editions At Play/Visual Editions, 2016.

LEÓN, Ángela. *Guia Fantástico de São Paulo*. São Paulo: Lote 42, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo*. Tradução Maria Lúcia Machado. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A estetização do mundo*: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____; PHILLIPS, Jennifer Cole. *Novos fundamentos do design*. Tradução Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUQUE, María. *A mão do pintor*. Tradução Mariana Sanchez. São Paulo: Lote 42, 2019.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Edição bilíngue. Introdução, Organização e Tradução Álvaro Faleiros. 2. ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. *Cadernos de Tradução*, n. 3, p. 14-33, 2020.

MARON, Bruno. *Manual de sobrevivência dos tímidos*. São Paulo: Lote 42, 2013.

MARTENS, Karel et al. *Couleurs sur la plage*. Le Havre: Éditions Non Standard, 2017.

MBANZILA, Ali Yambula. *Réinventer l'écriture: de la tradition à la modernité dans l'espace culturel kongo*. Tese (Doutorado em Sciences du Langage - Sémiotique) – Université de Limoges, Limoges, 2018.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Guttenberg: a formação do homem tipográfico*. Tradução Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENDES, Mariza Bianconcini Teixeira. Adão e Eva no paraíso: da propaganda religiosa à propaganda comercial. *Estudos Semióticos*. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. V. 5, N. 1, São Paulo, p. 75–83, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOLNÀR, Margit. *Tourner la page: autour de la matérialité de l'objet de lecture: observations sémiotiques, perspectives pédagogiques*. Tese (Doutorado em Sciences de l'information et de la communication) – Université Toulouse 2 Le Mirail, Toulouse, 2014.

MORAES, Alexandra. *O Pintinho*. São Paulo: Lote 42, 2013.

_____. *O Pintinho 2*. São Paulo: Lote 42, 2014.

_____. *Pinte o pintinho*. São Paulo: Lote 42, 2015.

MORLIGHEM, Sébastien. *Essaime*. Le Havre: Éditions Non Standard, 2018.

MUSSETTA, Mariana. "La Ficción Multimodal: breve recorrido teórico y principales supuestos actuales". In: SALEME, Cecilia (Ed.). *De la imaginación a la representación*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, p. 100-122, 2016.

MUYLAERT, Anna. *Quando o sangue sobe à cabeça*. São Paulo: Lote 42, 2020.

NASELOU, Xenia et al. *Unidentified Paper Object 2: J'aimerais être là*. Le Havre: Éditions Non Standard, 2017.

NASH, Richard. Qual o negócio da literatura? Tradução Adriano Scandolaro. *Serrote*, São Paulo, n. 14, p. 163-185, 2013.

NORMAN, Donald. *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NUNES, Sebastião. *Um caso liquidado: memórias e desvarios de um poeta inacabado*. Ilustrações Gustavo Piqueira. São Paulo: Lote 42, 2019.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Repetição e diferença: uma dupla face. *Revista Farol*, Vitória, n. 1, p. 107-125, dez. 1999.

_____. (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

_____. Visualidade, entre significação sensível e inteligível. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, n. 30 (2), p. 107-122, jul. 2005.

_____. A leitura do jornal como experiência sensível. *Revista da Anpoll*, n. 21, p. 165-200, 2006.

_____. "Interação nas mídias". In: PRIMO, A. et al (Orgs.). *Comunicação e interações: livro da Compós*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 27-42.

_____; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

_____. Corpo, roupa, moda nas inter-relações semióticas da comunicação. *dObras*, v. 3, n. 6, 2009, p. 58-72.

_____. (Ed.). *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

_____. (Org.). *Do sensível ao inteligível: duas décadas de construção do sentido*. São Paulo: OJM Casa Editorial, CPS Editora, Estação das Letras e Cores, 2014.

_____. Interação e sentido nas práticas de vida. *Comunicação, Mídia e Consumo*, Vol. 11, n. 31, 2014.

OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. *Imagem também se lê*. São Paulo: Rosari, 2005.

_____. Questões da moda, questões das “linguagens” visuais: intertextualidades possíveis. *Modapalavra E-periódico*, n. 7, p. 3-11, 2011.

PALACIN, Vitché. *Fotografia: teoria e prática*. São Paulo: Editora Saraiva, 2012.

PARUCCI, Felipe. *Já era*. São Paulo: Lote 42, 2017.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A semiótica da escultura. *Estudos Semióticos*, v. 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, p. 144–157, 2018.

PIQUEIRA, Gustavo. *Seu Azul*. São Paulo: Lote 42, 2013.

_____. *Lululux*. São Paulo: Lote 42, 2015.

_____. *Gogmagog! Morris Cox e sua Gogmagog Press*. Coleção Gráfica Particular. São Paulo: Lote 42, 2017.

_____. *De novo*. São Paulo: Lote 42, 2018.

_____. *A Cantora Careca de Massin*. Coleção Gráfica Particular. São Paulo: Lote 42, 2018.

_____. *Nove meses*. São Paulo: Lote 42, 2018.

_____. *Sebastião Nunes: Delirante Lucidez*. Coleção Gráfica Particular. São Paulo: Lote 42, 2018.

_____. *Brasil Zero-Zero*. São Paulo: Lote 42, 2019.

_____. *Mestiços: Primeiros cruzamentos entre texto, imagem e objeto nos livros do modernismo brasileiro*. São Paulo: Lote 42, 2019.

_____. *Bibi*. São Paulo: Lote 42, 2019.

PIRES, Yuri. *A pedra*. São Paulo: Lote 42, 2017.

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

_____. O livro como forma de arte (Parte II: O livro anartístico). *Arte em São Paulo*, n. 7, 1982.

- POWERPAOLA. *QP*. Tradução Cecília Arbolave. São Paulo: Lote 42, 2018.
- POYNOR, Rick. *Abaixo as regras*: design gráfico e pós-modernismo. Tradução Mariana Bandarra. Revisão técnica Jorge Luiz Padilha Filho. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- PULLINGER, Kate. *Breathe*. Aplicativo. Londres: Editions At Play/Visual Editions, 2018.
- RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra Regina. *Imagem também se lê*. São Paulo, Rosari, 2005.
- _____. Questões da moda, questões das “linguagens” visuais: intertextualidades possíveis. *Modapalavra E-periódico*, n.7, p. 3-11, 2011.
- RIVIERE, Sam; DUNTHORNE, Joe. *The Truth About Cats & Dogs*. Aplicativo. Londres: Editions At Play/Visual Editions, 2016.
- SAURIER, Delphine. *La fabrique des illustres*: Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire. Collection SIC. Le Havre: Éditions Non Standard, 2013.
- SCOPEL, Vanessa Guerini; LÜCKE, Sabrina Assmann; MOURA, Patricia Moreira. *Teoria e história da arquitetura e urbanismo II*. Porto Alegre: SAGAH, 2018.
- SCOZ, Murilo. “Apontamentos para uma sociossemiótica do design”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Do sensível ao inteligível*: duas décadas de construção do sentido. São Paulo: OJM Casa Editorial, CPS Editora, Estação das Letras e Cores, p. 211-221, 2014.
- _____. Por uma sociossemiótica do design de interação. *Actes Sémiotiques (En ligne)*, n. 121, 2018.
- _____. “Dinâmicas de ajustamento no design de interação: uma proposta sociossemiótica para os estudos da usabilidade”. In: RAMALHO, Sandra; SCOZ, Murilo; SANTOS, Célio Teodorico (Orgs.). *Ressonâncias semióticas*. Florianópolis: UDESC, p. 83-102, 2019.
- SEMPRINI, Andrea. *Communiquer par l'image*: trois essais de culture visuelle. Limoges: Pulim, 2016.
- SICA, Rafael. *Fachadas*. São Paulo: Lote 42, 2017.
- _____. *Triste*. São Paulo: Lote 42, 2019.
- SOUCHIER, Emmanuël. L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Les cahiers de médiologie*, n. 6, p. 137-145, 1998.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Visual Editions, 2010.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Tradução Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Thing/Thought: Fluxus Editions, 1962–1978*. 2011. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/index.html>. Acesso em 05 nov. 2020.

TROCHE, Gervasio. *Desenhos invisíveis*. São Paulo: Lote 42, 2014.

_____. *Bagagem*. São Paulo: Lote 42, 2016.

TROTTER, Alan. *All This Rotting*. Aplicativo. Londres: Editions At Play/Visual Editions , 2016.

TULLET, Hervé. *O livro com um buraco*. Tradução Emilio Fraia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

UEDA, Thais; TAKATSUKA, Yumi. *Batoquim: um conto oriental*. São Paulo: Lote 42, 2015.

VANDENDORPE, Christian. Typographie et rhétorique du lisible. Les créations de David Carson. *Communication et langages*, n. 137, p. 4-24, 2003.

VACHER, Camille. *Vides, espaces typographiques dans l'art: une approche sémiotique*. Tese (Doutorado em Sémiotique) – Université de Limoges, Limoges, 2018.

VARELLA, João; ARBOLAVE, Cecilia; BLUMENTHAL, Thiago (Eds.). *Mó Ódio*. Ilustrações João Montanaro. São Paulo: Lote 42, 2015.

_____. (Eds.). *Mó Loucura*. Ilustrações Fabio Zimbres. São Paulo: Lote 42, 2015.

_____. (Eds.). *Mó Tesão*. Ilustrações Sirlanney. São Paulo: Lote 42, 2016.

_____. (Eds.). *Mó Viagem*. Ilustrações Powerpaola. São Paulo: Lote 42, 2016.

_____. (Eds.). *Mó Brasil*. Ilustrações DW Ribatski. São Paulo: Lote 42, 2016.

_____. (Eds.). *Mó Apocalipse*. Ilustrações Jaca. São Paulo: Lote 42, 2017.

_____. (Eds.). *Mó Mistério*. Ilustrações Laura Teixeira. São Paulo: Lote 42, 2017.

VARELLA, João. *Videogame, a evolução da arte*. São Paulo: Lote 42, 2020.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VERGOPOULOS, Hécate. *Bienvenue à Colomeri !* Le Havre: Éditions Non Standard, 2014.

WALSH, Joanna. *Seed*. Ilustrações Charlotte Hicks. Aplicativo. Londres: Editions At Play/ Visual Editions, 2017.

ZINNA, Alessandro. L'objet et ses interfaces. *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, p. 1-33, 2004.

_____. À quel point en sommes-nous avec la sémiotique de l'objet ? *Médiation & information - Revue internationale de communication*, n. 30-31, p. 69-86, 2010.

APÉNDICE

VERSION ABRÉGÉE EN FRANÇAIS

**INTERSÉMIOTICITÉS
DE L'OBJET LITTÉRAIRE**

1 CONSIDÉRATIONS INITIALES

1.1 La littérature en transformation

De nos jours, créer une œuvre littéraire ne se réalise pas de la même façon qu'au XX^e siècle. D'un côté, en agissant sur le sujet-créateur, nous disposons des ordinateurs, des *gadgets*, des liseuses électroniques, des réseaux sociaux et des logiciels d'écriture et de mise en page ; de l'autre côté, nous trouvons les manifestations d'art imprimé et les publications d'artistes qui veulent de plus en plus revenir à la sensibilité du tactile et du manuel. Ces éléments sont tous à notre disposition, ils font partie de notre culture, donc ils affectent également les différents professionnels impliqués dans la conception d'une œuvre littéraire : les écrivains, éditeurs, designers, illustrateurs, imprimeurs entre autres. La culture est vivante, elle vibre et se transforme et, par conséquent, les productions culturelles telles que les livres et la littérature sont également vivantes et en transformation. Elles semblent évoluer au fil du temps, en accord avec les changements de la société. Ces mutations que subit la littérature au fil du temps deviennent encore plus perceptibles dans certains espaces sociaux qui semblent favoriser les expérimentations et les transgressions de l'objet livre, expérimentant les limites de sa création et de son appréhension par les lecteurs.

En visitant aujourd'hui les foires d'art imprimé (telles que la « Feira Plana » et la foire « Mioslos », pour n'en nommer que quelques-unes qui se déroulent à São Paulo, ou la foire

« Multiple Art Days » à Paris), les librairies spécialisées en publications indépendantes (comme la « Banca Tatuí » et la « Rizomamóvel », les deux également situées à São Paulo, ou la chaîne de librairies « Blooks »), les prix et les salons de design éditorial (tels que la Biennale Brésilienne de Design Graphique, itinérante, ou l'exposition Volumes au Havre) ou même les pages web de petits éditeurs contemporains, il n'est pas difficile de trouver certaines publications qui nous font remettre en question ce que nous entendons par « objet littéraire ». Un roman, un conte, une poésie : ces genres discursifs sont certainement considérés comme littéraires, mais peut-on en imaginer d'autres ?

Dans le marché contemporain, nous apercevons la présence, qui nous semble intensifiée en ce début de siècle, d'œuvres éditées par des petites maisons d'éditions investies dans la construction d'une nouvelle esthétique du livre, surtout à partir de l'exploration plastique de leurs publications et de l'exploration des relations entre systèmes sémiotiques. Ces ouvrages étendent les limites de ce que nous pouvons considérer comme un « livre ». Ce sont des publications qui explorent les articulations possibles entre leurs qualités sensibles et les différents médias et arts, des œuvres dans lesquelles il y a une transativité entre le système verbal écrit et différents ensembles signifiants : la sculpture, la photographie, la publicité, la signalétique, etc.

Pour clarifier l'objet dont nous parlons ici, regardons une première œuvre emblématique : prenons comme exemple le livre *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, sorti en 2010. Dans son processus d'écriture, cet auteur n'a pas écrit son travail mot à mot, comme d'habitude, mais il a eu une approche inattendue : il a choisi un livre déjà existant, de son écrivain préféré (Bruno Schulz) et, à la façon d'un sculpteur, il a coupé et enlevé de ce livre nombreuses parties. À la fin, seulement quelques mots sont restés et, en persistant à leur place sans avoir été coupés, ils construisent un nouveau texte. Même le titre de la publication, *Tree of Codes*, est déjà un extrait du titre de l'œuvre originale, *The Street of Crocodiles*. Toutes les pages de cet objet littéraire ont des coupes en différents formats et un seul imprimeur européen, situé en Belgique, a accepté de produire un livre avec une production si compliquée.

Tree of Codes poursuit une modification dans la structure de codex du livre conventionnel et, par conséquent, dans la manière de lire. Dans cet ouvrage, le regard doit suivre la spatialité entre la surface et le volume, de sorte que la publication oblige ses destinataires à lire attentivement, concernés par les signifiants. Les phrases sont, en même temps, décomposées et recomposées dans d'autres configurations possibles et la lecture se fait dans le passage entre le rempli et le creux, entre l'espace vide et l'espace imprimé.

Figure A – Tree of Codes



Source : Visual Editions, <<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

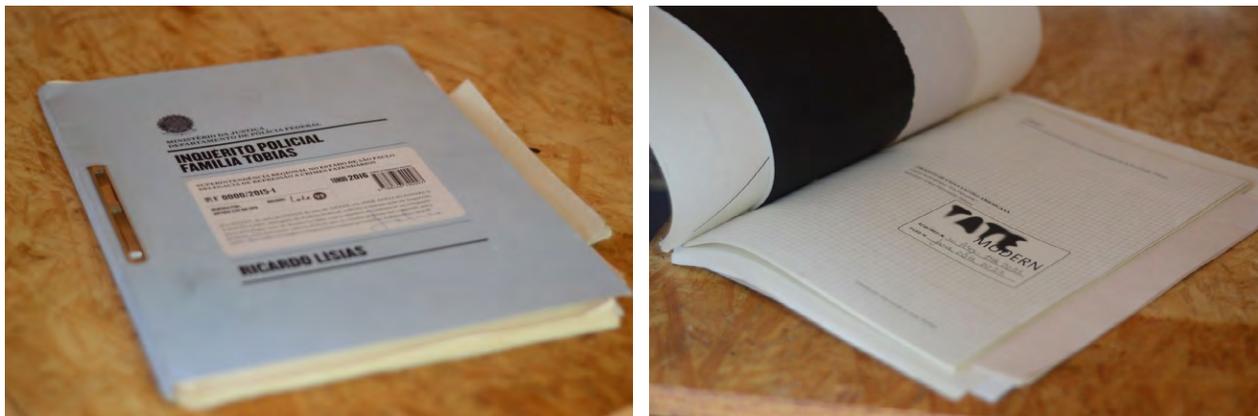
Cette stratégie adoptée par Safran Foer, consistant à enlever quelque chose du matériau original à travers les coupures, renvoie aux pratiques de la sculpture, construisant ainsi une relation entre cette modalité artistique et la sémiotique verbale. Le résultat est un objet qui est un livre mais aussi une espèce de sculpture qui peut être lue à la fois linéairement, page par page, ainsi que par des nuages de mots, avec une dimensionnalité et une volumétrie qui sont elles-mêmes productrices de sens.

Le travail de Safran Foer nous indique une certaine façon de concevoir et de produire le livre relevant de la littérature au XXI^e siècle, laquelle s'approprie des expérimentations esthétiques des livres d'artistes et des livres-objets développés surtout dans la seconde moitié du XX^e siècle. Regardons alors deux autres exemples de cette manière contemporaine de concevoir l'objet littéraire.

D'abord, prenons comme exemple l'œuvre *Inquérito Policial: Família Tobias*, de Ricardo Lísias (2016), une création née à la suite de quelques événements insolites : après la publication d'une série de livres numériques de fiction, l'écrivain Lísias a été dénoncé pour « falsification de document public », en raison de la présence d'un document fictif reproduit dans le récit. Cette simulation inventive d'un document a été cependant perçue comme véridique par une partie du public. L'auteur a alors conçu l'ouvrage *Inquérito Policial: Família Tobias*, dans lequel il imagine le développement d'une enquête policière qu'il demande lui-même, concernant ses accusateurs. La plasticité du livre prend comme point de départ l'esthétique et le format d'une vraie enquête policière, avec ses pages de différents formats reliés par une pince métallique. Il y a dans cette publication une relation entre la sémiotique verbale de l'écriture et la sémiotique synchrétique de la documentation officielle, avec toute une série d'éléments qui ne sont pas seulement

verbaux, mais aussi visuels et spatiaux : armoiries, tampons, emblèmes, signatures, formats et couleurs spécifiques. Le travail de Lísias se construit précisément à travers les relations entre ces différents langages.

Figure B – *Inquérito Policial: Família Tobias*



Source : Banca Tatuí, <<https://www.bancatatu.com.br/categorias/livros/inquerito-policial-familia-tobias/>>.

Ensuite, nous pouvons citer une autre œuvre emblématique : *Lettres du Havre*, d'Élo-die Boyer et Jean Segui (2012). Il s'agit d'un livre construit à partir d'une série de photographies d'enseignes et d'éléments de signalétique distribués dans la ville du Havre, en France, et de lettres fictives écrites dans cette même ville, lesquelles sont intercalées entre les photos. Le sens du livre se construit grâce aux rapports entre la sémiotique de la ville à l'origine de l'œuvre, la sémiotique de la photographie et la sémiotique verbale de l'écriture épistolaire.

Figure C – *Lettres du Havre*



Source : Éditions Non Standard, <<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

Est-ce que ces ouvrages, qui présentent une forte expérimentation plastique et qui sont aussi photographiques, illustrés, élaborés en trois dimensions, peuvent être consi-

dérés comme étant « littéraires » ? Alors qu'un livre conventionnel, écrit prioritairement avec un seul système sémiotique – le verbal – peut être plus clairement identifié comme littéraire, les objets qui utilisent diverses sémiotiques ou langages ne sont pas si faciles à catégoriser.

L'une des façons d'identifier le « littéraire » pourrait être, nous semble-t-il, de partir des classes d'objets dans lesquelles, d'un point de vue socioculturel, il se manifeste habituellement. Pendant des siècles, le média par excellence de la manifestation des contenus littéraires a été le *livre*, raison pour laquelle, en général, l'idée d'« œuvre littéraire » est très rapidement associée à celle de « livre ». Cependant, nous trouvons à l'époque contemporaine quelques publications qui réinventent la structure élémentaire du livre, ou encore y échappent.

De nos jours, l'organisation traditionnelle du livre en format de codex est mise à l'épreuve, à la mesure que l'utilisation du papier est repensée et que la lecture à l'écran prend peu à peu sa place. Ce moment d'introduction de nouveaux médias numériques et l'impossibilité de prévoir avec certitude la direction que prendra le livre imprimé nous semblent avoir accentué le développement de publications avec des frontières peu définies, comme ces œuvres épistolaires, photographiques, quasi-sculpturales qui nous indiquent des nouvelles conceptualisations du « littéraire » dans la contemporanéité.

Bref : nous constatons dans le marché éditorial occidental que le phénomène caractéristique de l'esthétisation des pratiques quotidiennes a atteint fortement les publications des livres à travers l'expérimentation plastique. Plusieurs maisons d'édition dans différents pays et leurs auteurs publient des œuvres qui réalisent une exploration plastique de ses formants, en reliant la sémiotique verbale à d'autres sémiotiques : la gravure, la photographie, l'architecture, la sculpture, la publicité, etc. En effet, les éditeurs réorganisent les éléments du projet graphique en configurations originales qui indiquent une expérimentation formelle de la structure élémentaire du livre. C'est dans ces relations entre les différents systèmes sémiotiques que se trouve le thème central qui nous a semblé propice à une recherche de type académique : les intersémioticités de l'objet littéraire.

Les œuvres littéraires qui construisent des relations entre différents langages et dont la publication s'intensifie dans les premières décennies du XXI^e siècle développent différentes manières de faire varier la forme du livre. Ces éditions explorent les articulations possibles entre leurs qualités sensibles et les différents médias et arts. Au lieu d'éditions uniques ou limitées, ce sont des éditions avec des tirages industriels (pro-

duites par des procédés d'impression mécanisés, comme l'offset, à la place d'impressions manuelles qui entraîneraient des tirages réduits). Il ne s'agit pas ici des catégories spécifiques du livre d'artiste et du livre d'art¹ (qui sont étés toujours préoccupés par les attributs sensibles et par l'intersémiotité des publications), mais ces catégories sont évidemment des précurseurs et une source d'inspiration pour les œuvres littéraires du XXI^e siècle. Il s'agit en effet d'œuvres commerciales de littérature, reproduites par des procédés mécanisés et qui s'approprient des ressources technologiques de la production graphique en série.

Il y a quelques éditeurs qui tentent de rendre compte de ces nouvelles conceptions d'une littérature multimédia, mais ces publications restent souvent inconnues du grand public. Quelques théoriciens se réfèrent à des publications qui proposent une conception différente du littéraire et qui jouent avec les genres discursifs, ce qui provoque un étonnement chez leurs lecteurs, comme des « OVNI littéraires », c'est-à-dire des « objets verbaux non identifiés² ». Ce sont des objets qui défient nos habitudes de lecture et qui provoquent un sentiment de perplexité face à l'acte de lire.

Les œuvres que nous analysons semblent transiter entre la littérature et les arts. Si, d'une part, nous avons le champ littéraire concerné par les différentes possibilités du langage verbal, d'autre part nous avons dans le champ artistique une intense trajectoire d'expérimentation avec l'objet livre. Si l'expression « livre d'artiste » renvoie aux définitions les plus variées en fonction de chaque théoricien ou artiste impliqué³, elle décrit généralement les publications élaborées ou conçues par des artistes plasticiens

1 Selon Paiva (2010, p. 85), un livre d'art est « toute œuvre qui traite du sujet de l'art – un ensemble de principes et de techniques caractéristiques d'un métier ou d'une profession, les domaines de la connaissance humaine liés à la création, aux mouvements artistiques, aux arts plastiques et aux manifestations esthétiques, les techniques et les compétences humaines qui enregistrent les idées et les idéaux des cultures et des ethnies, des expériences et des pratiques » (traduction personnelle). Il s'agit alors d'un ouvrage qui traite des procédures et des mouvements artistiques et qui vise souvent la qualité et le raffinement de la production.

2 C'est ce que propose Christophe Hanna (2010). L'auteur fait remarquer qu'il y a aujourd'hui, dans le domaine littéraire, certains objets, pratiques et auteurs qui n'obtiennent pas beaucoup de visibilité, car il n'y a pas une théorie qui leur garantit identification et intelligibilité. L'auteur récupère l'expression « Objet Littéraire Non Identifié », apparu pour la première fois dans la *Revue de littérature générale* n° 1, 1995. En utilisant une expression similaire, la maison d'édition Éditions Non Standard publie depuis 2015 une série d'ouvrages qu'elle désigne comme « Objets Papier Non Identifié ».

3 Dans son œuvre *A página violada* (« La page violée »), Paulo Silveira (2001) fait une mise en point des définitions de « livre d'artiste » qui ont été données par plusieurs auteurs éminents au Brésil et dans le monde, lesquels ont interrogé ce thème jusqu'à la fin du XX^e siècle. Parmi les différents auteurs consultés, bien qu'il n'y ait pas de consensus, la plupart traitent la catégorie « livre d'artiste » comme un vaste ensemble de publications dans lesquelles l'artiste plasticien revendique la paternité de l'œuvre imprimée, s'appropriant ou subvertissant la forme canonique du livre.

afin que leurs créations soient identifiées comme des objets d'art. Les expériences esthétiques et formelles, qui ont été menées par les artistes plasticiens et conceptuels principalement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, ainsi que leurs expériences avec les soi-disant « livres-objets », semblent avoir influencé une série d'inventions avec l'objet livre qui se produisent, aujourd'hui, dans des environnements qui ne sont pas forcément circonscrits par le monde artistique.

Au lieu d'adopter simplement une expression comme « livre-objet », qui désigne une catégorie déjà bien définie dans le domaine des arts, nous préférons traiter les publications de littérature contemporaines produites avec plusieurs sémiotiques tout simplement comme des « objets littéraires », expression plus générale, ou même « objets littéraires intersémiotiques » comme nous verrons ensuite, évitant ainsi toute confusion avec d'autres domaines. De toute façon, nous recherchons également des éditions qui tirent parti de leur matérialité et de leur condition physique de manifestations du monde, des éditions dotées d'une cohérence esthétique fondamentale pour les processus de construction du sens, comme celles produites par les artistes, mais cette fois réalisées par d'autres acteurs : les écrivains, les éditeurs, les designers, les illustrateurs et les imprimeurs.

Il faut également souligner que les œuvres que nous avons établies comme objet d'étude, telles que celles mentionnées ci-dessus, sont destinées à un public adulte. Elles diffèrent donc de la vaste production d'objets littéraires pour l'enfance et la jeunesse, dont l'étude dans le domaine académique a traditionnellement valorisé la relation entre le système verbal et l'illustration. Il s'agit d'œuvres qui proposent aux destinataires adultes une réouverture de leurs sensibilités au signifiant des langages concernées et à la cohérence esthétique de la publication – ce qui, à son tour, semble presque naturel au public enfantin – constituant ainsi un phénomène contemporain nouveau et instigateur.

1.2 Les objets littéraires intersémiotiques

Jusqu'à ce moment nous avons utilisé les expressions « objet littéraire » et « intersémiotique » pour désigner l'objet d'étude. Cependant, que signifie exactement l'expression « objet littéraire intersémiotique » ? Il s'agit d'une formulation générale destinée à délimiter le type d'ouvrages constituant le sujet de la recherche. On sait que délimiter un objet d'étude n'est pas toujours une tâche facile, surtout lorsqu'il s'agit d'un objet récent, qui est encore en cours de construction, de reconstruction, de transformation

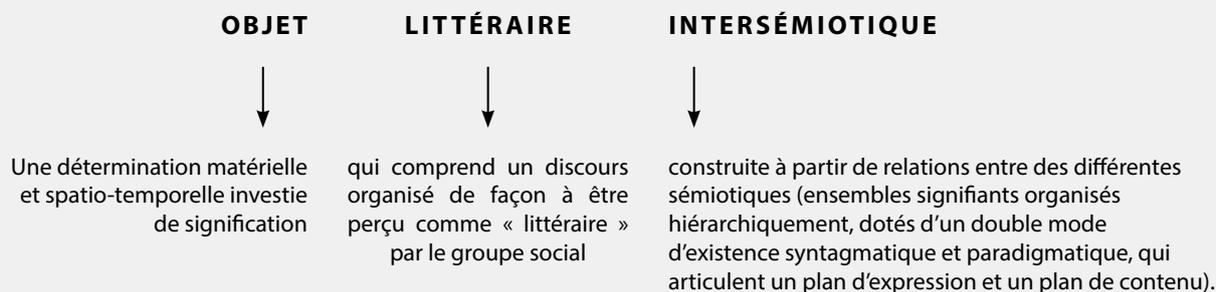
suivant les mutations de la culture. Trouver une seule expression pour définir précisément le phénomène sémiotique observé peut être difficile, en particulier lorsqu'il s'agit d'un objet situé à l'intersection de plusieurs domaines de connaissances (littérature, art, design, communication, sémiotique, édition, etc.). Dans notre cas, nous étudions des objets qui se manifestent au milieu de scénarios qui sont également en transformation : les foires d'art imprimé, les librairies spécialisées et les espaces dédiés aux publications indépendantes, les prix de design éditorial, les espaces artistiques qui exposent et commercialisent des livres d'artiste et des livres-objets, etc. Ces critères expliquent que la dénomination de l'objet d'étude soit également objet de discussions et de débats entre différents domaines de connaissances.

Il faut souligner dès le début que notre recherche a été construite en adoptant une perspective sémiotique. Comme nous traitons de la production du sens et des pratiques sémiotiques dans le milieu éditorial, il est alors justifié d'avoir recours à une théorie de l'action et de la signification – la sémiotique. Le cadre théorique est fondé principalement sur la sémiotique développée par A. J. Greimas et ses collaborateurs, notamment ses répercussions dans les études de J.-M. Floch sur la plasticité, d'E. Landowski sur les régimes d'interaction, de risques et de sens, et d'A.C. de Oliveira sur l'esthésie et l'expérience sensible. Sur la base de ce cadre théorique, notre concept opérationnel d'« objet littéraire intersémiotique » a été construit et a servi de fondement à la réalisation de la recherche.

Afin de comprendre plus en détail chacun des mots qui composent la dénomination de notre objet d'étude, nous nous appuyons principalement sur les développements de la socio-sémiotique, plus particulièrement sur les sémiotisations des termes « objet » (LANDOWSKI, 2018, 2019) et « littéraire » (LANDOWSKI, 1996), ainsi que sur le concept de « sémiotique » élaboré dans le *Dictionnaire de sémiotique* (GREIMAS; COURTÉS, 1983, 2011), puisque l'intersémiotique est abordée dans cette recherche comme une relation entre des sémiotiques.

Nous arrivons ainsi à la définition suivante du terme « objet littéraire intersémiotique » : une détermination matérielle et spatio-temporelle investie de signification, qui comprend un discours organisé de façon à être perçu comme « littéraire » par le groupe social, construite à partir de relations entre des différentes sémiotiques (ensembles signifiants organisés hiérarchiquement, dotés d'un double mode d'existence syntagmatique et paradigmatique, qui articulent un plan d'expression et un plan de contenu). Il s'avère que chacun des termes initiaux qui composent l'expression adoptée peut être décomposé en une explication plus détaillée.

Schéma A – Définition d'« objet littéraire intersémiotique »



Source : l'auteur.

Nous voyons ainsi que le concept d'« intersémioticité » joue lui-même un rôle important dans notre recherche. Il serait opportun d'aborder    présent cette question en essayant de synthétiser la façon dont cette formulation a été construite et employée dans les études sémiotiques.

Le concept d'intersémioticité, dans le cadre de la sémiotique discursive, a d'abord été développé pour tenter de rendre compte des opérations de traduction entre la sémiotique du monde naturel, à laquelle nous accédons par notre perception, et les langages naturels qui recréent le monde perçu en mondes de langage. Le terme n'apparaît pas dans le premier *Dictionnaire de sémiotique*, mais il y a une entrée « intersémioticité » dans le deuxième volume dudit dictionnaire. En voici le texte intégral :

Intersémioticité

n. f. [nom féminin] N [nouvelle entrée] C [compléments]

Recouvrant et élargissant, sans le contredire, le concept d'intertextualité, celui d'intersémioticité s'impose, en théorie sémiotique, au nom du respect du principe d'immanence. Sa construction est rendue possible par la distinction entre les deux types de macros  miotiques que sont les sémiotiques du monde naturel d'une part, et les langues naturelles, de l'autre. Au lieu de concevoir les discours en langues naturelles comme directement en prise sur le réel et le reflétant, on consid  rera que les discours signifiants ne prennent jamais en charge la réalité extralinguistique qui leur sert de référence qu'à travers la médiation de grilles de lecture (ou sémiotique du monde naturel) ayant pour effet préalable d'instaurer l'univers environnant en univers signifiant. De même que – si l'on suit Cl. Levi-Strauss – le mythe prend en charge et « bricole » un monde référentiel toujours déjà préalablement articulé et s  miotis   (   l'aide, par exemple, de taxinomies ethnose  miotiques), de même, la communication intersubjective est rendue possible par la superposition, à l'échange des messages linguistiques, d'un savoir socio-culturel commun garantissant entre les partenaires une interprétation suffisamment isotope du contexte extralinguistique (mais non extras  miotique)    l'intérieur duquel la communication prend place et fait sens. (LANDOWSKI, 1986, p. 119).

Initialement, l'intersémioticité a donc été proposée comme une relation entre le monde naturel et les mondes de langage, ce qui a aidé à mieux comprendre des phénomènes tels que la figurativité par exemple. En interrogeant la figurativité, Greimas (2004) souligne que les traits sensibles du monde perçu peuvent être recrées avec une plus ou moins grande similitude dans différentes sémiotiques, aboutissant à des manifestations plus ou moins figuratives.

Cependant, rien ne nous empêche de comprendre l'intersémioticité comme une relation qui se trouve non seulement entre la sémiotique du monde naturel et les sémiotiques faites par l'homme, mais aussi comme une relation entre langages tout simplement, ce qui engloberait tout type de sémiotiques. Cela nous semble être une interprétation possible de l'entrée « intersémioticité », en particulier lorsque Landowski (1986) soutient que la communication intersubjective n'est possible qu'à travers la superposition d'un « un savoir socio-culturel commun » qui garantit entre les partenaires de la communication une interprétation du contexte dans lequel cette communication « prend place et fait sens ». Or, ce « contexte » de communication n'est pas seulement composé des langages du monde naturel, mais aussi de différents langages élaborés par la culture humaine, auxquels nous nous référons également dans nos actes de langage. La communication est produite à partir d'un certain milieu social et les gens ne se font déchiffrer que parce qu'ils comprennent, collectivement, le fonctionnement des divers systèmes sémiotiques de ce milieu socio-culturel. C'est cette approche plus large que nous adoptons dans notre travail : l'« intersémioticité » comprise tout simplement comme la relation entre des sémiotiques.

Dans d'autres approches théoriques, comme la sémiotique nord-américaine, l'intersémioticité a été étudiée principalement comme un type de traduction, ou d'« adaptation » ou même de « transposition », selon la nomenclature adoptée, de toute façon comme un passage entre un système sémiotique et un autre. Julio Plaza (1987) a développé une longue étude sur la traduction intersémiotique, à partir de la définition initiale du concept, donnée par Roman Jakobson, d'un type de traduction de signes verbaux à travers les systèmes de signes non verbaux, ou d'un système de signes à un autre. Dans son travail, Plaza (1987) aborde la traduction intersémiotique comme une forme de pratique artistique, citant des œuvres telles que les productions artistiques du groupe Fluxus, qui articulent différents langages, ou le mouvement de la poésie concrète dans la littérature. Dans le sillage de Julio Plaza, les chercheurs en traduction intersémiotique se sont intéressés par le passage des œuvres littéraires au cinéma, de la musique à la peinture, des bandes dessinées à la télévision, etc.

En revenant au cadre de la sémiotique de Greimas, nous voyons que plusieurs analyses ont également été entreprises visant la comparaison d'objets manifestés dans une sémiotique à des objets constitués dans une autre sémiotique, contribuant ainsi à l'étude des passages, des adaptations ou des transpositions entre sémiotiques. Ce sont des études qui traitent des différentes configurations de passages du système verbal écrit au système pictural, du système pictural au système photographique, du verbal écrit à l'audiovisuel et ainsi de suite.

Au-delà des traductions et des créations d'un objet dans un autre, nous pensons que le terme « relation » est très large et pourrait inclure les manifestations dans lesquelles différentes sémiotiques sont articulées, de multiples manières. Les objets construits à partir des interrelations entre différents langages présentent ainsi une esthétique propre à travers la réorganisation plastique des différentes sémiotiques mises en relation. Dans cette approche, Ana Claudia de Oliveira présente, par exemple, les créations *street art* d'Alexandre Orion comme relevant d'une « esthétique intersémiotique » dans laquelle les langages articulés explicitent « le fonctionnement des différentes sémiotiques convoquées dans la configuration de l'œuvre » (OLIVEIRA, 2018, p. 338). De la même manière, on peut dire que les objets littéraires que nous étudions sont également marqués par une articulation de plusieurs langages et par l'explicitation du fonctionnement de ces diverses sémiotiques, ce qui convoque les sens du sujet lecteur, construisant ainsi une esthétique intersémiotique dans le domaine de la littérature.

1.3 La structuration du projet de recherche

Nous arrivons ainsi, à partir de l'observation du marché éditorial, à notre objet d'étude : les objets littéraires intersémiotiques, destinés au public adulte, édités dans les deux premières décennies du XXI^e siècle. Ces œuvres ont été lancées par des petits éditeurs, de niche, qui publient des volumes présentant une nouvelle conception du « littéraire » dans le contemporain multimédia. Elles sont créées précisément à partir des relations entre le langage verbal et d'autres langages, profitant de leur condition matérielle pour réaliser des explorations plastiques. L'inquiétude devant cet objet d'étude complexe nous a conduits à organiser un projet de recherche structuré, avec une délimitation de *corpus*, une problématique, des hypothèses et des objectifs.

Pour établir notre objet d'étude et organiser l'approche théorique de la recherche, nous avons utilisé le cadre théorique de la sémiotique de Greimas. Cette perspective

sémiotique s'est retrouvée dans la structuration du *corpus*, dans les outils analytiques employés, dans la construction de nos hypothèses et même dans la constitution de la méthodologie de travail. Voyons ensuite comment le projet de recherche a été structuré.

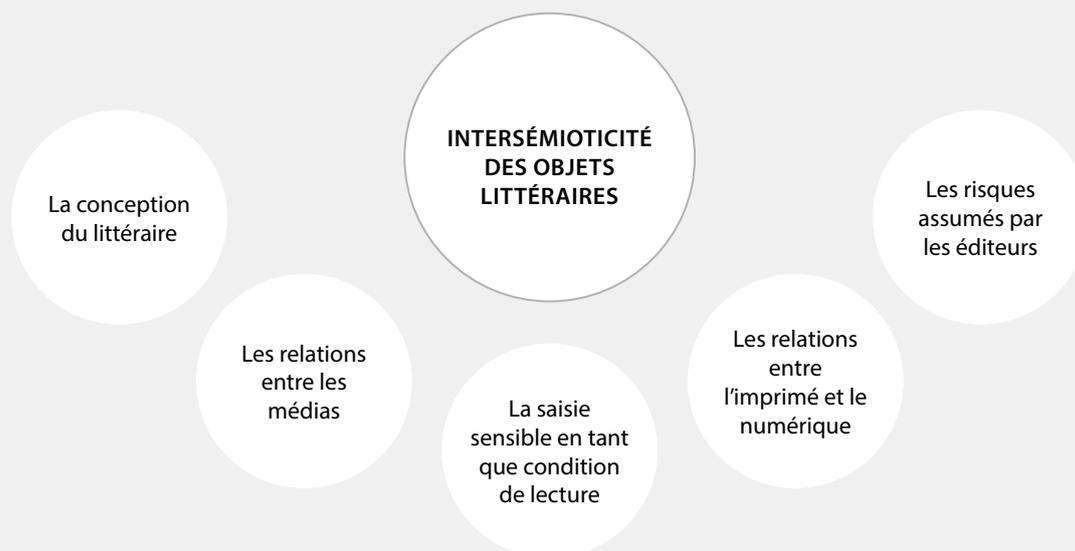
Afin de comprendre le phénomène contemporain que nous étudions et rendre compte de sa production de sens, nous avons établi un *corpus* de recherche basé sur l'observation du marché éditorial, adoptant comme stratégie de chercher des éditeurs dont la ligne éditoriale est centrée sur la publication de livres à grand investissement plastique (au lieu de chercher des auteurs individuels, par exemple). Le *corpus* a été sélectionné parmi un large ensemble de publications comprenant tous les objets littéraires produits avec plusieurs sémiotiques au XXI^e siècle que nous avons pu observer. Nous avons pris en considération certains critères de sélection : critère temporel (le XXI^e siècle), géographique (le monde occidental), critère des procédés de production utilisés par les éditeurs, critère de leur traitement de l'objet livre et critère de la cohérence du discours. Ainsi, pour faire une analyse comparative, nous avons sélectionné un *corpus* de référence de trois éditeurs ayant des approches similaires dans le traitement de leurs publications : Lote 42 (Brésil), Visual Editions (Angleterre) et Éditions Non Standard (France). De chaque éditeur, un livre considéré comme emblématique en raison de la manière dont il traitait les relations intersémiotiques a été sélectionné pour intégrer un *corpus* d'étude plus approfondi, de façon que nous soyons arrivés aux trois titres analysés : *Inquérito Policial: Família Tobias* (LÍSIAS, 2016), *Tree of Codes* (FOER, 2010) et *Lettres du Havre* (BOYER ; SEGUI, 2012).

Une fois le *corpus* défini, nous sommes passés à la problématique de l'étude. Notre problème de recherche a été : comment se construisent les relations intersémiotiques dans les objets littéraires destinés aux adultes du XXI^e siècle ?

Pour formuler ce problème de recherche, nous avons suivi les étapes indiquées par Délcio Salomon (2014). L'auteur suggère que dans la construction d'un projet de recherche, dans un premier temps un *thème* général soit défini, puis les *sujets spécifiques* liés à ce thème plus général doivent être listés afin qu'il soit possible, enfin, d'écrire la formulation du *problème de recherche*. Bien que l'objet d'étude et la question-problème soient déjà bien définis, en examinant les sujets spécifiques liés au problème de recherche, nous nous sommes rendu compte qu'une problématique complexe se développait, comprenant : (I) la conception du littéraire, (II) les relations entre les médias, (III) la saisie sensible en tant que condition de lecture, (IV) les relations entre l'imprimé et le numérique et (V) les divers types de risques assumés par les éditeurs. L'intersémiotité

nous semble être le fil conceptuel qui entrelace toutes ces questions. Voyons ensuite chacun de ces sujets de notre problématique élargie.

Schéma B – Problématique de la recherche, avec la question centrale et ses sujets connexes



Source : l'auteur.

Dès le départ, nous avons remarqué que la conception même de littérature est mise en échec face à ces nouvelles publications d'objets littéraires de notre siècle. Comment est-ce que l'objet littéraire est conçu dans ce type d'œuvre ? Quel rôle joue l'intersémiotité dans cette façon spécifique de proposer ou de renouveler la littérature dans la contemporanéité ?

Ensuite, il faut aborder un deuxième point de la problématique, lié aux relations entre les objets littéraires et les différents médias de notre temps. Comment les publications des éditeurs du XXI^e siècle établissent des relations entre les langages et les médias ? Est-ce qu'une même typologie ou catégorisation conceptuelle pourrait expliquer aussi bien les relations intersémiotiques qu'intermédias qui sont explorées par les objets littéraires ?

Par rapport au rôle de la sensibilité du sujet lecteur dans la pratique de lecture : est-ce que les objets littéraires pour les adultes font de l'appréciation de leurs qualités sensibles une condition pour comprendre la totalité de sens du livre ? En d'autres termes, est-il possible de comprendre la saisie des traits sensibles de ces œuvres comme une

condition de leur lecture⁴ ? Est-ce que la lecture et la saisie constituent les actions gouvernantes des modes de mise en relation des différents langages, c'est-à-dire que le lecteur reconstruit les différents langages à partir des significations à déchiffrer d'une part, et des qualités sensibles à saisir d'autre part ?

Un autre problème se pose lorsque nous considérons la polémique du marché éditorial concernant l'opposition entre le livre imprimé et le livre numérique : comment les relations intersémiotiques établies avec les langages et les médias caractéristiques du milieu numérique inscrivent les marques de cette « numérisation » dans les œuvres imprimées ? Est-ce qu'il y a dans ces objets littéraires physiques des créations ou des prêts issus des médias numériques (et *vice versa*) ?

Enfin, il y a encore une question concernant le risque assumé dans la publication de ces ouvrages. En donnant la liberté aux auteurs d'expérimenter l'objet livre, ces petits éditeurs contemporains ne configurent pas leur modèle économique selon un paradigme déjà bien consolidé d'entreprises qui ont réussi au passé en termes de ventes éditoriales. Au contraire, ils proposent comme axe d'action de reprendre les qualités sensibles du livre physique et de repenser les relations avec d'autres systèmes sémiotiques, en adoptant une position qui semble risquée face aux conventions du marché. Les moyens techniques employés dans la production de ses livres sont parfois très compliqués ou coûteux, ce qui intensifie le risque financier et le temps personnel dépensé par les éditeurs dans leur travail. En abordant la question du risque, Eric Landowski (2014b) souligne que le risque ne jouit pas aujourd'hui d'une haute estime, ni en tant que notion, ni en tant que valeur, alors que seulement son contraire, la sécurité, est à l'ordre du jour. Selon l'auteur, c'est à la sécurité que nous aspirons, c'est elle qui est exigée et imposée dans tous les domaines. Si la sécurité est si appréciée dans de nombreux domaines de la vie sociale contemporaine, les initiatives éditoriales risquées telles que celles décrites dans cette recherche suscitent notre curiosité. Quels sont les types de risques assumés par ces éditeurs ? Et quel type de consommateur valoriserait ces risques ?

Ensuite, nous avons déterminé l'objectif ou le but de la recherche. Notre principal objectif a été celui de mettre en discussion et de dévoiler les procédures d'intersémiotité dans les objets littéraires des maisons d'édition du XXI^e siècle, en les classant dans

4 Par rapport à la différence entre les termes « saisie » et « lecture », Eric Landowski (2014a) précise qu'il faut distinguer deux types de processus de signification : alors que la lecture concerne le déchiffrement des « significations » fondé sur la reconnaissance des formes figuratives, la saisie concerne l'appréhension des « sens » qui émanent des qualités sensibles – plastiques, rythmiques, esthétiques – immanentes aux objets.

une typologie des modes de relations intersémiotiques qui aiderait à la compréhension et à l'analyse des publications intersémiotiques. Cette typologie des modes d'intersémioticités a été construite à partir de la structure logico-sémantique de la sémiotique de Greimas, qui comprend des relations d'opposition, de contradiction et d'implication, au vu des résultats de l'analyse de chaque œuvre du *corpus*. Nous visons, avec le développement du modèle, à essayer de mieux comprendre comment des langages très différents comme les langages photographique, verbal, de la sculpture, publicitaire, entre autres, s'entremêlent en construisant une totalité de sens qui peut être assez cohérente et qui est toujours liée à d'autres objets tels que les médias, la sémiotique d'une ville ou même les livres d'édition traditionnelle.

En réponse à la problématique de recherche, nous avons construit notre hypothèse explicative. L'hypothèse principale était que les types de relations entre sémiotiques permettent au lecteur d'avoir l'expérience vécue de la construction de l'objet littéraire à travers les différents langages. Autrement dit, que les intersémioticités de l'œuvre s'articulent de manière à faire vivre au lecteur une expérience esthétique et esthétiquement propre à la construction du livre, l'amenant à reconsidérer la structure d'un objet littéraire. Cette hypothèse principale a été validée tout au long de la recherche, comme on le verra dans les analyses de la thèse.

En plus de l'hypothèse principale, qui visait à répondre à notre interrogation (« comment se construisent les relations intersémiotiques dans les objets littéraires destinés aux adultes du XXI^e siècle ? »), nous avons développé des hypothèses ultérieures basées sur chacun des cinq sujets connexes énumérés dans la construction de la problématique de recherche.

Concernant la conception du littéraire (I), notre hypothèse a été la suivante : les maisons d'édition analysées construisent des relations entre différents langages contemporains et proposent une réflexion sur ce que sont les systèmes sémiotiques, sur comment ils s'articulent dans la constitution de l'objet littéraire et sur ce qu'est le « littéraire ». Les éditeurs proposent ainsi une certaine façon de concevoir la littérature qui ne repose pas prioritairement sur le système verbal, mais qui explore plutôt la diversité des systèmes sémiotiques, de manière intersémiotique.

Concernant les relations entre les médias (II), notre hypothèse a été : les œuvres étudiées construisent, en plus des relations intersémiotiques, des relations entre différents médias qui, grâce à leur originalité, proposent une rupture des règles d'élaboration de chacun de ces médias.

Concernant la saisie sensible comme condition de lecture (III), notre hypothèse a été la suivante : la saisie des qualités sensibles de l'œuvre devient une condition de lecture dans les objets littéraires intersémiotiques du XXI^e siècle, conduisant le lecteur à expérimenter les possibilités de réalisation sensible du livre.

Quant à la relation entre les publications imprimées et numériques (IV), nos hypothèses ont été : la relation entre les langages se produirait à la fois entre les systèmes de médias numériques et les systèmes de médias physiques, ce qui caractériserait le caractère contemporain de ces publications. Les lecteurs de la littérature intersémiotique exigeraient des explorations sensibles raffinées dans des livres physiques ainsi que dans les supports de lecture à l'écran.

Enfin, concernant les types de risques assumés par les éditeurs (V), nos hypothèses ont été les suivantes : les lecteurs contemporains sont ouverts à des pratiques éditoriales moins régulières et prudentes, fondées sur l'intersémioticité et sur des solutions plastiques inattendues. Les éditeurs sélectionnés n'opèrent pas sous le régime du risque pur ou du risque élevé, mais ils répondent stratégiquement à une demande de lecteurs qui apprécient les innovations éditoriales et qui sont exigeants en matière du traitement esthétique des objets littéraires.

Nous reviendrons sur toutes ces hypothèses de la problématique élargie au moment d'élaborer les conclusions finales de la thèse. Pour l'instant, ce que nous pouvons déjà dire, c'est que certaines d'entre elles ont été confirmées, mais d'autres non.

Méthodologiquement, pour rendre compte de notre objectif principal et répondre à la problématique de recherche, nous avons suivi une série d'étapes consécutives. Nous avons commencé par une observation attentive du marché éditorial et par la quête d'objets littéraires parus au XXI^e siècle qui sont construits à partir de relations intersémiotiques et que, ainsi, reconfigureraient les façons actuelles de concevoir le livre.   partir de cette étape nous avons élaboré notre *corpus* de référence, composé par trois maisons d' ditions comparativement analysées. Chacune de ses maisons a été analysée en considérant son site web, sa construction de marque et sa visibilité médiatique.   partir d'une pré-analyse des catalogues des éditeurs, visant à identifier les systèmes sémiotiques mis en relation dans chaque objet publié, nous avons sélectionné chez chaque éditeur une œuvre emblématique, la plus représentative du point de vue de la construction de relations entre langages et qui nous paraissait proposer un plus grand investissement sémantique dans l'intersémioticité. En parallèle à cette étape, nous avons procédé à une réflexion théorique et à une recherche bibliographique sur la

caractérisation de l'objet livre et des livres-objets, sur les manières contemporaines de concevoir la littérature et sur les différentes définitions de l'intersémiotité.

Dans la phase d'analyse des trois titres sélectionnés, l'emploi de la sémiotique plastique comme point de départ a été un choix opératoire, puisque nous avons proposé une approche initialement centrée sur le plan de l'expression des langages articulés dans chaque objet, en nous interrogeant comment cette expression peut « faire sens » en corrélation avec le plan du contenu. Dans chaque œuvre, nous avons identifié les oppositions de formants plastiques responsables de l'émergence d'effets de sens divers. Au-delà des significations conventionnelles ou symboliques, nous avons essayé de comprendre comment on peut passer de la dimension plastique des livres à une interprétation en même temps sensible et intelligible. Les trois œuvres ont ensuite été analysées en fonction de leurs processus de construction du sens, des relations entre le plan de l'expression et le plan du contenu de chacune des sémiotiques qui les constituent et des interrelations proposées avec d'autres objets culturels. À partir de l'analyse de ce *corpus* d'étude et de sa comparaison avec les autres publications des éditeurs sélectionnés, nous avons construit une typologie des modes de relations intersémiotiques retrouvées dans les objets littéraires.

A ce stade où nous avons déjà contextualisé le sujet de la thèse, défini l'objet d'étude et constitué le projet de recherche, il faut encore clarifier certains aspects liés à la manière dont cette recherche a été menée, en modalité co-tutelle, pour aboutir à la thèse que vous avez entre vos mains.

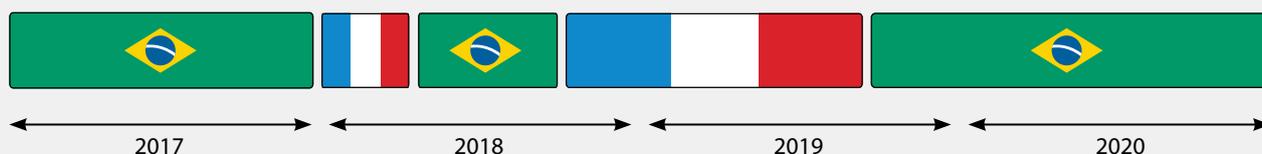
1.4 La réalisation de la recherche en co-tutelle

Cette recherche est née dans la continuité de la « dissertation de Mestrado » de l'auteur, soutenue dans le cadre du Programme de Communication et Sémiotique de la PUC-SP, laquelle a analysé une collection de livres de la maison d'édition brésilienne Cosac Naify (BOGO, 2014). L'un des chemins d'investigation ultérieur que nous avons découvert dans ce travail a été la possibilité d'approfondir les réflexions sur les relations interdiscursives et intersémiotiques observées entre les œuvres littéraires et les médias et les arts. Ainsi, l'intention de la recherche doctorale était d'approfondir les réflexions déchaînées à l'époque sur le rôle de la sensibilité, sur la construction sémiotique des propositions éditoriales dans le marché littéraire et sur les processus intersémiotiques des œuvres littéraires.

La recherche était liée, dans la PUC-SP, à la ligne d'études « Régimes de sens dans les processus communicationnels ». Cependant, il faut souligner que dès le départ ce projet a été pensé comme une recherche à développer sous la modalité de co-tutelle, entre deux pays : le Brésil et la France. La recherche a donc été proposée comme une convention doctorale de co-tutelle entre le Programme de Communication et Sémiotique de la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo et l'École Doctorale Sciences du Langage, Psychologie, Cognition et Éducation de l'Université de Limoges. Plus précisément, il s'agit d'une thèse menée entre deux centres de recherche : le Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS) de la PUC-SP et le Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS) de l'Université de Limoges, résultant ainsi de l'effort d'internationalisation des deux universités.

Pendant le développement de la recherche, nous avons réparti le temps de travail entre la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, au Brésil, et l'Université de Limoges, en France, selon un calendrier convenu entre les deux institutions. Ainsi, la première année de recherche s'est déroulée à São Paulo (2017), suivie d'une brève période à Limoges (janvier et février 2018), un nouveau semestre à São Paulo (mars à juillet 2018), un séjour plus long à Limoges (août 2018 à août 2019), puis la dernière période à São Paulo (septembre 2019 à 2020).

Schéma C – Répartition du temps de la recherche en co-tutelle



Source : l'auteur.

Développer la recherche en co-tutelle nous a amené, d'une part, à utiliser principalement des références bibliographiques disponibles dans les deux langues (portugais et français), profitant ainsi des apports de sémioticiens et de théoriciens du livre et de la littérature des deux pays. D'autre part, cela nous a également conduit à faire de cette recherche une étude comparative, basée sur la sélection d'une maison d'édition de chaque pays pour faire partie de notre *corpus* de référence et sur l'observation de leurs marchés éditoriaux respectifs.

La recherche trouve sa justification dans la mesure où, dans une visée sémiotique, elle propose une nouvelle réflexion et une approche inédite du statut des objets littéraires, dont le destin est aujourd'hui un enjeu d'intérêt global, ainsi que du rôle joué par l'exploration plastique dans l'élaboration de ces publications. L'intention était de contribuer à une investigation sémiotique plus large qui traite de l'esthésie, de l'appréhension du sensible, des régimes de sens, d'interaction et de risque, ainsi que des études sur le syncrétisme des langages, sur les relations intersémiotiques, sur la sémiotisation des supports d'écriture et sur l'articulation des sémiotiques verbale, visuelle et spatiale entre autres.

La thèse, résultat de la recherche, est organisée en six chapitres et complétée par les considérations initiales et finales⁵. Après cette introduction (« 1 Considérations initiales »), le premier chapitre (« 2 Un *corpus* de maisons d'édition et de publications ») présente plus en détail le processus de construction du *corpus* de référence, en examinant les marchés éditoriaux des pays travaillés et les discours des maisons d'édition sélectionnées. Dans le chapitre suivant (« 3 L'objet littéraire intersémiotique »), nous essayons de clarifier plus précisément chacun des mots qui entrent en jeu dans la définition de notre objet d'étude, c'est-à-dire que nous réfléchissons sur les termes « objet », « littéraire » et « intersémiotique ». Les trois chapitres subséquents analysent les trois ouvrages sélectionnés pour l'étude détaillée (« 4 *Tree of Codes* », « 5 *Lettres du Havre* » et « 6 *Inquérito Policial: Família Tobias* »). Le chapitre suivant reprend les relations intersémiotiques identifiées lors des analyses et les organise dans une typologie elliptique de types d'intersémioticités (« 7 Intersémioticités de l'objet littéraire »). Enfin, dans la conclusion (« 8 Considérations finales »), nous revenons aux questions de notre problématique et aux hypothèses correspondantes, en réfléchissant sur les aspects du projet que nous avons réussi à développer et sur ce que nous avons appris au cours de ce processus. Après les chapitres, il y a la liste des références citées tout au long de l'ouvrage, ainsi qu'une liste supplémentaire avec la bibliographie consultée lors de la préparation de la thèse. Enfin, cette version abrégée de la thèse en langue française est présente après la version complète en portugais, conformément à la convention de co-tutelle. Bonne lecture !

⁵ Cette version abrégée en français présente l'intégralité des considérations initiales et finales accompagnées d'un résumé de chacun des autres chapitres.

2 UN CORPUS DE MAISONS D'ÉDITION ET DE PUBLICATIONS

Le marché éditorial du début du XXI^e siècle semble réfléchir une culture où même les petites productions, de niche et de tirage peu important (ou avec une répercussion faible), ont des espaces de commercialisation et une importance commerciale. Ainsi, nous percevons, par exemple, un accroissement de foires de publications et de foires d'art imprimée, aussi que de foires d'éditeurs dits « indépendants ». Les maisons d'éditions et les créateurs qui exposent ses publications dans ce type de foire présentent en général une catalogue relativement modeste, normalement avec des tirages faibles et spécialisés sur les ouvrages d'art, de design, d'architecture et de bandes dessinées, au-delà de l'impression d'œuvres précisément littéraires. L'investissement dans des publications qui articulent plusieurs langages et dans l'exploration plastique nous semble aussi une stratégie du marché éditorial de livres imprimés visant offrir une alternative face à l'augmentation des ventes du marché numérique d'ebooks.

Dans cette recherche, nous avons choisi de faire une sélection de l'étude à partir des maisons d'éditions qui sont impliquées à la scène éditoriale, plutôt que de faire une liste fondée sur les auteurs, les genres ou les périodes de publication (lesquels seraient des critères probablement plus usuels dans la tradition des études littéraires). La structuration du *corpus* résulte donc d'une observation du marché éditorial contemporain

et de l'emploi de certains critères de sélection. En observant avec une intentionnalité examinatrice le marché de livres au Brésil dans les premières décennies du XXI^e siècle, il n'est pas difficile de rapidement penser à quelques maisons d'édition qui se distinguent grâce à l'expérimentation formelle dans leurs publications, comme Carambaia, Lote 42, Nós Editora ou Ubu Editora. Tout autour de la planète, d'autres maisons d'édition se dédient elles aussi à l'exploration sensible du livre, parmi lesquels nous soulignons Visual Editions (Angleterre), The Folio Society (Angleterre), Éditions Non Standard (France) et Volumique (France).

Pour mieux organiser notre *corpus* à partir des publications et des éditeurs inventoriés, nous nous tournons vers François Rastier (2004), qui utilise comme outil méthodologique une distinction entre quelques niveaux de structuration du *corpus*. Dans un premier temps, nous avons délimité comme l'« archive » tous les objets littéraires du XXI^e siècle, destinés aux adultes, auxquels nous avons eu accès (soit pour consultation dans les bibliothèques, soit pour acquisition dans les foires de publications, les librairies physiques, les librairies en ligne, les ventes d'occasion, etc.). À partir de cette vaste archive (qui, toutefois, ne présente pas des contours précis), nous avons délimité un « *corpus* de référence », constitué par les objets littéraires édités par trois nouvelles maisons d'édition auxquelles nous sommes arrivés lors de notre recherche : Lote 42, Éditions Non Standard et Visual Editions.

Notre tactique pour trouver ces éditeurs a été la fréquentation dans les espaces sociaux qui nous semblent promouvoir plus intensivement des expérimentations et des transgressions de l'objet livre traditionnel, mais où il a été encore possible de trouver des publications présentées comme littéraires ou qui sont placées dans les seuils de la production littéraire. Ainsi, nous avons visité et observé : des foires de publications « indépendants » et d'art imprimée, des librairies et kiosques spécialisés sur les publications visuelles et d'artistes, les prix de design éditorial et les pages web de petits éditeurs contemporains. À partir de cette observation des points de vente et de circulation des objets littéraires intersémiotiques, nous avons listé quelques critères de sélection pour stipuler le *corpus* de référence de la recherche :

(1) Critère temporel : nous avons sélectionné des maisons d'édition fondées au XXI^e siècle ;

(2) Critère géographique : nous avons choisi des maisons d'édition du monde occidental, plus exactement un éditeur au Brésil, un éditeur en France et un éditeur avec une présence importante en ligne ;

(3) Critère de la taille de l'éditeur et du processus de production : nous avons sélectionné des petites maisons d'édition dont les ouvrages, cependant, possèdent des tirages industriels ;

(4) Critère du traitement du livre : nous avons choisi des maisons d'édition intéressées par l'exploration plastique de ses publications et par les relations entre systèmes sémiotiques, au-delà de la sémiotique verbale ;

(5) Critère de cohérence du discours : nous avons tenté de constituer un *corpus* de référence où il y aurait une cohésion entre les discours et les projets de sens des toutes les entreprises. Les discours de ces maisons d'édition présentent quelques valeurs en commun : les valeurs de la qualité éditoriale, de la contemporanéité, du social et de l'humain, de la discontinuité et du risque.

Dans ce début du XXI^e siècle, la scène éditoriale de livres au Brésil est marquée par l'accroissement de foires de publications et de foires graphiques qui promeuvent le contact entre le public, les petits éditeurs et les producteurs dits indépendants. Lote 42 est une maison d'édition qui s'articule à d'autres éditeurs et producteurs culturels pour organiser et participer à plusieurs foires de publications, ainsi incitant et bouleversant le marché éditorial brésilien. Fondée au Brésil, plus précisément à São Paulo, en 2012, Lote 42 a une catalogue réduite, qui compte seulement quelques dizaines de titres édités pendant sa première décennie de performance – ce sont des livres pour la plupart, mais il y a aussi une publication sérieuse qu'ils appellent « fanzine ». Les ouvrages varient beaucoup par rapport aux thèmes abordés et aux langages mis en relation.

Le marché éditorial français est très marqué par la tradition et il est comparativement bien plus consolidé que le brésilien. La scène éditoriale française présente aussi plus de sécurité pour ceux qui se proposent d'éditer des livres, puisqu'en France une grande partie des ouvrages publiés reçoit subvention publique. Éditions Non Standard est une maison d'édition française qui a gagné de plus en plus de visibilité médiatique grâce aux différents prix de design qu'elle a reçus à chaque nouvelle publication. Fondée en 2011, elle est située dans la ville portuaire du Havre. La ville de l'éditeur est d'ailleurs fréquemment assumée comme spatialisation de plusieurs narratives dans ses ouvrages. La catalogue de publications est restreinte, avec très peu de titres publiés, qui se comptent presque sur les doigts : environ une dizaine de livres de littérature, d'art et d'architecture, trois « objets papier non-identifiés » et une petite collection de quatre œuvres sur la communication – compte tenu de la première décennie d'activité de la maison d'édition. Le nom de l'entreprise indique déjà que l'accent est mis sur les publications « non standard ».

Un éditeur qui se distingue par son activité en ligne et par la réalisation d'expériences plastiques tant sur les objets littéraires physiques que sur les ouvrages numériques est l'anglais Visual Editions, la troisième initiative sélectionnée pour intégrer notre *corpus* de référence. La maison d'édition Visual Editions a été fondée en Angleterre en 2010. Pendant sa première décennie d'activité, ses publications sont été peu, limitées : seulement six livres imprimés, sept livres numériques (des applications littéraires) et trois livres faisant partie d'une collection spéciale qui réunit des auteurs du journalisme littéraire à des photographes réputés. Actuellement, Visual Editions rejoint des acteurs mondiaux pour développer des projets littéraires traitant de l'innovation. La maison d'édition et « bureau de création » explore plusieurs technologies numériques dans ses applications littéraires et présente une marque graphique mutante, ce qui est une forte représentation visuelle de la mutabilité accélérée caractéristique des manifestations culturelles contemporaines.

Après avoir sélectionné les éditeurs et procédé à une première systématisation du *corpus* de référence, nous avons pu mieux déterminer notre « *corpus* d'étude » comme chacun des ouvrages à effectivement analyser. De chaque maison d'édition sélectionnée, un livre considéré exemplaire par sa manière de traiter les relations entre sémiotiques a été choisi pour cette étude plus approfondie. Nous arrivons ainsi aux trois titres à analyser : *Inquérito Policial: Família Tobias* (LÍSIAS, 2016), *Tree of Codes* (FOER, 2010) et *Lettres du Havre* (BOYER E SEGUI, 2012).

3 L'OBJET LITTÉRAIRE

INTERSÉMIOTIQUE

En déterminant notre sujet d'étude comme l'« objet littéraire intersémiotique », nous nous sommes confrontés à un certain nombre de définitions à considérer, mais aussi à une série d'indéfinitions. Fondés sur les études de la sémiotique discursive et de la socio-sémiotique, nous arrivons aux définitions minimales suivantes de notre objet d'étude : *objet* – une détermination matérielle et spatio-temporelle investie de sens ; *littéraire* – qui garde un discours structuré de telle manière qu'il soit perçu comme « littéraire » par le groupe social ; *intersémiotique* – construite à partir de relations entre différentes sémiotiques. Chacun de ces termes, cependant, peut recevoir un traitement plus détaillé et peut provoquer des débats.

« Objet » : pour la socio-sémiotique, notamment selon les contributions d'Eric Landowski (2018, 2019), les choses qui sont distribuées autour de nous, dans le monde, ne deviennent pertinentes du point de vue de la production de sens (« grandeurs sémiotiquement pertinentes ») que lorsqu'elles soient mises en relation à des sujets. C'est le processus d'appréhension du sujet qui organise les traits sensibles perçus en « objets ». C'est-à-dire, ce que nous comprenons par « objet » est construit dans et par la relation avec les sujets. Ainsi, un « objet » est une chose dotée d'une consistance matérielle et spatialement caractérisée qui se met en interaction avec un sujet, qui l'appréhende et l'utilise à certaines fins.

Le livre, par exemple, est un objet, car il a une consistance matérielle concrète et il est généralement utilisé avec un but en tête : il doit être « lu » par le sujet (et aussi, dans différents degrés d'intensité, « saisie » à partir de ses qualités sensibles). Le format du livre, que nous avons conventionné d'appeler « codex » – constitué de pages de papier imprimées ou manuscrites, pliées et reliées par son dos – est le résultat de plusieurs innovations et évolutions à travers l'histoire, concernant à la fois la matérialité et les techniques d'impression.

Nous regardons aujourd'hui un intense trafic intermédiatique dans les habitudes de lecture de la population, lié à une insécurité par rapport à la direction que prendra le livre imprimé. Cette situation semble avoir accentué le développement de publications aux frontières peu définies et qui remettent en question la forme traditionnelle du livre. Ces ouvrages sont parfois appelés « livres-objet » par le discours médiatique, académique et même par le discours commercial de quelques maisons d'éditions, ce qui peut générer des confusions à cause du choix du terme originaire du domaine des Beaux-Arts. Il est donc important de comprendre les relations entre l'objet « livre », le « livre d'artiste » et le « livre-objet ».

Si le terme « livre d'artiste » décrit normalement les publications conçues par des artistes plasticiens qui s'approprient des techniques industrielles d'impression et qui visent à élaborer des objets d'art avec un accès plus démocratique ou élargi, le terme « livre-objet » désigne généralement les œuvres uniques ou limitées réalisés par des artistes qui cherchent à reconfigurer d'une manière plus extrême la structure canonique du système-livre, en développant des expérimentations matérielles diverses. La catégorie sémantique qui nous aide à différencier les livres d'artistes des livres-objet semble être précisément la catégorie du « particulier » *versus* « général ». Les livres-objet font partie de la logique du « particulier » : ce sont des pièces uniques ou avec un tirage très réduit, normalement faites à main avec des matériaux inusités. Les livres d'artiste, par contre, présentent une valeur contradictoire, de négation du particulier : ils explorent précisément l'idée de production en série et les techniques de reproduction graphique comme partie de son intention artistique.

Toutefois, au-delà de ces définitions issues du champ artistique, l'expression « livre-objet » est devenue populaire et est utilisée couramment dans le discours médiatique, dans le discours académique et même dans le discours commercial de certains éditeurs pour désigner quelques ouvrages de littérature qui développent intensivement des explorations plastiques et des relations intersémiotiques. Lorsque le terme

« livre-objet » n'est plus restreint au champ artistique et qu'il commence à être utilisé pour décrire, plus globalement, plusieurs publications littéraires contemporaines, il souligne une relation interdiscursive entre les domaines de la littérature et le domaine de l'art, aussi bien qu'une articulation sémantique qui euphorise le caractère du « particulier » et, en conséquence, le caractère unique ou exclusif de chacune de ces publications. Cependant, même si nous observons une utilisation élargie de l'expression « livre-objet » (au sens large), il faut faire attention pour bien différencier le « livre-objet littéraire » ou « livre-objet de littérature » des « livres-objet » au sens strict, parce que ces derniers font partie du domaine artistique et ont leur catégorie bien délimitée déjà dans le champ d'art. Notre choix dans cette recherche est de traiter les publications contemporaines de littérature produites avec plusieurs langages tout simplement comme des « objets littéraires », pour éviter des confusions avec d'autres domaines.

« Littéraire » : par rapport au terme « littéraire », nous observons que, d'un côté, les œuvres littéraires ont eux-mêmes des propriétés ou des traits spécifiques qui les caractérisent comme littérature, mais d'autre côté ils sont les produits de conventions et d'un certain type d'attention à eux dédiée par le groupe social. Eric Landowski (1996) propose une approche englobante de ces deux perspectives – la structurale « interne » et la sociale « externe » –, c'est-à-dire, un traitement précisément socio-sémiotique. C'est cette compréhension de "littérature", phénomène social toujours en transformation, que nous adoptons dans notre recherche. À l'occasion du contact avec une nouvelle publication, ce sont quelques-unes de ses caractéristiques internes ou structurales (des traits distinctifs) qui, lorsqu'elles sont saisies par nous (par le groupe social), donneront les indices qui nous feront considérer ou non l'ouvrage comme un texte « littéraire ».

La conception de « livre » est en mutation et des maisons d'éditions actuelles publient des ouvrages qui semblent proposer une nouvelle conception du « littéraire », plus adaptée à la contemporanéité multimédiatique qui nous traversons. Il est possible d'envisager deux grands modes de concevoir l'objet littéraire : l'un où la création est fondée prioritairement sur le système verbal écrit et l'autre où l'activité créatrice découle précisément de l'incorporation et de l'interrelation entre langages divers, au-delà du verbal. Ainsi, d'un côté, le livre est traditionnellement pensé comme un objet « verbal » : les créateurs d'œuvres littéraires, en général, dédient leur attention spécialement à l'écriture verbale. Dans ce cas, l'œuvre littéraire est pensée ou conçue par son auteur comme une manifestation constituée principalement de mots imprimés séquentiellement. Nous soulignons que ce type de création focalisée sur le système verbal n'efface

pas les traits signifiants d'autres ordres présents dans le livre (comme le papier, les couleurs, la typographie et toutes les autres aspects graphiques), de façon que nous pensons à une conception « prioritairement » verbale, plutôt que complètement verbale.

De l'autre côté, la littérature est conçue comme articulation de langages : s'il y a une littérature fondée prioritairement sur un seul système sémiotique, il est logique qu'il y ait aussi un mode opposé de concevoir l'objet littéraire, produisant des ouvrages qui soient conçus précisément à travers l'exploration de plusieurs langages. En fait, certains genres littéraires sont déjà marqués, historiquement, par l'articulation de plusieurs langages : c'est le cas des livres illustrés pour l'enfance ou des bandes dessinées. En plus de ces œuvres fondés sur des genres stabilisés dans le temps, il y a également des publications qui expérimentent avec les possibilités des différents langages. Comme nous l'avons vu, certains auteurs et éditeurs de différents pays lancent des ouvrages littéraires dans lesquels il y a une exploration plastique de leurs formants, soutenus principalement par la relation entre le système verbal du livre et d'autres systèmes sémiotiques : l'architecture et l'urbanisme, la sculpture, la publicité, la signalétique, etc. Ce sont des publications qui, depuis leur conception, sont imaginées comme des objets intersémiotiques dont le projet graphique-éditorial n'est pas créé seulement après l'étape de l'écriture verbale, mais il est un constituant nécessaire de l'œuvre elle-même. C'est le cas de la plupart des publications réalisées par les éditeurs de notre *corpus* de référence et, en particulier, des trois ouvrages que nous avons sélectionnés pour l'analyse.

« Intersémiotique » : par rapport au mot « intersémioticité », notre approche est de considérer l'intersémioticité dans sa compréhension la plus large possible, c'est-à-dire, comme une relation entre des sémiotiques, peu importe lesquelles, tel qu'indiqué par le terme « inter » - « sémioticité » lui-même.

Si nous comprenons l'intersémioticité comme une relation entre sémiotiques, il est important de mieux délimiter ce que nous entendons par « sémiotique ». Il y a quelques différences subtiles entre les concepts de « langage », de « système » et de « sémiotique ». Dans la plupart des cas, il est vrai, les trois expressions peuvent faire référence aux mêmes types de phénomène observé, mais leur formulation par la théorie sémiotique est différente l'une de l'autre.

Dans la théorie de Greimas, « langage » est défini tout simplement comme un « ensemble signifiant », c'est qui est une approche assez large. Puisqu'il s'agit d'une définition très ouverte, elle convient en particulier à certaines étapes plus exploratoires, pour ainsi dire, de l'étude. Le « système », selon les définitions de Saussure et de Hjelmslev

repris par Greimas, est un mécanisme complexe défini par les relations entre les termes, c'est une tessiture de connections qui régent et qui déterminent certains actes de langages, tandis que le « processus » délimite les usages de ce système. Nous utilisons le mot « système » chaque fois que nous voulons mettre l'accent sur les règles et les relations qui déterminent le fonctionnement des langages, mais nous ne l'utilisons pas quand nous voulons traiter des usages spécifiques des langages – dans ce cas, il s'agit plutôt des processus. La « sémiotique », quant à elle, est le lieu de rencontre entre les ensembles signifiants manifestés dans le monde et la théorie qui cherche à les analyser, c'est-à-dire entre les objets empiriques et l'approche théorique qui permet leur analyse. Nous préférons utiliser le vocable « sémiotique » dans la plupart des cas, car c'est le terme le mieux circonscrit et développé par la théorie de Greimas. Selon sa définition théorique, une sémiotique est un ensemble signifiant hiérarchiquement organisé, doté d'un double mode d'existence paradigmatique et syntagmatique, qui a un plan d'expression et un plan de contenu.

Il y a une confusion fréquente, même en milieu académique, entre le terme « intersémiotique » et d'autres qui lui sont proches, tels que « intertextualité », « intermédialité » et « interdiscursivité ». Tandis que l'intersémiotique est une relation entre des sémiotiques, l'intertextualité est une relation entre des textes et l'interdiscursivité une relation entre des discours. La relation intertextuelle est un rapport où un texte reprend les usages « discursives » et « stylistiques » d'un autre texte, dans un processus de transformation du sens – à travers l'incorporation d'aspects de l'expression aussi bien que d'aspects du contenu du texte référencé. L'interdiscursivité est le processus dans lequel les choix énonciatifs, les thèmes et / ou les figures d'un discours sont incorporés dans un autre. Par rapport à l'intermédialité, elle concerne les relations entre des médias. Malheureusement, le concept de « médias » n'a pas de définition claire en sémiotique, mais il semble être souvent lié à quelques particularités qui se répètent de manière régulière dans des ensembles de textes, liées à la structuration de ces textes, à leur distribution dans la société et aux technologies employées.

En plus de l'« intersémiotique », un autre concept qui implique des relations entre plusieurs langages est celui du « syncrétisme ». Les sémiotiques dites syncrétiques sont celles dont plus qu'une sémiotique constitue son plan d'expression. Ce sont exemples de sémiotiques syncrétiques : le cinéma, le spot publicitaire, les bandes dessinées, le journal télévisé, l'opéra, etc. Les langages syncrétiques, qu'ils soient déjà consolidés comme le langage du BD ou le langage du cinéma, ou qu'ils soient des expérimenta-

tions qui mettent en syncrétisme des langages de divers ordres d'une façon nouvelle, ce sont toujours des relations entre langages qui se passent à l'intérieur d'un même et seul objet ou « texte ». Puisque nous comprenons l'intersémiotique comme une relation entre sémiotiques, dans son sens le plus large, nous sommes obligés de considérer, au moins à titre d'hypothèse, que l'articulation des deux ou plusieurs systèmes sémiotiques qui forment le syncrétisme est elle aussi une relation intersémiotique entre ces systèmes. C'est-à-dire que nous avons adopté dans la thèse, en tant qu'approche de recherche, la possibilité que les syncrétismes de langage soient l'un des types possibles de relations intersémiotiques.

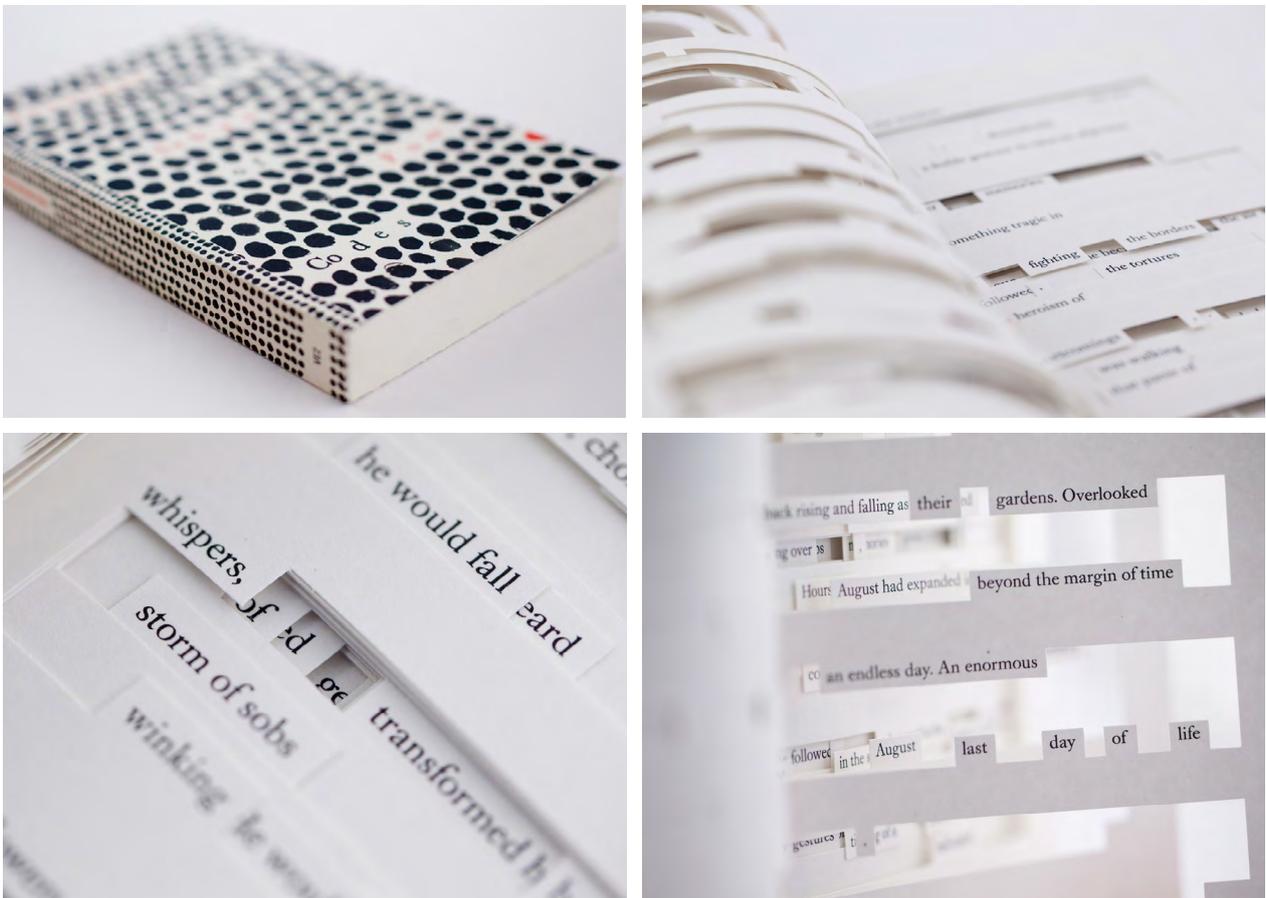
4 TREE OF CODES

Le premier titre que nous analysons est *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, œuvre qui a été choisie précisément parce qu'elle est exemplaire dans sa façon de prendre différentes sémiotiques et de les mettre en relation, arrivant à un résultat cohésif et original. Pour la produire, l'auteur Jonathan Safran Foer est parti du choix d'un livre préexistant – son œuvre « préféré », *The Street of Crocodiles* de Bruno Schulz – et, à partir de là, il a sculpté son histoire. Safran Foer a exploré la technique du découpage dans son processus de création. Grâce à cette technique, le livre peut être lu soit mot par mot, séquentiellement, soit dans une appréhension générale des nuages de mots et des phonèmes dispersés sur les pages qui se chevauchent. Le mot « codes » dans le titre du livre renvoie déjà aux différentes sémiotiques articulées dans la production de l'œuvre et aussi au processus de déchiffrement de ces codes.

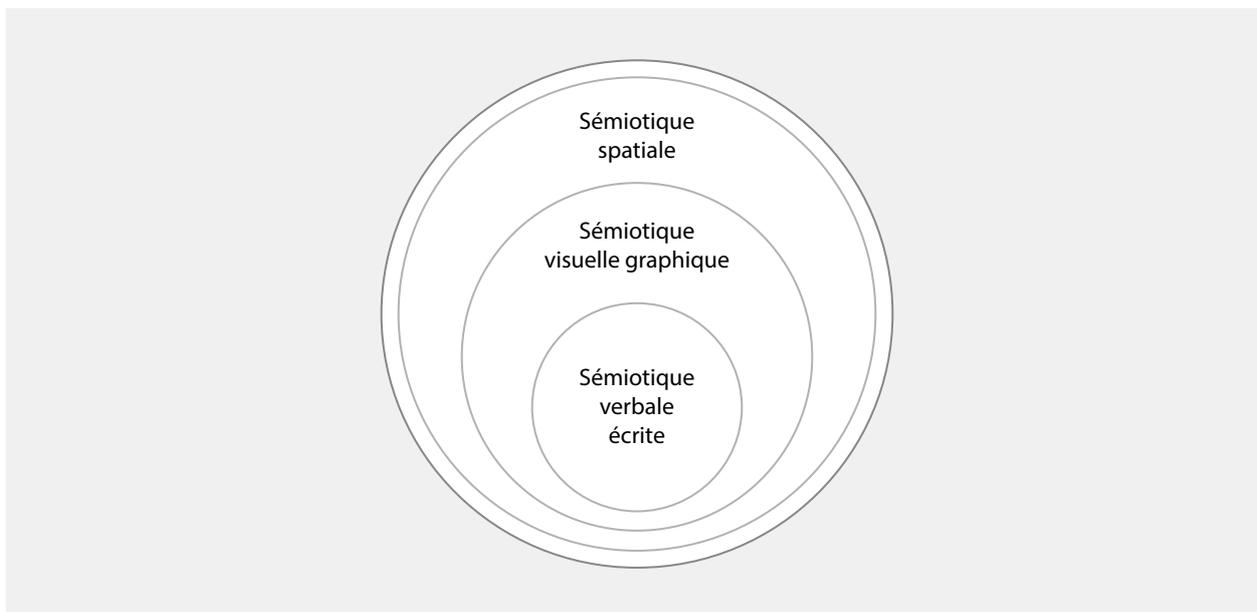
Pour procéder à l'analyse, nous avons organisé les sémiotiques à partir de leur ordre d'appréhension par le lecteur. Dès le départ, nous voyons que l'œuvre est constituée par une sémiotique spatiale : il s'agit d'un objet physique, une détermination spatio-temporelle qui a de la densité, de la texture, de la température, etc. Cette manifestation de la sémiotique spatiale est construite comme une sculpture, compte tenu le processus de « sculpter » les pages. Ensuite, il y a dans cet objet physique un langage visuel qu'y est imprimé grâce aux systèmes d'impression modernes, c'est-à-dire que la visualité est soumise aux possibilités techniques et aux règles combinatoires de l'industrie graphique. Cette sémiotique visuelle graphique est composée, dans ce

cas, principalement des éléments visuels suivants : des glyphes typographiques, des illustrations de points ou de taches et des formes des découpes sur les pages. L'impression est gravée sur la spatialité du livre et, par conséquent, le système spatial est un prérequis pour le visuel dans cet objet. Enfin, il y a une sémiotique verbale qui, pour être lue, dépend de la visualité de la lettre imprimée qui se positionne dans la spatialité de l'objet. Ainsi, nous avons une première identification des langages qui sont articulés dans l'ouvrage de Safran Foer et nous pouvons développer notre analyse en prenant en compte chacun de ces systèmes.

Figure D – Photographies de *Tree of Codes* publiées sur le site de l'éditeur



Source : Visual Editions, <<http://visual-editions.com/tree-of-codes-by-jonathan-safran-foer>>.

Schéma D – Les sémiotiques articulées dans l'œuvre *Tree of Codes*

Source : l'auteur.

Dans le langage spatial, le plan de l'expression qui concrétise le contenu est composé de substances à la fois spatiales et tactiles. La dimensionnalité du livre présente des contrastes plastiques comme englobant vs. englobé, rempli vs. creux et plein vs. vide. Dans chacune des dimensions (latéralité, verticalité et perspective), nous retrouvons le même motif intercalé : rempli – creux – rempli, résultant du contraste entre la forme remplie du livre et les formes creuses des découpes. La tactilité du papier, quant à elle, est chaude au toucher, flexible, texturé et fragile. Ouvrir le livre et le feuilleter ce sont des gestes à faire avec précaution, compte tenu de la fragilité du matériel. Dans son niveau narratif, ce livre-sculpture nous raconte la transformation de la matérialité pour devenir œuvre : alors que la figure du livre traditionnel nous montre une œuvre complète et achevée, les découpages labyrinthiques à l'intérieur nous montrent le processus même de la production de cet objet. *Tree of Codes* met en parallèle la procédure du sculpteur avec la procédure de l'écrivain. Le processus de travail, figurativisé par les coupes, est euphorisé dans le livre par les marques que ce processus laisse sur le produit final, i. e. sur la publication. On voit ici la construction d'une relation semi-symbolique : creux vs. rempli :: / processus / vs. / produit /.

La sémiotique visuelle s'articule dans l'œuvre à travers des choix graphiques qui font un « ensemble signifiant » : il y a toute une série d'éléments tels que la typographie, le format, les couleurs d'impression, la mise en page, le processus d'impression,

parmi d'autres, qui sont signifiants. Le projet graphique du livre construit deux thèmes principaux, au minimum : le thème de la « codage et lecture », figurativisé par les découpages labyrinthiques et par les taches séquentielles disposées en ligne sur la couverture, constituant une espèce d'« écriture » mystérieuse, et le thème de la « tradition du livre et sa rupture », figurativisé par la reliure traditionnelle du codex, type brochure, qui contraste avec la profusion de découpes dans le corps d'ouvrage. La narrative du projet graphique est celle de la transformation d'un codex traditionnel dans un objet littéraire d'intense exploration plastique. Nous pouvons structurer le niveau fondamental de la sémiotique visuelle dans une nouvelle catégorie sémantique, qui oppose le prévisible à l'imprévisible. L'espace d'expérimentation plastique et, par conséquent, d'imprévisibilité par rapport aux modes de lecture traditionnels correspond à la partie intérieure de l'œuvre, dans laquelle les découpes assument une forme qui varie d'une page à l'autre. En outre, l'espacement irrégulier entre les lettres sur la couverture du livre et l'irrégularité dans le dessin des taches peuvent également être homologués à l'imprévisibilité. Les marges de chaque page, en revanche, ont une forme qui reste régulière sur toutes les pages, s'opposant ainsi à l'expérimentation de l'espace intérieur. Cela nous amène à la relation semi-symbolique suivante : irrégulier vs. régulier :: / imprévisibilité / vs. / prévisibilité /.

La sémiotique verbale articulée dans *Tree of Codes* part d'une manifestation précédente de ce même système, concrétisée dans le livre de Bruno Schulz. *The Street of Crocodiles* est un recueil d'histoires brèves sous la forme de réminiscences, racontées par un homme adulte qui se souvient de son enfance, traitant de sa relation avec son noyau familial et avec la ville où ils habitent. L'œuvre originale polonaise *Sklepy cynamonowe* a été traduite en anglais par Celina Wieniewska en 1963, et c'est à partir de cette traduction anglaise que Safran Foer a découpé son propre récit.

Il y a sur *Tree of Codes*, entre les espaces remplis et les creux, entre les papiers et les cavités, au moins deux manières possibles de lire le code verbal. Une première méthode de lecture consiste à visualiser une page à la fois, dans l'ordre, d'une façon telle que les mots de chaque page soient lus en séquence, mot par mot et page par page, sans tenir compte du contenu des pages suivantes. Cette méthode résulterait dans une pratique de lecture continue et linéaire, proche de la lecture d'un roman conventionnel. Une autre façon de lire l'ouvrage, complètement différente, consiste à appréhender sur chaque page ouverte tous les mots, syllabes et phonèmes visibles, soit sur la page elle-même, soit dans la visibilité des pages suivantes données entre les découpes. Cette

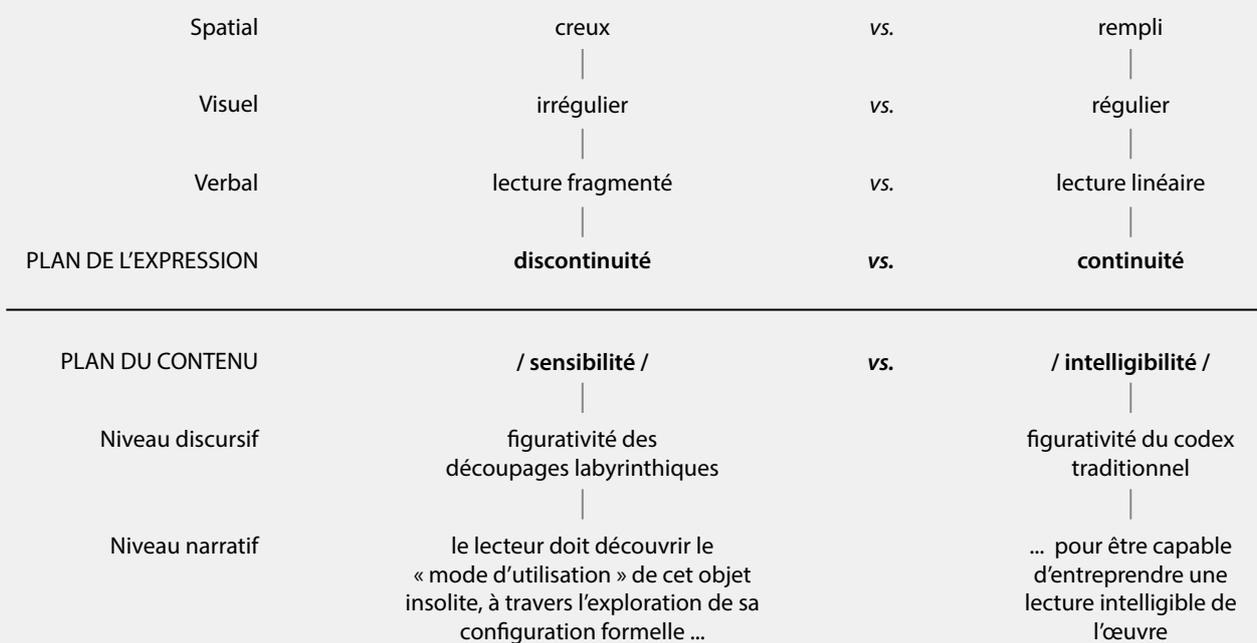
méthode résulterait dans une lecture « en volume », discontinue et fragmentée, non traditionnelle. Ainsi, quelques paires d'oppositions organisent les différentes façons de lire : continu vs. discontinu, linéaire vs. fragmenté, surface vs. volume. Si le mode continu est le plus proche de la lecture proprement dite, c'est-à-dire de l'identification des mots séquentiels qui « ont de la signification », le mode discontinu semble focaliser principalement la saisie des formes plastiques qui « font sens » et seulement signale la signification possible des mots.

Dans la lecture « en volume » et discontinue, les usages conventionnels d'articulation de la langue anglaise ne sont pas respectés. Les mots se chevauchent les uns sur les autres de sorte que parfois la totalité de chaque vocable n'est pas entièrement visible : ce que nous voyons ce sont toute simplement des segments de mots, des parties de phrases où nous pouvons lier assez librement une figure à l'autre. Tout au long de l'œuvre, plusieurs mots et expressions attribuent certains effets de sens aux fragments de mots, lesquels peuvent être compris dans un certain passage comme les sons d'une « tempête de sanglots », dans un autre comme des fragments de quelque chose vue « à travers la fenêtre », ou comme les mots de quelqu'un qui « susurre doucement » etc. Dans la lecture fragmentée et discontinue, au-delà des parties de mots incomplets, nous pouvons voir aussi quelques expressions que nous identifions complètement et, à partir d'elles, nous retrouvons certains thèmes qui sont réitérés dans le livre : la mélancolie, le conflit et la construction des apparences. Ce sont quelques-uns des mêmes thèmes que nous retrouverons ensuite dans une lecture linéaire, mais dilués dans les nuages de mots et de fragments qui composent les pages coupées superposées.

Dans la lecture linéaire et continue, il est possible de trouver un texte assez accompli, avec début, milieu et fin. *Tree of Codes* reprend quelques personnages de l'original polonais *The Street of Crocodiles* : le noyau familial réduit composé du père, de la mère et du fils qui raconte l'histoire. Certains thèmes persistent d'une œuvre à l'autre, notamment la mélancolie et le passage du temps, mais Safran Foer parvient à mettre en évidence d'autres thèmes qui n'étaient pas explicites dans le texte de Bruno Schulz : les thèmes de la crise conjugale et de la société des apparences. La narrative de *Tree of Codes* – dans sa lecture linéaire et continue – peut être organisée en deux grands blocs narratifs : un premier bloc qui décrit la séparation conjugale entre le père et la mère, et un deuxième bloc subséquent qui traite de l'éveil sensible du narrateur au monde autour de lui. Au niveau fondamental, nous retrouvons au moins deux systèmes de valeurs qui semblent structurer l'axiologie de la sémiotique verbale dans *Tree of Codes* : / maturité /

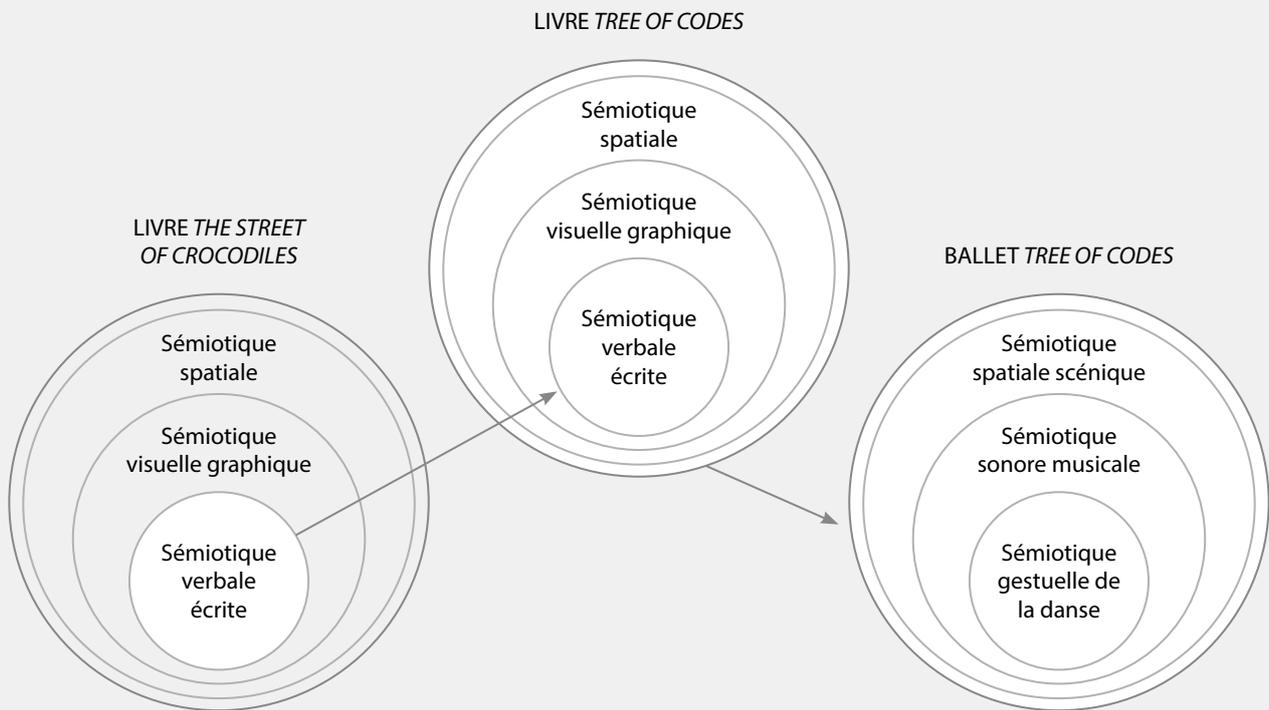
vs. / enfance / et / sensibilité / vs. / intelligibilité /. De même que le personnage du récit effectue son développement sensible pour atteindre la maturité, l'expression verbale de l'œuvre explore également sa dimension esthétique et incite le développement sensible du lecteur lorsqu'elle propose une reconfiguration du langage verbal sous un nouveau type de lecture, organisée en discontinuité, au lieu de la lecture continue traditionnelle. Dans la disposition de la sémiotique verbale écrite, nous trouvons une nouvelle relation de semi-symbolisme entre le plan de l'expression et le plan du contenu : discontinuité vs. continuité :: / sensibilité / vs. / intelligibilité /.

Il y a dans *Tree of Codes* des relations de syncrétisme entre les sémiotiques articulées dans le codex, ainsi que des relations intersémiotiques construites entre des objets différents (entre la sémiotique verbale du livre *The Street of Crocodiles*, l'œuvre elle-même et les sémiotiques convoquées dans un spectacle de ballet contemporain aussi appelé *Tree of Codes*). Par rapport au syncrétisme, nous trouvons quelques éléments qui se répètent entre les différents systèmes, construisant par là un effet de sens de transversalité. Dans chaque langage, nous remarquons une relation semi-symbolique entre une catégorie d'expression et une catégorie de contenu, ce qui indique une utilisation complexe des langages dans l'objet littéraire. Nous trouvons aussi, régulièrement à chaque sémiotique, des relations intertextuelles qui sont établies avec d'autres manifestations culturelles verbales, graphiques et sculpturales des XX^e et XXI^e siècles. Il est aussi possible de penser à une relation générale de semi-symbolisme, résultat de la lecture intégratrice du livre et de l'« énonciation globale ». Dans *Tree of Codes*, la catégorie de contenu qui semble le mieux assumer cette fonction « d'orchestration » des relations entre les langages est celle de la / sensibilité / versus / intelligibilité /. Elle est homologuée par la catégorie de l'expression plus générale discontinu vs. continu, qui correspond dans le système verbal à l'opposition entre la lecture linéaire et la lecture fragmentée, mais aussi, dans les systèmes spatial et visuel, aux catégories creux vs. rempli et irrégulier vs. régulier.

Schéma E – Synthèse des opérations de syncrétisme dans *Tree of Codes*

Source : l'auteur.

Par rapport aux passages entre objets distincts, nous savons que *Tree of Codes* est une publication construite à partir d'une autre, antérieure (*The Street of Crocodiles*). En reprenant les expressions de Bruno Schulz, de nombreuses figures sont répétées au niveau discursif, bien que certains thèmes soient plus évidents dans *Tree of Codes* ; les personnages aussi sont répétés entre les deux ouvrages, mais en nombre réduit. Les figures du labyrinthe, de la ville et du vide, utilisées dans le discours verbal par Schulz, sont recrées dans les sémiotiques visuelle et spatiale de *Tree of Codes*. De plus, l'œuvre de Safran Foer a donné origine en 2015 à une manifestation encore plus diverse : un ballet contemporain. Les langages spatial, visuel et verbal de la publication ont donné lieux à une manifestation qui articule les langages spatial, sonore et gestuel, avec plusieurs oppositions plastiques reprises dans le ballet (en spécial, les catégories profusion vs. économie et surface vs. volume).

Schéma F – Intersémioticités entre *The Street of Crocodiles*, le livre *Tree of Codes* et le ballet *Tree of Codes*

Source : l'auteur.

Entre ses sémiotiques unies en synchrétisme, dans l'espace du codex, et les sémiotiques transposées entre différentes manifestations, l'objet littéraire *Tree of Codes* construit son sens, proposant au lecteur le défi de réopérer sa sémiose, entre expression et contenu, par la considération des relations intersémiotiques.

5 LETTRES

DU HAVRE

Lettres du Havre a été la première publication des Éditions Non Standard et est un ouvrage représentatif de la manière dont la maison d'édition conçoit ses objets littéraires. Dans ce livre, sous-titré « identités réelles et missives imaginaires », de grandes pages en couleur présentent des photographies de marques commerciales, d'enseignes urbaines et d'éléments de signalétique de la ville du Havre, intercalées par de petites pages en noir et blanc contenant 100 lettres fictives y écrites ou liées à cette ville française. L'œuvre est construite à partir de deux sens possibles du mot « lettres » : d'un côté, les lettres-caractères du Havre sont photographiées par Élodie Boyer à partir de leurs occurrences sur les enseignes et sur la signalétique qui s'étendent à travers le paysage urbain, de l'autre côté, les lettres-missives du Havre sont imaginées par Jean Segui, qui rédige des correspondances qui auraient pu être écrites dans cette ville. Ainsi, depuis le titre, l'investissement dans l'intersémiotique est déjà marqué par la double lecture de « lettres » comme lettres urbaines et comme lettres-missives, ce qui met en relation la sémiotique photographique et la sémiotique verbale.

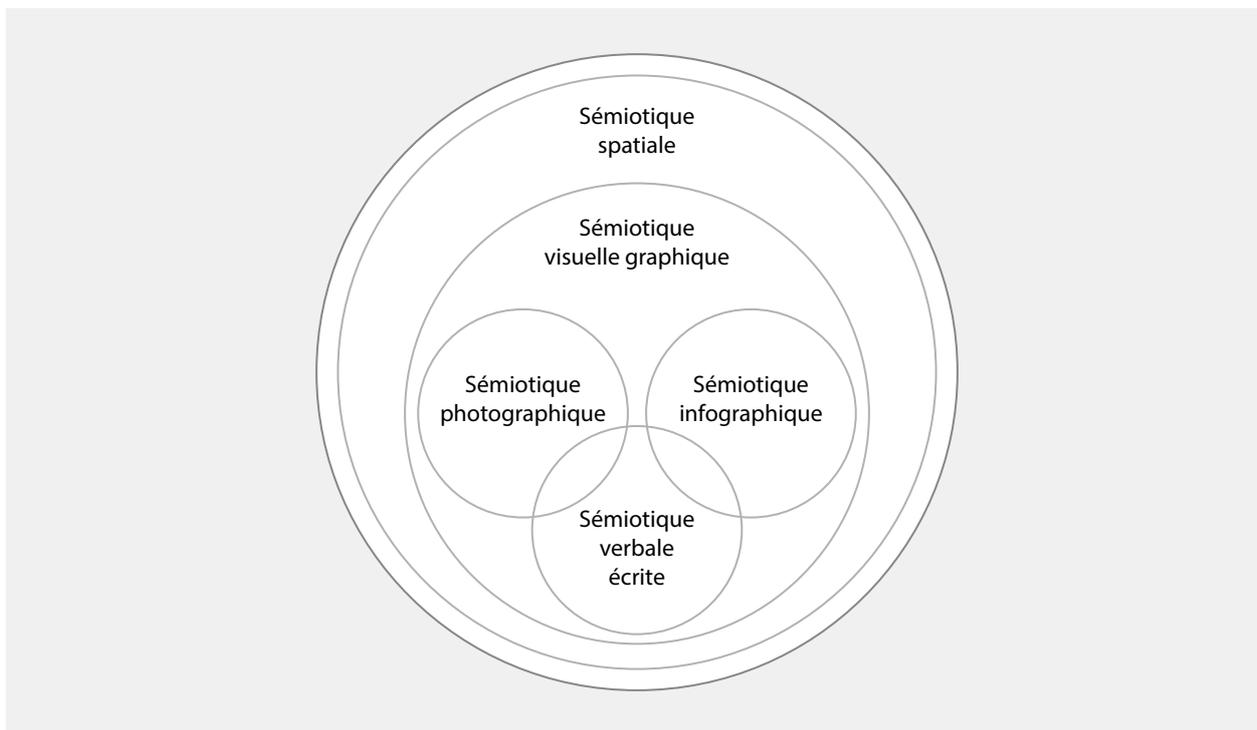
La structure du livre est composée par les sémiotiques spatiale, visuelle graphique, photographique, infographique et verbale écrite, toujours liées aux sémiotiques présentes dans la ville du Havre, en relations explicitement intersémiotiques. Au premier contact avec la publication, nous apercevons un volume qui est déjà signifiant, une forme tridimensionnelle dotée de densité qui occupe une certaine place dans l'espace,

constituée par le codex et par sa boîte enveloppante. C'est dans cette spatialité que les autres sémiotiques se sont articulées, à commencer par la visuelle graphique qui conditionne, à travers ses processus graphiques, la visualité de chacune des surfaces du volume. Le langage graphique permet d'imprimer sur le livre le langage verbal, mais aussi deux autres langages qui sont verbo-visuels : la photographie et l'infographie. La photographie est un langage prioritairement visuel, mais, dans ce travail, elle combine les formants visuels avec les formants verbaux des enseignes photographiées ; l'infographie, présente à la fin du volume, est une manifestation de langage qui combine des éléments graphiques et verbaux pour systématiser des informations. L'étude de chacune de ces sémiotiques a précédé l'analyse générale des intersémioticités de l'œuvre.

Figure E – Photographies de *Lettres du Havre* publiées sur le site de l'éditeur



Source : Éditions Non Standard, <<http://editions-non-standard.com/books/lettres-du-havre>>.

Schéma G – Les sémiotiques articulées dans l'œuvre *Lettres du Havre*

Source : l'auteur.

Il y a deux éléments principaux dans la sémiotique spatiale : la boîte qui enveloppe et protège l'œuvre et le codex de plus de 800 pages. Nous pouvons signaler aussi un autre volume à l'intérieur du codex, plus petit, constitué de petites pages qui sont entremêlées aux plus grandes. Ainsi, il y a dans la spatialité une progression partant des éléments englobants, plus larges, pour arriver jusqu'aux éléments plus petits, successivement englobés : la boîte protectrice, les couvertures rigides du codex, les grands papiers, les petits papiers. Quelques-unes des principales oppositions plastiques trouvées dans le plan de l'expression de la sémiotique spatiale sont : englobant vs. englobé, extérieur vs. intérieur, grand vs. petit, creux vs. rempli, résistant vs. fragile, rigide vs. flexible. La boîte, à l'extérieur, est faite de carton ondulé, un matériau très résistant souvent utilisé pour les emboîtages de transport et de stockage et pour les emballages en général ; c'est un matériau épais, de tactilité texturé et température chaude. Le codex, à l'intérieur, présente une grosse variété de matériaux : au-delà du carton et du tissu dans la couverture, cinq types de papier sont utilisés dans le corps d'ouvrage. Au niveau discursif, il y a deux thèmes généraux proposés par la spatialité : le thème du « transport », manifesté par les figures de la boîte, de l'emballage protectrice et du conteneur, et le thème de l'« intimité », concrétisé par les figures des trous sur la boîte, du colis et des

papiers occultés. La narrative présumée est celle d'un certain objet qui est emballé, protégé et transporté, traversant la sphère sociale collective, jusqu'à atteindre un sujet déterminé, individuel, qui va ouvrir la boîte pour accéder à son contenu particulier. Ainsi, il y a au début une assertion de la valeur du / public / (la boîte circule socialement), suivi d'une négation de cette même valeur (la boîte est adressée à un certain sujet en particulier) et, enfin, de l'assertion de la valeur du / privé / (son contenu intime). Il est possible d'homologuer la catégorie du contenu à une catégorie de l'expression, selon la formule : extérieur vs. intérieur :: / public / vs. / privé /.

Lettres du Havre utilise trois techniques d'impression différentes : sérigraphie sur les couvertures et sur la boîte, risographie dans une brève séquence de pages au début du livre et impression *offset* dans la plupart du volume. Ces processus d'impression délimitent la sémiotique visuelle graphique du livre. Sur la couverture, le titre est composé à moitié dans une police équilibrée et traditionnelle, à moitié dans une police sans empattement avec un dessin de caractères épais (*gras*), dénotant que *Lettres du Havre* est une collaboration entre deux manières distinctes de créer. Les deux typographies sont utilisées tout au long de l'œuvre pour marquer les contributions des deux auteurs : ce qui est écrit en police sans empattement a été créé par Élodie Boyer (légendes des photos), lorsque ce qui est écrit en police avec empattement a été créé par Jean Segui (les lettres imaginaires). La position des éléments sur les couvertures et sur les pages à l'intérieur est périphérique (vs. centrale), supérieure (vs. inférieure) et asymétrique (vs. symétrique), de façon que la mise en page diffère des compositions classiques démarquées par la symétrie et par l'équilibre visuel. L'utilisation de diverses techniques et d'encres d'impression constitue encore une autre catégorie de l'expression : variété vs. uniformité. Dans le plan du contenu, le thème de la « ville » est construit par les symboles d'éléments urbains, par la couleur grise comme le béton et par la position des titres dans le haut de la page comme des enseignes ou des panneaux d'affichage, lors que le thème de l'« identité » est figurativisé par les deux polices de caractères qui renvoient aux différents créateurs. La narrative est celle d'un sujet qui expérimente avec les différentes encres, processus d'impression et typographies, cherchant à reconstruire dans la sémiotique visuelle graphique les traits identitaires du Havre. L'opposition entre identité et altérité est établie dans le niveau fondamental de l'œuvre, ce qui peut être de nouveau homologué avec l'expression par une opération de semi-symbolisme : variété vs. uniformité :: / altérité / vs. / identité /.

La photographie est utilisée dans *Lettres du Havre* pour exhiber les lettres disposées dans l'espace de la ville, sous la forme d'une profusion de signalétique et d'enseignes de toute sorte. Il y a quelques récurrences plastiques sur les images : les photos sont désaturées (vs. saturées) et sombres (vs. claires), les lignes sont rectilignes (vs. curvilignes) grâce à l'architecture havraise, les formes sont géométriques (vs. organiques) et orthogonales (vs. diagonales). Dans l'énonciation, la plupart des photos présentent un angle de prise frontal, d'apparent neutralité, ou vers le haut (contre-plongée), ce qui met l'énonciataire dans la position de marcher ensemble avec le photographe par les rues du Havre, observant du niveau du sol les bâtiments et les enseignes qui sont érigés autour de lui. C'est une invitation de l'énonciateur pour que l'énonciataire se promène avec lui à travers les rues de la ville. Sur les images, nous voyons à peine des figures humaines entre les nombreux enseignes et bâtiments. Il y a deux thèmes principaux : l'« écriture urbaine » (ayant comme figures les enseignes, les lettres peintes, la signalétique, les graffitis, les affichages, etc.) et l'« espace urbain » (avec des figures comme les bâtiments, les maisons, les rues et toute sorte de construction humaine). Ils sont accompagnés par cinq autres thèmes, relatifs aux cinq chapitres du livre : « les industriels », « les services publics », « les commerces », « les chaînes », « la mer ». La narrative construite par les photographies, à l'ensemble, est celle d'une ville qui a été complètement prise par la présence des marques. Au niveau fondamental du plan du contenu, il y a une catégorie composée par les valeurs / culture / vs. / nature / : si la valeur de la culture est réitérée par la visibilité explicite des bâtiments et des marques graphiques, la nature est présumée par son absence. Nous trouvons donc une nouvelle relation d'homologation entre l'expression et le contenu: géométrique vs. organique :: / culture / vs. / nature /.

L'infographie à la fin du volume dans *Lettres du Havre* est organisée en deux parties : une première partie sur une double page, qui montre les types de bateaux circulant dans le port du Havre, et une deuxième partie sur une quadruple page, qui montre quelques informations sur le port et ses destinations les plus habituelles, en plus de contenir une carte de la ville qui indique les endroits où les photographies du livre ont été produites. Une catégorie plastique détermine la distribution des éléments visuels sur les deux parties de l'infographie : uniformité vs. variation. Alors que sur la première surface les dessins d'embarcations sont répartis uniformément sur la zone visible, à égale distance les uns des autres, sur la seconde surface il y a une variation dans la distribution des éléments, avec une grosse concentration sur la centralité de l'infographie

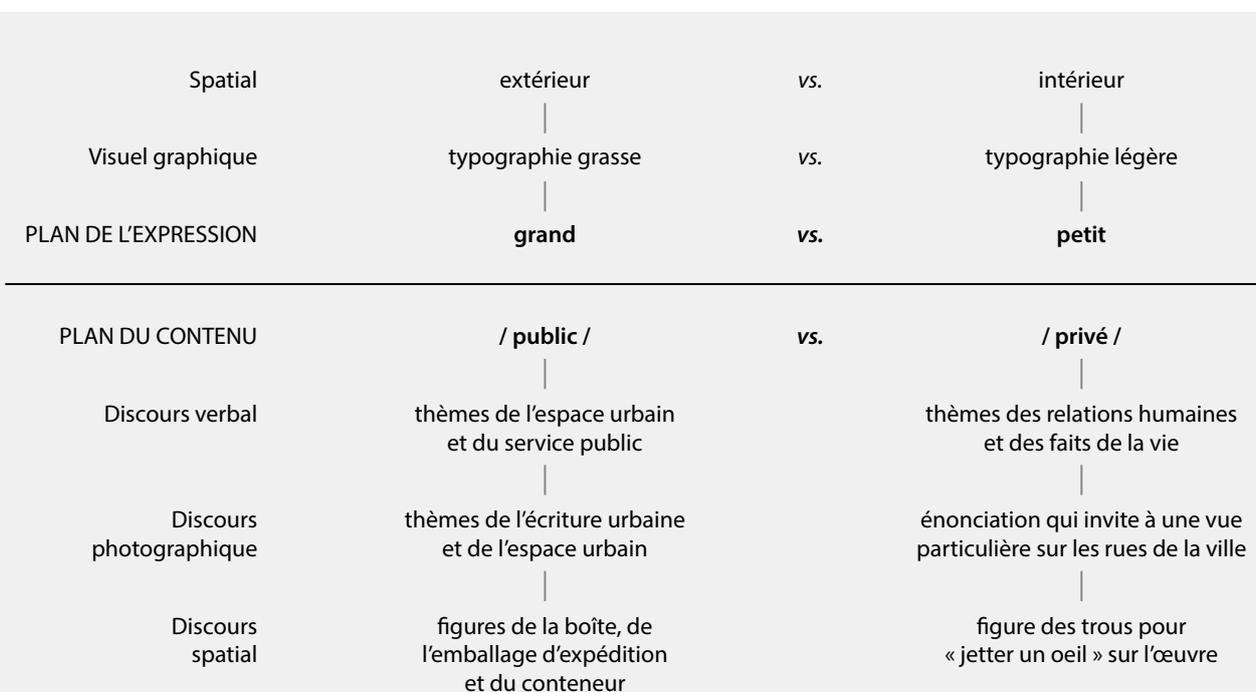
et une dispersion dans l'espace périphérique. Le thème principal de cette infographie est la navigation, figurativisé par les silhouettes de bateaux de différents types et par les traits des routes maritimes, tandis que sa narrative est celle d'une ville qui s'étend dans le monde entier grâce à son port et son réseau de navigation. Le niveau fondamental est basé sur le système de valeurs / dynamisme / *versus* / inertie /, qui peut être homologué dans l'expression par la distribution uniforme de la première partie de l'infographie en opposition à la distribution avec variations (de concentration et de dispersion) de la seconde partie.

Dans la sémiotique verbale, il y a au moins deux ensembles de textes. Le premier est composé par les prologues, épilogues et commentaires de chaque chapitre, constituant une méta-narrative sur la création du livre *Lettres du Havre* et sur son processus de conception. Dans cette narrative, un sujet photographe (É. Boyer) part dans une quête personnelle, avec l'aide d'un sujet adjuvant écrivain (J. Segui), en cherchant conjointement l'objet de valeur « identité » du Havre. Le deuxième ensemble de textes est constitué par les 100 lettres fictives liées aux photos correspondantes. Chaque lettre est une étape (un programme d'usage) d'une narrative plus large, celle de l'investigation sur l'identité de la ville qui résulte dans la création de l'ouvrage. Il y a trois stratégies principales utilisées dans l'écriture des lettres : la reprise d'un certain élément du plan de l'expression visuelle de la photographie (une couleur, une forme) ; la reprise d'un élément du plan du contenu de la visualité (la figure d'un lieu, d'un objet ou d'un sujet photographié) ; ou la reprise d'un élément du plan du contenu de la sémiotique verbale qui est reproduite sur la photo (c'est-à-dire, le signifié des mots présents sur les enseignes et sur la signalétique). Au niveau discursif des lettres, il y a plusieurs thèmes récurrents : le travail et les relations commerciales, la famille, les faits de la vie quotidienne, les relations humaines, les voyages, l'espace urbain, le service public, les activités créatives ; chaque thème est réalisé par des dizaines de figures. Le passage entre la photographie des enseignes, fixées dans la ville à la vue de toute la population, et les missives, qui sont envoyées d'une personne à une autre, est aussi un passage de la sphère publique à la sphère privée. La sémiotique verbale de *Lettres du Havre* établit deux systèmes de valeurs dans son niveau fondamental : / identité / *versus* / altérité / (la quête pour l'identité de la ville est le but déclaré des auteurs) et / privé / *versus* / public / (l'espace public cède la place à l'intimité de la sphère privée dans les 100 lettres imaginaires).

Tel que dans l'œuvre précédent, nous trouvons dans *Lettres du Havre* des relations de syncrétisme entre les sémiotiques articulées dans le codex, aussi bien que des rela-

tions intersémiotiques construites entre des objets différents (le livre et la ville). Par rapport au syncrétisme, au-delà des récurrences entre les sémiotiques de l'ordre du plan d'expression et du plan du contenu, il est encore possible de retrouver quelques effets de sens qui déroulent d'une lecture intégratrice de toutes ces sémiotiques, ce que nous pouvons organiser dans une seule relation de semi-symbolisme. La comparaison entre les discours publics des lettres de la ville, capturés par la photographie, et les discours privés des lettres imaginaires souligne l'opposition de niveau fondamental / public / vs. / privé /. Cette opposition peut être homologuée par une catégorie générale de l'expression composée par le binôme grand vs. petit.

Schéma H – Synthèse des opérations de syncrétisme dans *Lettres du Havre*

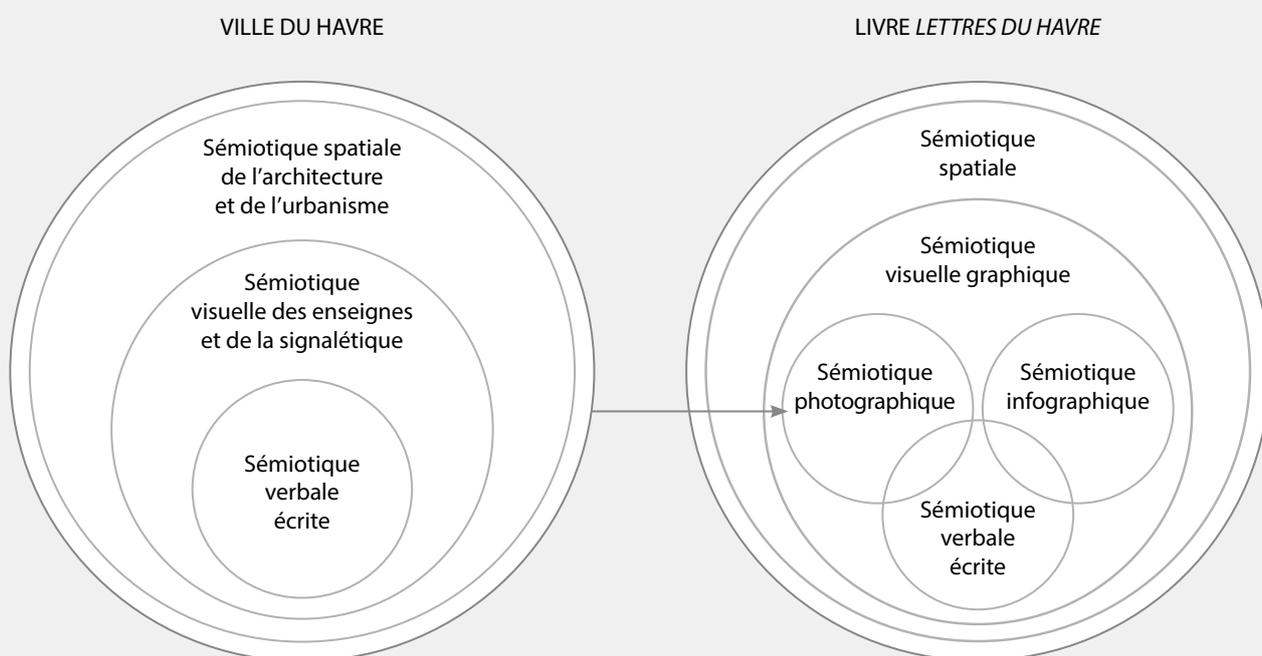


Source : l'auteur.

Par rapport aux passages entre objets distincts, il y a une relation intersémiotique entre les langages de la ville du Havre et les divers langages articulés dans *Lettres du Havre*. Une ville est, évidemment, construite par plusieurs sémiotiques. Toutefois, vu que le sujet principal du livre sont le « lettres » de la ville, nous comprenons que certaines sémiotiques de la ville sont reprises prioritairement pour être reconstruites dans la publication : la sémiotique verbale des mots écrits, la sémiotique visuelle des en-

seignes où le système verbal se manifeste et la sémiotique spatiale de l'architecture et de l'urbanisme du Havre. La visualité du Havre est recréée dans le livre obéissant aux contraintes de la technique photographique (la planéité du support, par exemple), mais toutes les figures que nous voyons sur les photographies sont tirées des figures observées dans l'espace de la ville. L'infographie maintient les mêmes distances relatives entre les éléments visibles sur la carte et les éléments de la ville, ce qui propose un pont entre les langages du livre et l'expérience de circuler dans la ville.

Schéma I – Intersémioticités entre la ville du Havre et le livre *Lettres du Havre*



Source : l'auteur.

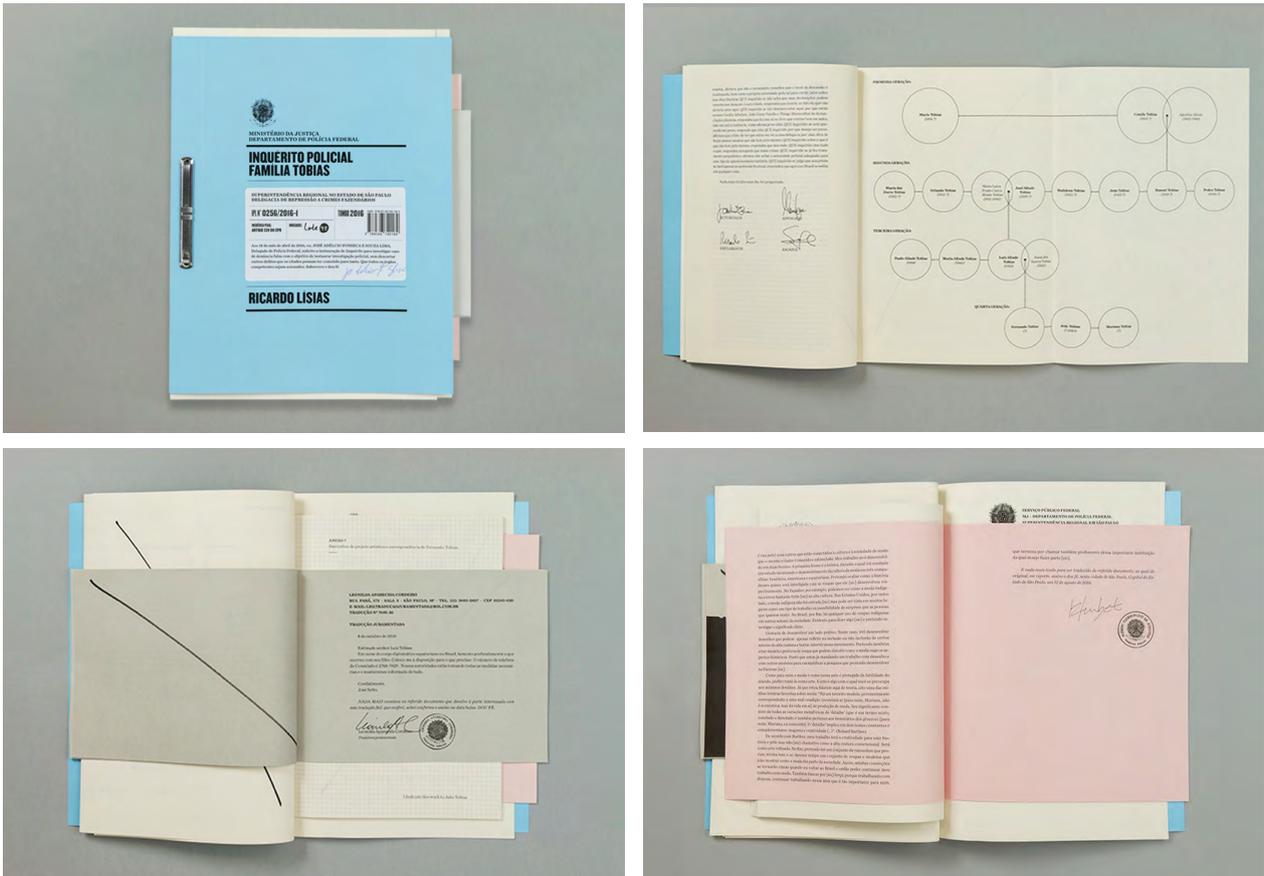
Dans l'œuvre, tant la sémiotique photographique que la sémiotique verbale écrite sont des tentatives de ses auteurs de retrouver les valeurs esthétiques présentes dans la vie quotidienne, les « échappatoires » comme le dit Greimas dans *De l'Imperfection*. Même la sémiotique spatiale et la sémiotique visuelle graphique de *Lettres du Havre* cherchent à explorer l'esthétique de cet objet « quotidien », le livre, en faisant de ce qui pourrait être une publication traditionnelle, une publication « Non Standard ». Penser les différentes sémiotiques comme des « échappatoires » est une stratégie d'énonciation qui garantit la cohésion entre les sémiotiques articulées dans la publication.

6 INQUÉRITO POLICIAL:

FAMÍLIA TOBIAS

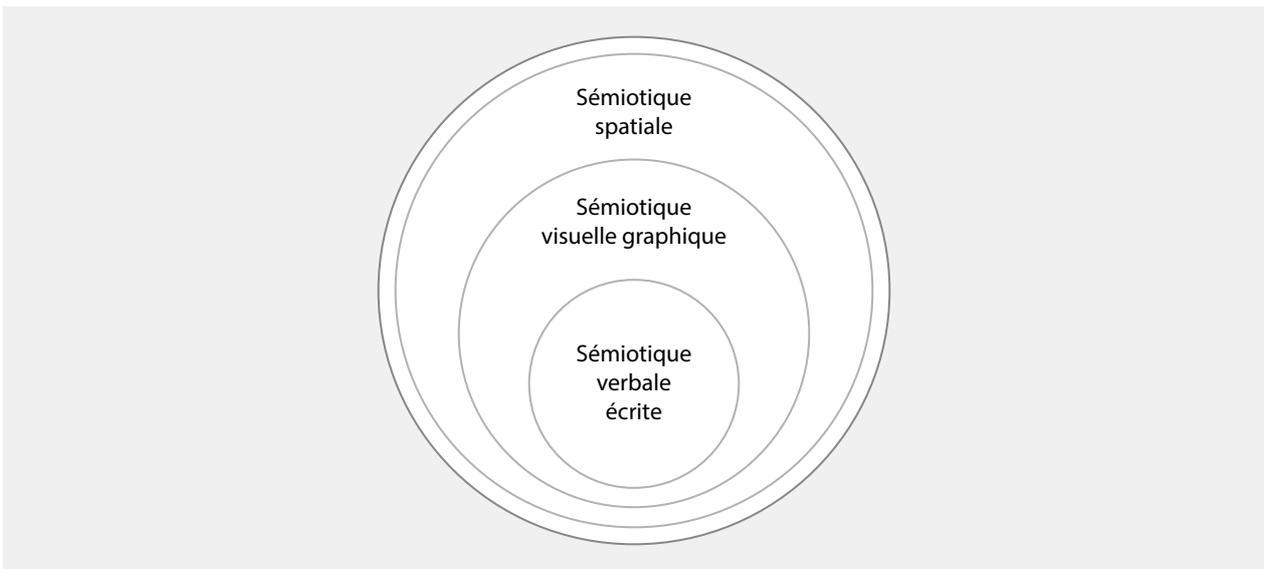
Le troisième titre que nous analysons est *Inquérito Policial: Família Tobias*, de Ricardo Lísias, œuvre qui a été publiée par la maison d'édition brésilienne Lote 42 en 2016. Comme d'autres livres de l'auteur Ricardo Lísias, cette œuvre utilise des événements de sa trajectoire personnelle, recréés dans l'univers fictif. Quelques incidents largement médiatisés de la vie de l'auteur sont repris dans le livre, ce qui propose une sorte d'imbrication entre les domaines de la communication et de la littérature. Le projet graphique d'*Inquérito Policial* adopte l'esthétique et le format d'une véritable enquête policière, rassemblant des « preuves » et des documents divers, regroupés dans un dossier. La publication articule plusieurs langages dans une seule totalité de sens : le volume lui-même, composé du dossier, de la pince de fixation, d'un autocollant et des papiers du corps d'ouvrage, est déjà signifiant, compte tenu de ses différents formats et matérialités ; dans cette spatialité s'inscrit la sémiotique visuelle graphique, avec l'impression de couleurs, signatures, emblèmes et armoiries ; le langage graphique imprime dans le livre les éléments typographiques du langage verbal.

Figure F – Photographies d'*Inquérito Policial: Família Tobias* publiées sur le site de l'éditeur



Source : Lote 42, <<http://lote42.com.br/inqueritopolicial/inquerito-policial--projeto-grafico.html>>.

Schéma J – Les sémiotiques articulées dans l'œuvre *Inquérito Policial: Família Tobias*



Source : l'auteur.

Inquérito Policial: Família Tobias a une histoire de création *sui generis*. La publication précédente de Lísias a été *Delegado Tobias* (2014), une série de livres numériques inspirés du format feuilleton qui racontaient le développement d'une enquête policière méta-discursive : le « mort » de l'intrigue était l'auteur lui-même. Ces ebooks étaient construits sous la forme de collages de fragments verbaux, de simulations de morceaux de journaux et de magazines et de documents de différents ordres. Tous les documents étaient fictifs, mais l'utilisation d'armoiries, d'emblèmes et d'autres éléments symboliques, associés à la plasticité de vrais documents, créait un effet de sens de « vérité ». Les couvertures, cependant, portaient des couleurs saturées exagérées qui mettaient en doute le sérieux du récit. Dans l'histoire, l'écrivain Ricardo Lísias avait été retrouvé mort et un autre personnage, également nommé Ricardo Lísias, était le principal suspect de l'homicide. Après une discussion avec un officier de police, l'auteur-personnage prend la fuite et une (fausse) décision légale interdit la continuation des livres numériques. Cependant, ce document fictif, publié dans l'ebook, a également circulé sur les réseaux sociaux, de façon que beaucoup de gens n'ont pas compris qu'il s'agissait d'une fausse décision de justice (c'est-à-dire d'une création littéraire). Le résultat : l'auteur en chair et en os a été dénoncé anonymement pour falsification de documents suite à la divulgation de cette image.

Plusieurs médias ont publié des articles sur l'affaire, y compris les plus grands journaux et magazines du pays (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Veja* et *Época*). La structure de tous les articles publiés sur l'affaire est similaire : ils commencent par signaler le caractère inhabituel de la situation, ils rapportent les faits séquentiellement dans une systématisation des programmes narratifs (la plainte anonyme, l'ouverture d'une enquête, la convocation policière et le témoignage de l'auteur) et, ensuite, ils annoncent le lancement du livre imprimé *Inquérito Policial*, en préparation par la maison d'édition Lote 42. L'œuvre propose ainsi quelques réflexions sur la relation entre le domaine journalistique et le littéraire. En arrivant au volume imprimé, il est même probable que le lecteur connaisse déjà les faits rapportés, soit parce qu'il suit les médias, soit parce qu'il accompagne le travail de l'auteur, soit parce qu'il a lu les articles regroupés sur le site de l'éditeur. Le récit développé dans les médias est repris déjà sur la couverture du livre physique : dans un autocollant qu'y est placé, un nouvel officier de police demande l'ouverture d'une enquête pour investiguer un cas de fausse plainte – précisément la fausse plainte dont l'auteur Ricardo Lísias a été effectivement victime. Ainsi, le principal programme narratif du livre, c'est-à-dire l'ouverture de l'enquête et sa

conduite, a pour déclencheur un fait présenté dans les médias et qui s'est déroulé aux yeux de la société.

En divergeant de la forme canonique du livre, le volume d'*Inquérito Policial* est composé d'un dossier, de sa pince métallique et de l'ensemble hétérogène de papiers qui y sont fixés. Les feuilles du dossier ont plusieurs formats, s'étendant au-delà des frontières du dossier au-dessus, à côté et en dessous. Dans son plan d'expression, la sémiotique spatiale de l'œuvre emploie un fort contraste de type extérieur *versus* intérieur, avec les matériaux externes rigides et brillants (le dossier et la pince) contrastant avec le matériau intérieur flexible et mat (le papier « pollen »). Les différences de dimensions sur les surfaces des feuilles marquent une série de discontinuités (vs. continuité) dans le livre. Le niveau discursif a une aspectualité durative, c'est-à-dire que l'œuvre est présentée comme un document en cours de construction. Dans le niveau narratif, ce que la sémiotique spatiale nous montre est le programme d'un enquêteur ou d'un administrateur-bureaucrate qui rassemble les documents nécessaires pour conclure une procédure, atteignant ainsi la solution d'un processus bureaucratique. La spatialité articule ainsi un jeu de valeurs entre / partialité / *versus* / totalité /, puisque chacun des blocs de papier de dimensions différentes montre une étape (partielle) de la construction de ce dossier. Il y a une homologation entre le plan de l'expression et le plan du contenu : discontinuité vs. continuité :: / partialité / vs. / totalité /.

Dans la sémiotique visuelle graphique, les couleurs utilisées dans le livre sont une variation des pigments usuels des encres d'imprimeries (cyan, magenta, jaune), mais en version plus claire, avec un faible contraste et une faible saturation, créant ainsi un effet de sens de douceur. Ces couleurs douces ne semblent pas dialoguer avec les formes austères du dossier, révélant par avance la fictionnalité de l'ensemble. L'opposition topologique centrale *versus* périphérique régit le positionnement des éléments sur les surfaces visibles : alors que dans la centralité des pages se trouvent les blocs de texte principaux, aux extrémités des pages se trouvent les éléments qui ne font que « valider » les documents, construisant un effet de sens de vérité, comme les armoiries nationales, les notes manuscrites, les signatures et les timbres. Ces éléments de validation, comme les armoiries et les emblèmes, agissent comme des symboles représentatifs de certaines institutions, dont la force culturellement établie est ici utilisée pour corroborer les documents – bien que seulement dans le cadre de la fiction, à vrai dire. La visualité de l'ouvrage, dans son plan du contenu, présente deux groupes thématiques : « institution et bureaucratie » (figurativisé par : armoiries nationales, autocollants, signatures, traits dia-

gonaux sur les pages « vierges », tampons, etc.) et « activité créative » (figurativisé par : notes manuscrites, affiche, lettre manuscrite, dessin de mode, collage, papier à lettres). La narrativité visuelle est celle d'un dossier en train d'être constitué par un enquêteur ou un administrateur, c'est-à-dire quelqu'un lié à une institution bureaucratique, qui se trouve néanmoins confronté à une créativité pulsante représentée par les notes en marge, les dessins et les lettres manuscrites. Ce conflit nous amène à encore une autre catégorie de valeurs : / restriction / *versus* / liberté /.

La sémiotique verbale présente une grosse variation de formes et de styles, apparaissant parfois comme le discours officiel d'une ordonnance ou d'une dépêche, parfois comme la transcription de dialogues, de courriels ou de correspondances de tout type, parfois comme notation d'idées ou de projets artistiques, entre autres formes. Nous voyons émerger dans la rédaction de l'ouvrage les deux mêmes thèmes que nous avons mis en évidence dans l'étude de la visualité, mais présentant quelques figures spécifiques du système verbale : les thèmes de la bureaucratie institutionnelle (figures : officier de police, enquête, service public, police fédérale, falsification, plainte, code pénal, déclarations, ordonnance, rapport, annexe, traduction assermentée, protocoles, etc.) et de l'activité créative (figures : crise créative, auteur, éditeurs, fiction, personnage, histoires, cinéma, documentaire, projet artistique, musée, carnet d'artiste, mode, dessins, créativité, etc.). Le principal programme narratif est celui de l'enquête menée par l'officier de police, qui vise à élucider une fausse plainte (subie par Ricardo Lísias) ; chacun des documents attachés au dossier constitue un programme d'usage de cette enquête. L'intrigue sous-jacente nous dit que l'écrivain était en train de préparer un livre à publier par la maison d'édition Lote 42, mais il traversait une crise créative et ne serait plus capable de finaliser le travail ; les éditeurs eux-mêmes auraient alors commis la fausse plainte (celle largement médiatisée, concernant la falsification des documents), en attendant que le choc émotionnel fasse l'écrivain retrouver sa créativité. À la fin de l'histoire, l'officier de police conclut que la plainte et les infractions ne concernent que la fiction et, par conséquent, décide de clore l'affaire. À son niveau fondamental, la sémiose verbale du livre est construite autour de l'opposition sémantique / paraître / *versus* / être /, car la dynamique entre fiction et fait, apparence et réalité est discutée tout le temps. Nous retrouvons aussi l'opposition / liberté / *versus* / restriction /, car la sémiotique verbale du livre indique la possibilité de l'activité créatrice de se libérer de tout type de frontière qui limiterait les espaces de la réalité et de la fiction.

De nouveau, nous faisons une distinction entre les intersémioticités articulées dans le codex et les relations intersémiotiques construites entre des objets différents (les médias, les ebooks, le livre et les enquêtes policières). Par rapport au syncrétisme, nous avons noté que la spatialité, avec les distinctes dimensions des documents, gère les étapes de la lecture verbale. Les documents standardisés (en format A4) au début et à la fin du livre comprennent le programme narratif de base, tandis que les autres formats, plus variés et hors du standard de l'industrie graphique, englobent les programmes d'usage du récit. Dans l'énonciation globale, il y a une dilution des frontières entre l'énonciatif « je-tu » et l'énoncif « il » vérifié dans les trois sémiotiques : en même temps que nous suivons la trajectoire d'un « il » qui enquiert sur l'affaire (l'officier de police), nous, les lecteurs, sommes également impliqués dans notre propre enquête, en recherchant les faits qui peuvent expliquer l'intrigue, en lisant ou relisant la série de livres numériques *Delegado Tobias* et en recherchant des articles des médias qui aident à clarifier l'œuvre. Dans la lecture intégratrice des langages, le jeu entre l'être et le paraître, entre fait et fiction, est donné par la spatialité aussi bien que par la visualité et par le système verbal écrit. Encore une fois, nous avons organisé les relations de syncrétisme de manière synthétique en un seul schéma : l'opposition sémantique de base, / paraître / vs. / être /, est homologuée dans l'expression par une catégorie générale que nous identifions comme englobant vs. englobé. Cette catégorie de l'expression est reprise dans chaque sémiotique de l'œuvre comme une opposition spécifique à chaque langage. L'opposition de base, d'ordre abstrait, est concrétisée par les figures liées aux thèmes des institutions et leur bureaucratie, d'une part, et de l'activité créative, d'autre part, ce que nous retrouvons surtout au niveau discursif des sémiotiques visuelle graphique et verbale écrite.

Schéma K – Synthèse des opérations de syncrétisme dans *Inquérito Policial: Família Tobias*

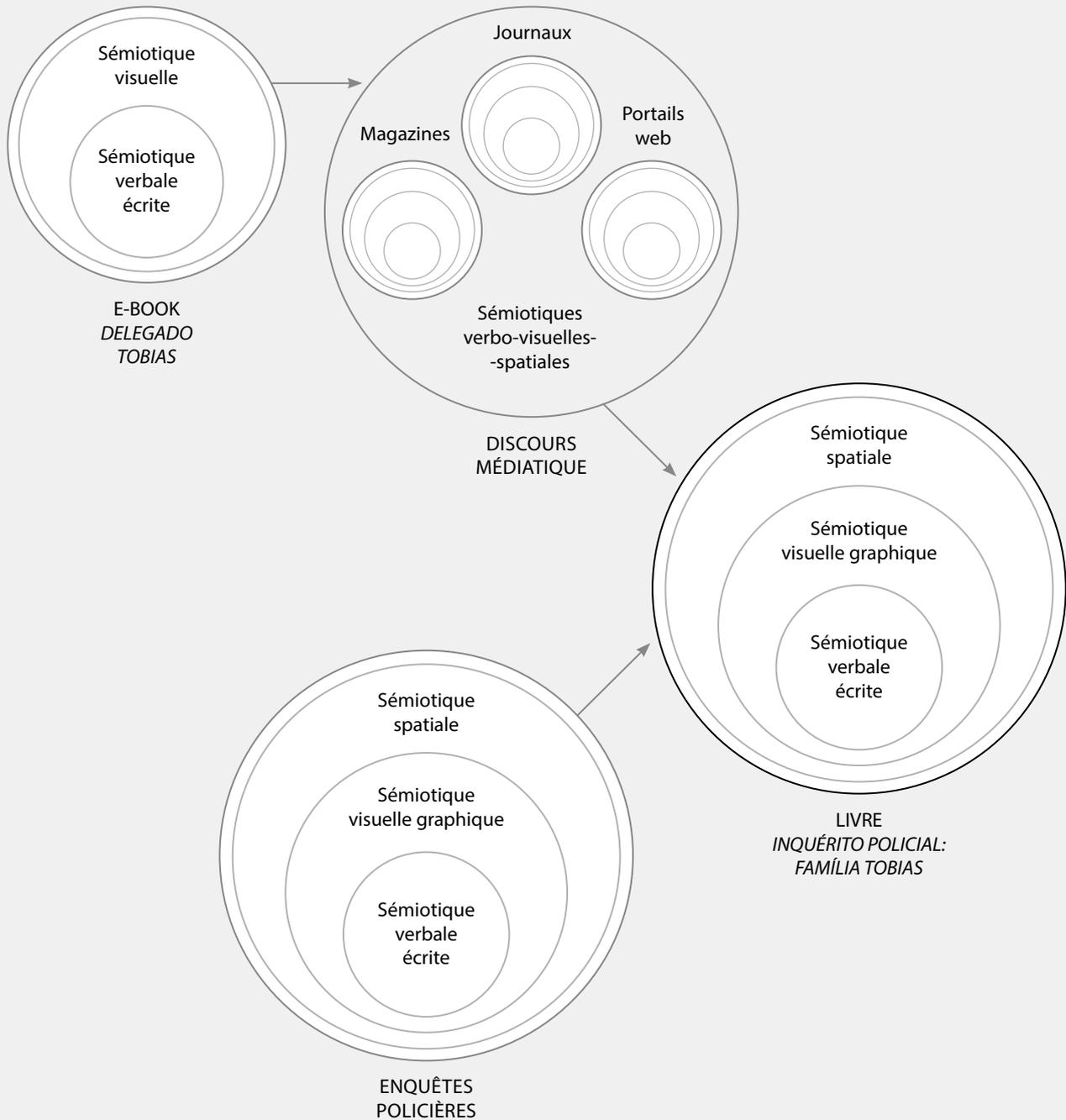
Spatial	dehors	vs.	dedans
Visuel	périphérique	vs.	central
Verbal	répétition	vs.	différence
PLAN DE L'EXPRESSION	englobant	vs.	englobé
<hr/>			
PLAN DU CONTENU	/ paraître /	vs.	/ être /
Verbal et visuel (niveau discursif)	thème des institutions et de la bureaucratie, avec ses figures respectifs		thème de l'activité créative, avec ses figures respectifs
Visuel et spatial (niveau narratif)	récit de l'enquêteur-bureaucrate qui rassemble les documents d'un processus...		... pour parvenir à sa résolution

Source : l'auteur.

Par rapport aux passages entre objets distincts, nous observons que déjà la série de livres numériques *Delegado Tobias* explorait la question des jeux entre la fiction et la réalité. Dans les ebooks, les documents fictifs utilisaient la plasticité et la symbologie de certaines institutions comme élément corroboratif, pour amener le lecteur à adhérer à son contrat de véridiction. Les articles médiatiques présentait un programme narratif (la plainte sur la falsification de documents et la consécutive enquête sur l'auteur) qui a été directement incorporé au contenu du livre imprimé, comme point de départ d'un nouveau récit. Il y a également une intersémiotité très fortement marquée qui opère au niveau du plan de l'expression : la relation entre la publication littéraire et la documentation officielle d'un processus d'investigation. Le projet graphique d'*Inquérito Policial* simule un dossier de documents à travers sa configuration formelle : les emblèmes et les signatures, le dossier avec sa pince métallique, même l'écriture des documents, tous ces éléments conventionnels de l'univers de l'enquête policière travaillent ensemble pour faire le livre semblable à une vraie enquête. Une « illusion référentielle » est mise en action, ce qui fait que l'énonciataire croie vraie le message. Cependant, cette

illusion référentielle n'arrive jamais à l'extrême de la copie identique, car il y a suffisamment d'éléments pour que l'énonciataire puisse nier, par sa lecture engagée, la véracité de l'enquête.

Schéma L – Schéma des intersémioticités dans *Inquérito Policial: Família Tobias*



Dans *Inquérito Policial: Família Tobias*, l'apparence "officielle" des documents est invalidée par leur contenu étonnant. Les configurations langagières qui caractérisent un processus policier sont reproduites mimétiquement dans l'objet littéraire, mais, à la fin, la création artistique conduit à la négation de l'original mimétisé. L'art brise et invalide la structure bureaucratique.

7 INTERSÉMIOTICITÉS DE L'OBJET LITTÉRAIRE

Nous avons commencé cette recherche par l'identification de la présence accrue, au début du XXI^e siècle, d'un type de production littéraire que nous signalons comme « intersémiotique », puisque les œuvres sont créées à partir de relations entre manifestations de différents systèmes sémiotiques (verbal écrit, photographique, architectural, de la sculpture, entre autres). Pour rendre compte de ce phénomène, nous avons sélectionné une série d'œuvres littéraires contemporaines fondées sur l'expérimentation de langages, publiées par trois maisons d'édition, qui ont constitué notre *corpus* de référence. À partir de cet ensemble, trois œuvres en particulier ont été sélectionnées pour une analyse plus détaillée. Les analyses nous ont rapidement montré une différence importante dans les types de relations établies entre langages : la distinction entre, d'une part, le traitement des langages analysés dans un même objet, c'est-à-dire dans l'espace du « livre » et, d'autre part, le traitement des relations de ce même livre avec d'autres langages qui sont, pour ainsi dire, « en dehors » du livre, dans d'autres manifestations sémiotiques. Ceci nous a conduits à un premier critère de différenciation des modes de relations entre sémiotiques : les intersémioticités en syncrétisation dans une même manifestation *versus* les intersémioticités en discrétion entre manifestations distinctes.

Nous considérons que le terme « intersémioticité » recouvre les relations entre sémiotiques au sens large, compte tenu de l'ampleur même de la composition du mot : « inter » (préfixe qui indique « à l'intérieur », « entre ») plus « sémioticité ». Ainsi, l'ap-

proche générale des « relations entre sémiotiques » engloberait à la fois les études qui traitent des passages et des traductions entre différents objets, phénomène qui a été étudié principalement comme des « traductions intersémiotiques » (mais qui fait également l'objet d'analyses dans les études d'« adaptation », « appropriation », « transposition » et « conversion », par exemple), et les études dans lesquelles les relations entre langages se produisent au sein d'une seule manifestation ou objet, ce qui a été discuté principalement dans les études du « syncrétisme » (mais aussi dans les études des « discours pluricodes », de la « traduction intracode », des « polysémiotiques » et de la « multimodalité »). Deux interprétations de l'« intersémiotique » se dessinent : d'un côté, nous avons les relations intersémiotiques trouvées entre différentes unités de manifestation, c'est-à-dire entre différents objets d'analyse ; de l'autre côté, nous avons les relations entre sémiotiques situées à l'intérieur d'une même unité de manifestation, c'est-à-dire dans un seul objet.

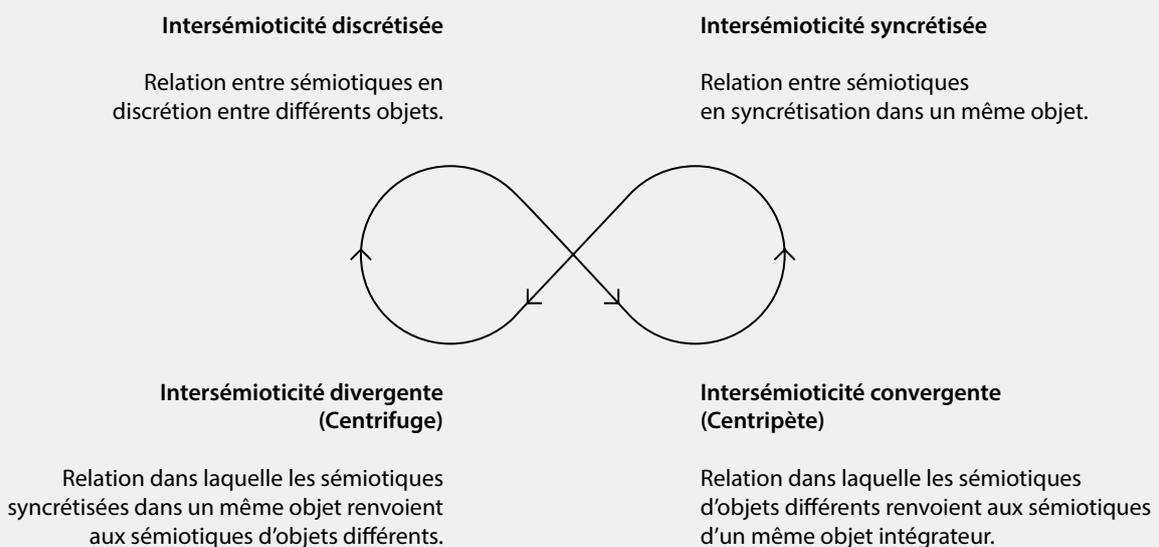
Dans les œuvres que nous avons analysées, les relations syncrétisées sont celles qui se produisent au sein de l'objet littéraire analysé, entre les langages qui le structurent. Ainsi, dans *Tree of Codes*, par exemple, sont considérées syncrétiques les relations entre la sémiotique spatiale de la sculpture, la visuelle graphique et la verbale écrite ; dans *Lettres du Havre*, les relations entre la sémiotique spatiale, la visuelle graphique, la photographique, l'infographique et la verbale écrite ; dans *Inquérito Policial: Família Tobias*, les relations entre la sémiotique spatiale, la visuelle graphique et la verbale écrite qui se trouvent « dedans » l'objet. En revanche, les relations discrétisées sont celles que l'on observe apparaître entre l'objet littéraire analysé et d'autres productions culturelles élaborées en différents langages. De cette manière, sont considérées discrètes : les relations entre le livre *Tree of Codes* et la sémiotique verbale écrite de *The Street of Crocodiles*, ainsi que les relations entre le livre et les sémiotiques spatiale, musicale et gestuelle du ballet ; les relations entre *Lettres du Havre* et la sémiotique spatiale de l'architecture et de l'urbanisme havrais, en plus de la sémiotique visuelle et verbale écrite des enseignes et de la signalétique de cette ville ; les relations entre *Inquérito Policial: Família Tobias* et les véritables enquêtes policières, la série de livres numériques du même auteur et les informations diffusées dans les médias.

Cependant, en plus de cette structuration entre deux pôles d'une même catégorie, nous pouvons entrevoir l'existence d'autres termes qui rendent compte des passages et des gradations d'une catégorie à l'autre. Nous avons donc complété l'opposition entre les intersémioticités discrétisées et les syncrétisées à partir de leurs relations de

contradiction et d'implication, explorant ainsi les pôles des subcontrariétés prévus dans la structure du carré sémiotique. Considérant que l'on voit parfois dans un seul et même objet analysé un transit entre les positions, avec différents types de relations, voire des relations entre sémiotiques qui ne sont pas parfaitement localisées dans l'un ou l'autre pôle du modèle, mais précisément dans ses seuils, nous choisissons de le représenter dans une structure elliptique.

En contradiction avec le syncrétisme, nous proposons un mode d'intersémiotici-
té dans lequel, à partir d'une unité plus ou moins cohésive, sortent des indices et des traces du contenu ou de l'expression qui indiquent et qui demandent au lecteur de regarder d'autres objets « extérieurs » à cette unité : ce sont les relations divergentes, des forces centrifuges de la manifestation analysée qui envoient le regard de l'analyste d'une manifestation à l'autre, donnant lieu à des pratiques de lecture nouvelles et variées. En contradiction avec la discrétion, nous proposons un type de relation dans lequel plusieurs manifestations, d'abord exprimées séparément en unités distinctes, présentent certains traits dans leur plan d'expression ou de contenu qui doivent être réunis par l'analyste dans une même expérience de lecture : ce sont les relations convergentes, des forces centripètes qui envoient le regard de l'analyste de plusieurs manifestations différentes vers une pratique de lecture unique.

Schéma M – Modèle elliptique des intersémioticités



Dans les intersémioticités divergentes, une seule lecture s'ouvre sur plusieurs objets. Un exemple est la carte qui fait partie de l'infographie présente dans *Lettres du Havre*, qui dirige l'attention vers « dehors » le livre, construisant ainsi une relation directe avec la spatialité même de la ville et amenant le regard du lecteur à chercher plus d'informations sur la distribution topologique de la ville et sur son architecture. C'est une force centrifuge qui renvoie de l'intérieur vers l'extérieur. Un autre exemple est l'autocollant sur la couverture de *Inquérito Policial: Família Tobias* : s'il établit déjà à partir de la couverture une isotopie de « l'enquête policière » qui justifie la forme d'un dossier, cet autocollant amène également le lecteur à l'extérieur du livre en évoquant le « cas de fausse dénonciation » qui a eu lieu dans les instances du pouvoir public, avec des répercussions médiatiques. Un autre cas d'intersémioticité divergente qui, cette fois, fait partie de notre corpus de référence, est la publication de l'éditeur Visual Editions intitulée *We kiss the screens* : ce travail initialement présenté sous forme d'une application web permettait à ses lecteurs de demander, après lecture, un exemplaire unique du livre imprimé à la demande, de sorte que la pratique de lecture située en principe dans un seul objet (numérique) se développe et conduit à la lecture d'un deuxième objet (imprimé), articulé dans des sémiotiques différentes.

De l'autre côté, dans les intersémioticités convergentes, plusieurs objets aboutissent à une seule lecture intégratrice. Un cas exemplaire de ce type de relation est l'œuvre *Valfrido?*, de Gustavo Piqueira (2016). Ce livre est né comme une expérience narrative dans laquelle plusieurs dépliants imprimés ont été envoyés par publipostage aux habitants de quelques quartiers de São Paulo, racontant les désastreuses aventures du personnage titre (« Valfrido »), en même temps que des éléments de l'intrigue ont été distribués dans l'espace urbain. Ces différentes manifestations convergent cependant vers un livre imprimé qui présente non seulement des photographies des objets distribués dans l'espace des quartiers, mais aussi une copie de chacun des dépliants imprimés distribués par la poste, rassemblés dans une pochette interne du volume. Un autre cas exemplaire d'intersémioticité convergente est l'œuvre *Modo avião*, lancée par l'éditeur Lote 42. Il s'agit d'un projet où un livre illustré a été lancé en même temps qu'un album musical dans lequel le titre de chaque piste correspond séquentiellement au nom de chaque chapitre du livre ; si à première vue nous les reconnaissons comme des objets appartenant à des sémiotiques différentes, les correspondances conduisent le lecteur à unir ces deux manifestations dans une seule expérience intégratrice sonore-verbo-visuelle, dans laquelle chaque piste de l'album peut être écoutée au fur et à mesure de la lecture de chaque chapitre du volume.

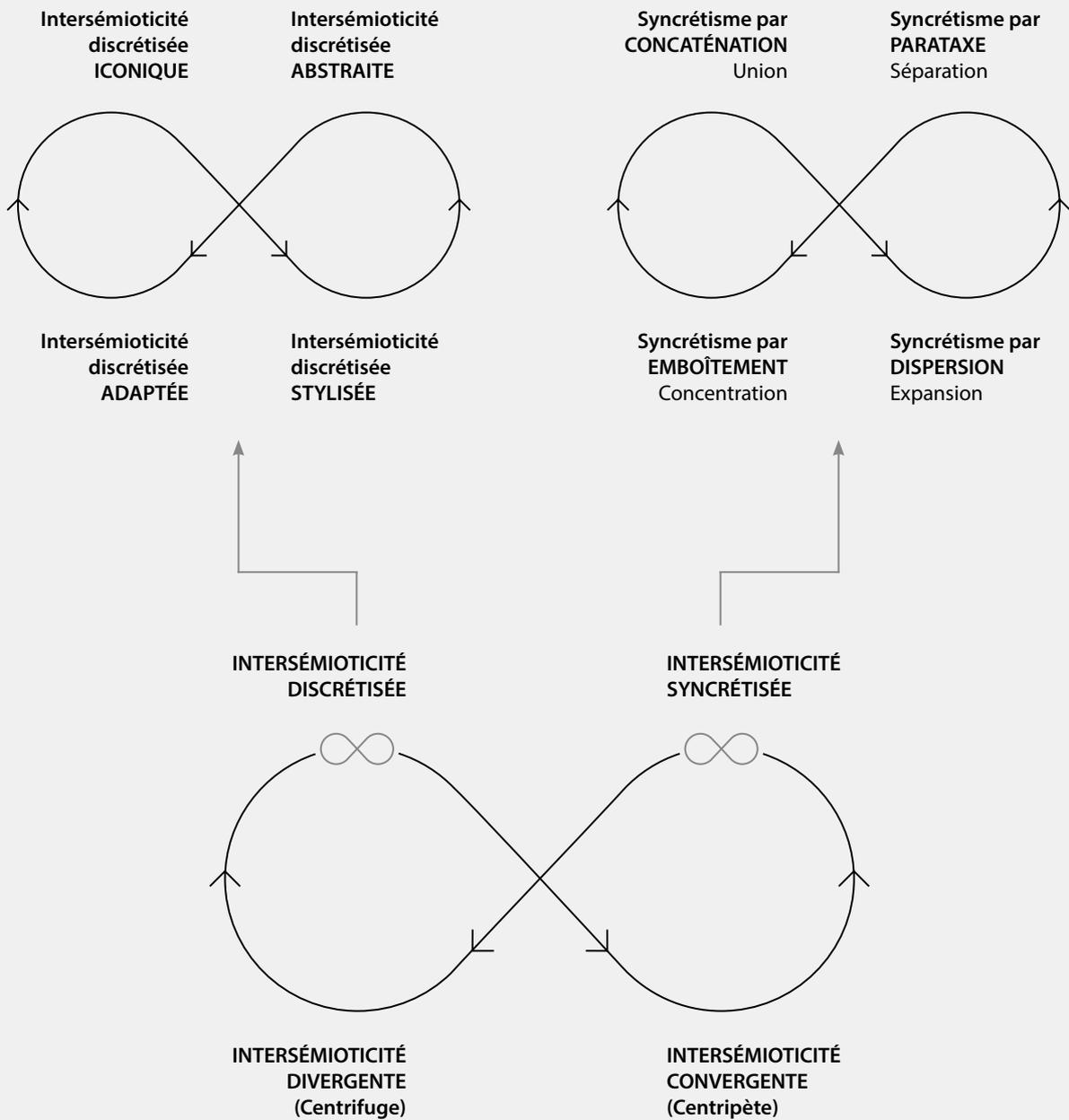
Afin d'analyser de plus près les types de relations intersémiotiques établies entre différentes manifestations, nous recourons aux idées d'« iconicité » et d'« abstraction ». Greimas (1984) propose d'aborder la figurativité comme une gradation qui va du plus figuratif (l'iconique) au moins figuratif (l'abstrait), à la mesure où le processus de reconnaissance est plus facile ou plus difficile. Dans les intersémioticités discrétisées, on voit qu'une reprise totale des valeurs, des programmes narratifs, des discours et des traits d'expression d'une sémiotique dans une autre ferait une reproduction plus complète et, par conséquent, une relation iconique, tandis que l'abstraction peut surgir dans la reprise partielle de certaines valeurs, traits d'expression, programmes narratifs ou éléments du discours, mais avec de grandes différences entre l'une et l'autre sémiotique. Dans les objets littéraires que nous avons analysés, il est normalement possible de trouver un rapport d'antériorité et de postériorité entre les manifestations analysées : les enseignes et la signalétique du Havre sont venus en premier, tandis que *Lettres du Havre* est apparu plus tard ; le livre *Tree of Codes* est venu en premier et le spectacle de ballet est venu plus tard ; etc. Ainsi, une manifestation d'origine articulée dans une certaine sémiotique est traduite ou recréée dans une manifestation de destin articulée dans une sémiotique différente (ou dans plusieurs sémiotiques différentes), qui peut reprendre l'objet d'origine avec plus ou moins de précision. Lorsqu'il y a une plus grande conformité dans la reprise des traits d'une sémiotique dans une autre, il s'agit d'une intersémioticité iconique (par exemple, la relation entre les enquêtes policières et l'ouvrage *Inquérito Policial: Família Tobias*) ; au contraire, quand on ne reprend que quelques traits, il s'agit alors d'une intersémioticité abstraite (par exemple, le passage de l'œuvre *Tree of Codes* au ballet homonyme). Ces deux modes sont liés à deux autres, qui prennent les positions des termes de subcontrariété du carré sémiotique. Niant l'iconicité et, par conséquent, la similitude entre les sémiotiques, nous proposons la « stylisation », opération qui transforme intentionnellement les éléments de l'objet original, en les soumettant à des caractéristiques stylistiques et à une certaine intentionnalité créatrice de ceux qui font l'objet de destin ; d'autre part, niant l'abstraction et donc la différenciation entre les sémiotiques, nous proposons l'« adaptation », qui tente de réduire les disparités en apportant les modifications et adaptations nécessaires pour faire la transition vers un nouveau type d'objet, dans une nouvelle sémiotique.

Quant aux intersémioticités syncrétisées dans un même objet analysé, nous prenons en compte les travaux déjà préparés par Ana Claudia de Oliveira (2009), qui propose une typologie générale du syncrétisme. Son schéma est organisé en fonction des

relations entre les traits sensibles de l'expression des différents systèmes convoqués dans un objet syncrétique. Ces traits sensibles sont articulés à partir des principes d'union, de séparation, de concentration et d'expansion, ce qui donne lieu à des syncrétismes par concaténation, parataxe, emboîtement et dispersion. Ce schéma des relations de syncrétisme rejoint ainsi le schéma des intersémioticités discrétisées : ce sont deux modèles qui particularisent et spécifient les mécanismes à travers lesquels les différents langages peuvent être mises en relation, soit au sein d'un même objet analysé, soit dans l'inter-relation entre deux objets discrets. Ces modèles expliquent plus en détail les types généraux de relations intersémiotiques dessinés dans notre recherche, fonctionnant comme de petits schémas dans une structure elliptique plus large.

Ce modèle général est, selon nous, ce qui permettrait de rendre compte de la délimitation et de l'analyse des différents types de relations entre langages observées dans les objets littéraires intersémiotiques contemporains.

Schéma N – Modèle elliptique étendu des intersémioticités



Source : l'auteur.

8 CONSIDÉRATIONS FINALES

8.1 Une esthétique intersémiotique dans la littérature

L'un de nos objectifs, lors de la préparation de cette recherche, était de mettre en place un outil théorico-analytique, basé sur le cadre théorique de la sémiotique, qui permettrait d'identifier et d'analyser les différents types de relations intersémiotiques dans les objets littéraires. Cette méthodologie pourrait être utile non seulement pour l'analyse de nos propres objets d'étude, afin de rendre compte du type d'esthétique intersémiotique qui émerge des publications contemporaines, mais également pour l'investigation d'autres œuvres intersémiotiques diverses, par n'importe qui. Il convient maintenant de montrer quels sont les outils théoriques et méthodologiques qui ont été utilisés dans les analyses réalisées, ainsi que les résultats obtenus grâce à cette méthodologie.

Pour les analyses des trois œuvres sélectionnées, nous avons systématiquement suivi la même méthodologie au travers d'une succession d'étapes. Ainsi, ces étapes ont été les suivantes :

1^e étape : l'identification des unités de manifestation (ou « objets ») convoquées dans chaque analyse. Outre les objets littéraires eux-mêmes pris comme *corpus* d'étude, nous avons identifié d'autres objets explicitement convoqués à travers les relations intersémiotiques : les enseignes et la signalétique d'une ville, un spectacle de ballet, un livre sous la forme d'un codex traditionnel, une série d'ebooks, etc.

2^e étape : l'identification des sémiotiques impliquées dans chaque manifestation, ainsi que la configuration de leurs plans d'expression. Dans tous les objets littéraires, nous avons remarqué qu'il y avait au moins trois sémiotiques articulées : les sémiotiques spatiale, visuelle graphique et verbale écrite. Par ailleurs, l'ouvrage *Lettres du Havre* adopte également une sémiotique photographique et une infographique. Les autres objets convoqués par les relations intersémiotiques articulaient également différents langages, par exemple les sémiotiques spatiale, sonore et gestuelle dans le cas du ballet ou les sémiotiques visuelle et verbale dans le cas des ebooks.

3^e étape : l'analyse des éléments du plan de l'expression de chaque sémiotique, ainsi que des éléments de niveau discursif, narratif et fondamental du plan du contenu. Œuvre après œuvre, nous avons observé comment chaque sémiotique articule ses formants d'expression en fonction des spécificités de chaque langage. Par exemple, dans la sémiotique spatiale qui a été analysée dans les trois titres, nous avons examiné à la fois les déterminations de l'occupation spatiale du volume (les traits organisés en fonction de l'opposition dimensionnalité *versus* non-dimensionnalité), ainsi que les caractéristiques de taille, de poids, de densité, de température et de texture des matériaux employés dans la fabrication des objets littéraires. Nous avons également observé comment chaque sémiotique propose des valeurs au niveau fondamental, organise certains programmes au niveau narratif et présente des thèmes et des figures au niveau discursif, qu'ils soient spécifiques à un certain langage ou construits précisément par articulation avec d'autres sémiotiques.

4^e étape : la systématisation des relations syncrétisées dans une seule structure d'homologies entre l'expression et le contenu des différents langages. Pour chaque œuvre, il a été possible de mettre en évidence quelques catégories générales de termes opposés dans le plan d'expression et dans le plan du contenu, ce qui a permis d'organiser le syncrétisme de l'œuvre à partir d'un schéma d'homologies entre plans qui englobait toutes les sémiotiques convoquées. À ce stade, en plus d'observer les relations intersémiotiques syncrétisées, il serait également possible d'identifier les éléments qui sont des déclencheurs d'intersémioticités divergentes (de forces centrifuges) et qui conduisent ainsi la lecture des limites internes de l'objet littéraire analysé à d'autres objets de plusieurs sémiotiques qui sont mises en relation.

5^e étape : l'identification des relations intersémiotiques établies entre l'objet de référence et les objets qui lui sont articulés, en observant comment chacun d'eux contribue à la construction d'effets de sens dans l'expérience de lecture. À travers les passages

plus iconiques ou plus abstraits entre sémiotique d'origine et sémiotique de destin, il est possible d'observer quels éléments du plan d'expression ou du plan de contenu sont repris d'un objet à l'autre, en assurant une reconnaissance plus ou moins grande entre les manifestations.

Cette analyse systématique a permis une comparaison plus claire entre les trois œuvres, surtout en ce qui concerne les rôles joués par chaque sémiotique dans la production globale de sens des objets littéraires. Et il nous semble que cela pourra également aider à dévoiler les significations produites par d'autres objets d'étude qui sont construits de manière intersémiotique.

Dès le début des analyses, un point s'est révélé très important pour la systématisation de la recherche : la différence entre le traitement des langages analysés dans un même objet, c'est-à-dire dans l'espace « intérieur » de chaque publication, et le traitement des relations établies entre cet ouvrage et d'autres langages qui sont, pour ainsi dire, observés dans des objets « extérieurs » au livre, dans des manifestations sémiotiques diversifiées. Cette opposition nous a amené à un premier critère de différenciation entre les modes de mise en relation des sémiotiques : les intersémioticités syncrétisées dans une même manifestation littéraire ou les intersémioticités discrétisées observées entre manifestations discrètes. À partir de ces deux modes de relations entre langages, pris en compte lors de l'élaboration des lectures de chacune des publications de notre *corpus*, nous sommes arrivés à une typologie elliptique des modes d'intersémioticité dans les objets littéraires contemporains. Chacun des termes de l'opposition principale, comme nous l'avons vu, peuvent également être explorés dans une systématisation plus détaillée, qui décrit les stratégies et les artifices du traitement conjoint des différentes sémiotiques.

Quant aux apports théoriques de la recherche pour le domaine de la sémiotique, notre principale proposition, qui s'est vérifiée lors du développement de cet outil théorique, a été d'introduire des enjeux habituellement traités par les études de la « traduction intersémiotique » et du « syncrétisme des langages » dans une même problématique plus générale : celle des interrelations entre langages. Ces intersémioticités *lato sensu* que nous proposons recouvrent en fait les différentes manières de tisser des relations entre langages constructeurs de sens. Habituellement les études dédiées à la transposition entre langages et à la traduction intersémiotique, ainsi qu'au syncrétisme de langages, ne considèrent pas ces relations comme faisant partie d'une même problématique, or nous pensons qu'il peut y avoir un gain théorique dans les deux approches

lors de la conception de modèles de prévisibilité qui rendent compte des toutes les « relations entre langages » en sens plus large.

Notre hypothèse principale était que les types de relations entre les sémiotiques permettraient au lecteur d'expérimenter la construction de l'objet littéraire lui-même par différents langages. Cette hypothèse s'est avérée véridique. Lorsque les publications explorent la spatialité de l'objet littéraire (dont la figurativité va bien au-delà de la forme canonique du « livre », en adoptant la configuration de boîtes, de dossiers, de codex découpés, d'enveloppes, etc.) et les langages qui y sont articulés (dans les œuvres que nous avons analysées, il s'agit des sémiotiques verbale, visuelle graphique, photographique et infographique), c'est la sensibilité visuelle et tactile du lecteur qui est convoquée dans la pratique de lecture. Dans l'interaction entre le lecteur et l'œuvre, même les gestes et l'équilibre peuvent également « faire sens » lors de l'acte de lecture puisque le lecteur doit manipuler des œuvres plus lourdes ou plus légères, composées de différentes parties qui peuvent se séparer ou non, qui doivent ou non être dépliées, parmi les différents gestes et postures possibles. Lorsque les livres construits de façon intersémiotique sont liés à d'autres œuvres littéraires, à la danse, à des sculptures, à des éléments de signalétique, à l'espace urbain, à différents médias, à des ebooks et à des documents officiels, ces intersémioticités enracinent précisément le livre dans un rapport sensible au monde, dans « l'expérience vécue » de notre culture, par le biais de l'exploration des langages convoqués. Les intersémioticités des œuvres que nous avons analysées tout au long de la recherche s'articulent afin de permettre au lecteur de vivre une expérience esthétique et esthéticienne, à savoir celle d'apercevoir la construction du livre, lui-même un objet culturel produit également au sein d'une certaine culture, d'une certaine société, laquelle est déjà marquée par des pratiques de consommation de médias intersémiotiques. Cette expérience peut amener le lecteur à réfléchir aussi bien à la nature des objets littéraires qu'à la manière dont ils sont structurés en lui proposant des manières contemporaines de concevoir le « livre » et la littérature.

Ensuite, afin d'élargir nos considérations finales, il convient de revenir sur les cinq questions impliquées dans la problématique générale du projet, à savoir : la conception du littéraire elle-même ; les relations entre des médias ; la saisie sensible en tant que condition de lecture ; les relations entre l'imprimé et le numérique ; les types de risques assumés par les éditeurs.

8.2 La réflexion à propos de l'objet « livre » caractérisant la production littéraire

L'une des premières questions qui s'est posée au cours du développement de notre recherche concernait la conception même de la « littérature », qui semblait être mise en échec dans les premières décennies du XXI^e siècle par les publications d'objets littéraires construits à partir de différents langages et non plus seulement (ou principalement) par le système verbal. Voyons ce que les travaux analysés nous ont montré par rapport à la conception de « littérature ».

Traditionnellement, l'objet littéraire est directement lié à son auteur : un livre est généralement compris comme un texte écrit dont la paternité ne revient qu'à l'écrivain. Mais on sait qu'il y a plusieurs professionnels qui gravitent vers l'écrivain, même dans les œuvres dont les éditions sont considérées comme « traditionnelles » : les éditeurs, designers, traducteurs, illustrateurs, imprimeurs, entre autres. Dans cette recherche, nous avons commencé la sélection du *corpus* en privilégiant le choix d'éditeurs qui présentaient des approches particulières sur le marché de l'édition, plutôt que le choix d'écrivains. Cela met en évidence le rôle de l'éditeur comme nœud central dans la constellation des professionnels qui gravitent vers lui et qui proposent de nouvelles configurations pour l'objet littéraire au début du XXI^e siècle. Les éditeurs orchestrent les professionnels responsables par les différents langages qui, articulés, construisent différentes formes pour le format codex.

Nous avons vu que de nombreuses œuvres littéraires contemporaines sont construites aux seuils entre différents langages. Si toutes les publications utilisent encore la sémiotique verbale, ce qui ne semble pas contredire certaines définitions usuelles de la littérature comme « art de l'écrit », nous avons vu qu'à l'inverse toutes les œuvres intersémiotiques explorent leur spatialité ainsi que leur visualité. Cette exploration visuelle et spatiale se fait à partir d'une transformation et d'une expérimentation des limites de l'objet qui a été traditionnellement porteur des discours littéraires : le livre. La conception contemporaine de la littérature proposée par les œuvres dont nous traitons semble remettre en question le rôle du livre en tant qu'objet, puisque tous les objets littéraires analysés proposent une réflexion sur leur propre support, le livre. Ce mouvement de retour à soi-même, à sa propre matérialité et à sa configuration formelle, marque un trait important de quelques productions littéraires contemporaines et, en particulier, des trois objets littéraires intersémiotiques que nous avons choisis pour l'analyse.

Pour cette réflexion sur l'objet livre comme support d'écriture, nous partons de la différenciation entre le « support matériel » et le « support formel », selon la proposition de Klock-Fontanille (2005) reprise par Fontanille (2005). Conformément à cette approche, si le support matériel concerne les éléments matériels nécessaires pour fixer temporairement un discours (c'est-à-dire l'« objet » lui-même), le support formel concerne le choix des limites et les règles d'inscription dans ce support matériel (c'est-à-dire sa syntaxe), selon les pratiques de production et d'interprétation de chaque culture. Le livre de littérature peut ainsi être interprété comme un « support », un type d'objet qui permet de conserver des énoncés aussi bien écrits que d'autres ordres, dont les occurrences au fil du temps et à travers les cultures lui ont permis d'être identifié par la société comme un « livre ». Cet objet a simultanément une face formelle (textuelle) et une face matérielle (praxique). Cette opposition entre les deux faces peut se résumer comme suit :

La caractéristique essentielle du support, c'est sa structure d'interface : le support a deux faces – c'est ce qui en fait une « interface » – : (i) une face « textuelle », en ce sens qu'il est un dispositif syntagmatique pour l'organisation des figures qui composent le texte (c'est ce qu'on peut appeler le « support formel », à savoir la nature de « dimension d'inscription », la sélection des limites et des règles d'inscriptions – la syntaxe –), et (ii) une face « praxique », en ce sens qu'il est un dispositif matériel sensible pouvant être manipulé au cours d'une pratique (c'est ce qu'on peut appeler le « support matériel »). (KLOCK-FONTANILLE, 2014, p. 37-38).

Ainsi, la face matérielle du support concerne l'articulation signifiante de la sémiotique spatiale, les déterminations spatiales et sensibles de cette occupation ordonnée d'une certaine portion de l'espace que nous appelons « livre ». Comme nous l'avons vu, c'est justement grâce à sa réalisation matérielle comme un objet physique, qui occupe une place dans l'espace, qu'un livre peut à la fois être lu par son lecteur (ainsi qu'être tenu dans les mains ou posé sur une surface, pour ensuite être ouvert, fermé, feuilleté, renversé, en plus de tant d'autres gestes possibles) et être porteur de l'articulation d'autres sémiotiques. De son côté, la face formelle du support détermine les règles implicites d'organisation de la sémiotique visuelle et de la sémiotique verbale dans l'espace du livre.

Nous avons vu qu'en ce qui concerne les réinterprétations du livre réalisées par le champ des Arts, les soi-disant « livres d'artiste » ont travaillé avant tout sur le « support formel », c'est-à-dire sur les règles d'articulation entre les langages imprimés dans la ma-

térialité industrialisée et standardisée du livre (programmée, pourrait-on dire). L'objet lui-même n'était pas trop exploré, car la nouveauté résidait précisément dans les expérimentations avec les sémiotiques qui y étaient articulées. En revanche, les livres-objets ont mené des expérimentations qui concernaient principalement le « support matériel », utilisant de nouveaux matériaux (comme la brique, la viande, le tissu, etc.) pour repenser la forme « livre », ce qui a fini par impliquer des pratiques de lecture qui diffèrent totalement de la lecture traditionnelle (quelques livres-objets ne peuvent pas être ouverts, encore moins feuilletés, par exemple). Mais qu'est-ce qui se passe avec les objets inter-sémiotiques qui appartiennent au domaine de la littérature (ou qui s'en approchent) ?

Sur ce point, prenons l'exemple de l'oeuvre *Tree of Codes*. Il s'agit d'un véritable livre, avec des pages collées, assemblées par le dos et protégées par une couverture plus rigide que le corps d'ouvrage. Ainsi, la transgression formelle n'est pas perceptible à première vue. Pourtant, ce livre est pensé à partir de son potentiel de faire sens qui sera atteint lorsqu'il sera manipulé par le lecteur, à travers des procédures de langages qui mettent précisément en évidence le caractère tridimensionnel de l'objet. Lorsque nous ouvrons le volume, les découpes effectuées dans presque toutes les pages rompent les règles implicites de lecture qui avaient été suggérées par la forme extérieure traditionnelle du support. La dissonance provoquée par la configuration interne indique qu'il ne s'agit plus d'un livre traditionnel : on comprend qu'il faut découvrir d'autres modes de lecture, en tenant compte des formants visuels et spatiaux en plus des formants verbaux afin de pouvoir lire, ou plutôt, lire et saisir le sens de la publication. Cela conduit le lecteur à essayer de réaliser une lecture qui saisit également les traits de l'expression spatiale et visuelle, en plus de la sémiotique verbale. Toutefois, on peut aussi tenter de surmonter l'obstacle provoqué par l'exploration de la matérialité du livre et ignorer la visibilité des pages suivantes donnée par les découpes, en essayant d'effectuer une lecture linéaire plus traditionnelle. Ces deux manières de lire *Tree of Codes* concernent l'exploration des deux faces du support livre. La face formelle, liée aux règles d'inscription et à l'organisation conventionnelle des éléments dans le dispositif syntagmatique du support, est celle qui est respectée lorsque le lecteur de *Tree of Codes* réalise une lecture linéaire et continue. En revanche, la face matérielle, relative aux conditions sensibles de l'objet qui lui permettent d'être manipulé tout au long de la pratique de lecture, est celle qui est explorée de façon créative dans la proposition d'une autre manière d'interagir avec l'objet dans le cadre de la lecture que nous appelons « fragmentaire et discontinue », réalisée dans la tridimensionnalité du livre. L'exploration des potentialités signifiantes

de la face matérielle du support bouleverse les régularités de la face formelle (syntaxique). En d'autres termes, cet objet littéraire contemporain explore précisément la dynamique entre la matérialité du livre qui permet au lecteur de réaliser des pratiques diversifiées et les règles traditionnelles de composition du support du livre, offrant ainsi une double dynamique de lecture.

Les objets littéraires intersémiotiques analysés semblent tous partir de la même forme canonique du livre (c'est-à-dire plus ou moins du même « support matériel »), apportant diverses modifications à ce support. Parfois, les changements n'ont pas beaucoup d'impact sur l'acte de lire : par exemple, quand *Inquérito Policial: Família Tobias* utilise une pince métallique pour joindre les pages au lieu de la couture traditionnelle sur le dos, la pratique de lecture qui en résulte est similaire à celle qui caractérise la lecture conventionnelle d'un roman, puisque les feuilles restent jointes, ce qui permet à l'œuvre d'être feuilletée normalement. À d'autres moments, les changements matériels ont un impact plus importants sur les pratiques de lecture : c'est le cas, par exemple, des découpes dans *Tree of Codes*, qui font modifier la gestualité automatisée du lecteur lors de la manipulation du livre afin de trouver sa propre façon de lire cette œuvre en particulier. Mais là où toutes les publications se rejoignent, c'est autour de l'exploration des différentes manières possibles de mettre en relation les langages, c'est-à-dire qu'elles agissent sur les variantes du « support formel ». Par exemple, les langages mis en relation de parallélisme dans *Lettres du Havre* obligent le lecteur à analyser l'association qui n'est pas du tout évidente entre les photographies et les lettres, ce qui est déjà une première subversion de l'usage normalisé des images comme simple « illustration » d'un texte verbal. Autre exemple : dans *Inquérito Policial*, l'articulation des systèmes imitant un dossier de documents officiels reproduit également les règles d'inscription pour ce type d'objet, en s'éloignant de la syntaxe conventionnelle du livre. Enfin, comme nous l'avons vu, la règle de linéarité dans la mise en page de la sémiotique verbale est renversée dans *Tree of Codes*.

Nous pouvons aussi penser que les passages entre langages réalisés par les objets littéraires sont surtout des investigations sur les différents types de supports matériels, notamment dans le cas des intersémioticités discrétisées en différents objets. En quoi consiste le passage des ebooks au livre, des enseignes et de la signalétique d'une ville au volume imprimé sur papier, des documents officiels au format codex ? Il s'agit d'une sorte de vérification des effets de sens résultant des transformations et des relations entre différents types de supports d'écriture, une investigation créative sur les caracté-

ristiques de chaque matérialité et sur les qualités sensibles qui peuvent être recrées ou réinventées lors du passage d'un objet à l'autre.

Enfin, à partir de ces cas, nous voyons que l'exploration des différents langages articulés dans l'espace du livre et, au-delà, la réflexion sur la matérialité elle-même et sur les règles d'articulation conventionnelles de ce type d'objet est l'une des caractéristiques notables d'un certain mode contemporain de concevoir la création littéraire.

8.3 La circulation des langages entre les médias

Une autre question complémentaire apparue lors de la construction du projet de recherche était liée aux relations entre les objets littéraires et les médias. Nous nous sommes demandé si, en recherchant les relations entre sémiotiques, nous n'étions pas non plus, dans une certaine mesure, en train d'essayer d'expliquer les relations tissées entre les différents médias.

On sait que la consommation des médias au XXI^e siècle est marquée par un fort transit entre les différents véhicules médiatiques, ce qui fait que les nouvelles et les récits médiatiques soient racontés à plusieurs reprises sur les sites web, les journaux, les magazines, les blogs, les podcasts, à la télévision, etc. On ait aussi que chaque nouveau média s'approprie des règles et des logiques combinatoires des médias qui l'ont précédé, ce qui est déjà un type de transit entre médias qui se produit depuis le XX^e siècle. Les écrivains de ces deux siècles ne semblent pas ignorer ce mouvement intermédia mais, au contraire, ils tentent en quelque sorte de l'incorporer dans leurs productions, en réfléchissant sur la société dans laquelle ils s'insèrent et sur les pratiques de vie des sujets de chaque époque. À propos de « l'hybridisme médiatique », par exemple, Haroldo de Campos (2013) souligne que l'arrivée des médias grand public a joué un rôle fondamental dans les chemins prises par la littérature. Selon l'auteur, le langage « discontinu et alternatif », caractéristique de la conversation, a trouvé son destin naturel dans la simultanéité et dans le caractère fragmentaire du journal, ce qui a fini par avoir un impact sur les œuvres littéraires destinées à ne plus être lues de façons continue, mais d'une manière multiple, surtout dans le domaine de la poésie (CAMPOS, 2013, p. 167). Comme l'affirme Julio Plaza (2013, p. 207, traduction personnelle), « dans le contexte multimédia de la production culturelle, les arts artisanaux (de l'unique), les arts industriels (du reproductible) et les arts électroniques (du disponible) s'interpénètrent (intermédia), se juxtaposent (multimédia) et se sont traduits ».

La question des médias est essentiellement présente dans deux œuvres parmi les travaux de notre corpus. *Lettres du Havre* peut être compris comme une sorte de discussion sur la relation entre les enseignes et affiches, connues dans le domaine de la publicité comme « médias extérieurs », et la production de littérature. La publication propose une réflexion sur la possibilité de ces supports publicitaires servir ou non de déclencheurs à la création artistique littéraire. À son tour, *Inquérito Policial: Família Tobias* semble discuter précisément du sujet des passages narratifs entre les médias, puisque les différents fragments narratifs racontent une même histoire entrelacée dans les déclarations des véhicules des médias de masse, tels que les journaux et les magazines, dans les médias numériques (sites web et blogs) et dans l'objet littéraire lui-même. Ces deux œuvres ne proposent aucune rupture des règles d'élaboration de chacun des médias à qui elles sont liées (ce qui était l'une de nos hypothèses au début de la recherche), mais elles semblent plutôt adopter les conventions explicites de chaque média convoqué afin de, dans la relation, tenter d'innover le livre comme média.

Nous avons vu que le concept de « média » n'est pas toujours utilisé de façon claire, y compris dans le cadre de la sémiotique, ce qui peut donner lieu à des définitions assez différentes. Certaines des formulations les plus courantes du terme « média » concernent à la fois la distribution dans la société de certains types de textes et d'objets et les caractéristiques techniques employées dans cette circulation. Il ne s'agit donc pas d'un synonyme de « sémiotique ». Cependant, il nous semble que les différents médias se caractérisent par l'exploration de différentes sémiotiques. Chaque média présente ses propres règles de configuration et d'articulation des langages qu'il active, ce qui, finalement, détermine un certain « faire » sémiotique : un média est constitué d'un ensemble d'éléments signifiants qui sont organisés par des règles spécifiques. Lors du changement de média, il y a une modification des règles combinatoires (son mode syntagmatique) et, souvent, des éléments qui peuvent être utilisés (le mode paradigmatique). Dans le cas des objets littéraires que nous avons étudiés, les relations intermédia ont toujours impliqué des relations intersémiotiques et, ainsi, nous avons vu qu'elles peuvent être englobées par la typologie des modes d'intersémiotité, en particulier par celle des intersémiotités discrétisées.

L'observation de cette transitivité entre les médias nous amène à une autre question que nous nous avons posée au début de la recherche : le problème de la relation entre l'imprimé et le numérique. Nous nous sommes demandé s'il y avait des créations ou des prêts à partir des médias numériques dans les objets littéraires imprimés et

vice versa. Ce questionnement a été également motivé par un débat public qui a envahi plusieurs champs de connaissances, notamment au tournant du XX^e siècle au XXI^e, sur la possibilité de la « fin » du livre physique face aux nouveaux modes de lecture numériques ; nous ne nous attarderons pas sur cette question, mais nous renvoyons à l'œuvre d'Eco et Carrière (2010), *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, qui présente plusieurs arguments indiquant la permanence du format codex pendant de nombreuses décennies encore. Ce qui devient de plus en plus évident, c'est que la question de la « fin du livre » ou de la dispute entre les livres physiques et les livres électroniques a perdu de sa pertinence. Dans la vie quotidienne et dans les espaces académiques, on ne parle plus de médias physiques *versus* médias numériques, mais des interrelations continues de ces deux modes de présence dans pratiquement tous les domaines des pratiques de vie contemporaines.

Les processus d'écriture, de relecture et de mise en page de livres utilisent déjà des outils numériques depuis au moins trois décennies, développant à l'ordinateur des publications qui seront lues sur des supports physiques imprimés. Dans les œuvres littéraires analysées dans notre recherche, il n'y a pas d'opposition ou d'incompatibilité apparente entre les langages numériques et ceux caractéristiques de la presse écrite. La maison d'édition et bureau de création Visual Editions, par exemple, produit à la fois des ouvrages spécifiques pour la lecture aux téléphones portables et d'autres *gadgets* électroniques et des livres physiques qui explorent leur matérialité et leurs procédés techniques d'impression, sans hiérarchie entre l'une manière ou l'autre. En fait, l'une de ses œuvres transite explicitement entre l'imprimé et le numérique, car elle doit être lue dans un premier temps au format numérique, sur l'écran, seulement pour qu'elle soit ensuite proposée au lecteur en version imprimée, sur papier (il s'agit de l'ouvrage *We kiss the screens*). Dans *Inquérito Policial*, nous avons vu que la découverte du récit entreprise par les lecteurs impliquait une lecture à la fois dans les médias physiques (l'objet littéraire lui-même publié par Lote 42, en plus des journaux et magazines qui rapportaient l'enquête de falsification subie par l'auteur) et dans les médias numériques (la série d'ebooks *Delegado Tobias*, ainsi que les sites qui reproduisaient les articles de presse).

Plus qu'une dispute de marché entre le livre imprimé et le livre numérique, ce qui a été mis en valeur dans les objets littéraires intersémiotiques du XXI^e siècle est principalement un transit entre langages numériques et langages analogiques, sans différenciation explicite de l'un ou l'autre type de discours.

8.4 Des valeurs du social dans les pratique éditoriales contemporaines

Nous avons également énuméré, comme problématique complémentaire à discuter dans notre recherche, la question de la saisie sensible comme condition de lecture. Cette discussion concerne en fait deux grands régimes de signifiante : l'un englobe les éléments du monde qui « ont une signification » et qui prennent des formes figuratives reconnaissables par le sujet, qui peuvent être « lues », tandis que l'autre régime est lié aux formes plastiques qui « font sens » et qui sont saisies par le sujet, selon les formulations de Landowski (2017). Selon l'auteur, après une période relativement longue au cours de laquelle les analyses sémiotiques se sont concentrées uniquement sur la lecture de la signification des objets, « il est maintenant admis que l'objet peut ne pas < avoir de la signification > (une signification culturellement établie ou fixée par convention et, par conséquent, lisible), et que, cependant, il < fasse sens >, uniquement en raison de ses qualités sensibles immanentes » (LANDOWSKI, 2017, p. 97-98, notre traduction).

Tout au long de nos analyses, ce que nous avons constaté, c'est que la plasticité des œuvres (c'est-à-dire l'organisation de leurs qualités sensibles) peut aussi être cognitivement analysée à travers le cadre sémiotique et qu'elle endosse ainsi certaines oppositions du plan du contenu. Là, nous avons deux modes de signifiante de l'objet qui, en général, se renforcent mutuellement, au lieu de tenter de s'imposer comme hiérarchiquement supérieur ou inférieur.

Quelques œuvres peuvent même être prises presque uniquement en fonction de la lecture des significations du niveau discursif, dans une pratique de lecture plus proche de la façon conventionnelle, dans l'ordre du « avoir de la signification ». C'est ce qui arriverait, par exemple, au lecteur de *Tree of Codes* qui se concentrât uniquement sur la lecture linéaire et continue de la sémiotique verbale, sans trop se préoccuper de la forme plastique du volume, de ses découpes et de sa tridimensionnalité. Ou au lecteur d'*Inquérito Policial: Família Tobias* qui ne lût que les énoncés verbaux en séquence et les significations conventionnelles des symboles utilisés par la visualité de l'œuvre, sans faire attention, par exemple, aux effets de sens provoqués par les différents formats de papier choisis pour la publication et par le positionnement des éléments sur la page, qui contribuent en fait à renforcer certaines significations de l'histoire en question.

Cependant, tout comme il est possible d'imaginer une dimension de la lecture qui ne cherche que les significations de chaque œuvre, il est également indéniable qu'il existe une autre manière de considérer chacune des publications analysées, fondée

cette fois sur la saisie de leurs qualités sensibles. Dans *Tree of Codes*, avant même de lire le récit verbal séquentiel, le feuilletage du livre produit déjà certains effets de sens en acte : surprise par la forme inhabituelle des découpes, curiosité par rapport à leur éventuelle intentionnalité, peut-être indignation face à la rupture des traditions éditoriales, entre autres. Dans *Lettres du Havre*, la constitution du volume et ses traits sensibles produisent aussi des effets de sens : difficulté de manipulation à cause du poids élevé, curiosité à l'ouverture de la publication occasionnée par les trous dans la boîte, une sorte de plaisir tactile dû à la perception des types de papiers différents utilisés (parfois plus lisses, parfois rugueux) et ainsi de suite.

De même que, dans le cas de la lecture, la plasticité de la publication renforce les significations construites par chaque œuvre, dans le cas de la saisie des qualités sensibles, la cognition du lecteur est immédiatement actionnée afin de comprendre les choix plastiques concrétisés par la publication, lors du contact avec l'objet. Il ne s'agit pas d'incongruité, mais de l'impossibilité même de séparer complètement, dans les expériences vécues, la dimension sensible de l'intelligible. Ce qui, d'ailleurs, avait déjà été signalé par Landowski :

La convocation du sujet par la forme immanente des figures du monde sensible paraît alors coïncider avec la révélation du sens, en sorte qu'on ne peut plus en pareil cas opposer conceptuellement le *sentir*, avec son caractère immédiat, à la réflexivité du *connaître*, ni les séparer analytiquement. On devra au contraire chercher à rendre compte de la façon dont ces deux dimensions constitutives de notre saisie du réel – ces deux formes complémentaires d'un seul « savoir » sur le monde – s'entremêlent, et probablement même se renforcent l'une l'autre. Non seulement le sensible « se sent » (par définition), mais aussi, par lui-même, il *fait sens*, de même qu'inversement le sens articulé incorpore en lui quelque chose qui émane directement du plan sensible. D'un côté, la signification n'est-elle pas au fond *déjà présente* dans ce que les sens nous permettent de percevoir, et de l'autre, le contact avec les qualités sensibles du monde ne reste-t-il pas d'une certaine manière *encore présent* jusque sur le plan où le sens articulé se construit ? (LANDOWSKI, 2004, p. 40-41).

Bref, les objets littéraires intersémiotiques ne présentent pas la saisie comme *condition* de lecture, car il n'y a pas de hiérarchie ou d'antériorité et de postériorité entre un mode et l'autre. La saisie agit comme un renforcement du sens, comme une dimension complémentaire de signifiante qui, au final, est inséparable de la lecture elle-même. Si tout type de livre présente une dimension sensible qui peut être saisie, indépendamment de la réalisation d'explorations plastiques intenses ou de l'expérimentation avec

les différentes variations de la structure conventionnelle du codex, il faut souligner que ces objets littéraires du début du XXI^e siècle ont tous une haute densité esthétique, ce qui met précisément en évidence la possibilité qu'ils puissent être « saisies », en plus de simplement « lus ».

En fait, les œuvres sélectionnées dans cette recherche sont des livres considérés parfois comme « étranges » (voire « bizarres », diraient certains) précisément en raison de l'exploration de leurs traits sensibles. Ce sont des objets parfois un peu fragiles, peut-être « trop » expérimentaux, définitivement exotiques. Ils sont souvent utilisés pour lancer des conversations (à travers des commentaires du type « regardez, quel livre curieux ! ») et ils montrent un goût très spécifique de leurs lecteurs. Les œuvres demandent à ceux qui les parcourent une ouverture aux différents systèmes sémiotiques, reflétant ainsi le goût d'un certain groupe social d'appréciateurs d'innovations éditoriales et narratives, exigeantes par rapport au traitement esthétique des objets littéraires. Ces publications ne « forment » pas nécessairement un nouveau type de lecteur, car leur fonction ne semble pas être explicitement celle d'« éduquer » de nouveaux lecteurs à la maîtrise des différents langages sinon qu'elles présentent un caractère d'exotisme et d'expérimentation plus fort que le caractère pédagogique. Mais, d'autre part, elles ne sont pas non plus tout simplement les résultats de pratiques de lecture déjà stabilisées et régulières de ces sujets « avant-garde » (c'est-à-dire des sujets toujours en quête d'innovations graphiques et narratives), car toutes ces œuvres sont en train d'expérimenter les possibilités de réinventer la forme du codex et de mettre ensemble différentes sémiotiques.

Ceci nous conduit à une réflexion sur le goût du et pour le livre, ainsi que sur le groupe social qui apprécie certaines œuvres tels les objets littéraires mobilisés au cours de nos recherches. Ainsi, le goût prend au moins deux dimensions distinctes : d'un côté, le goût de l'objet littéraire lui-même, dont jouit son lecteur ; d'autre part, le goût social où les sujets se plaisent l'un à l'autre en partageant le « bon goût », à travers l'appréciation conjointe du même type d'objets littéraires. Ainsi, une approche *interactionniste* du problème du goût est adoptée, comme la propose Landowski :

Il s'agit d'une position *interactionniste* : pour nous, le goût relève d'une problématique du *sens*, lui-même considéré comme *effet* d'une *interaction*. [...] Il se construit en acte, dans l'ajustement entre les *qualités sensibles* immanentes au monde-objet et la *compétence sémio-esthétique* des corps-sujets que la rencontre avec ces qualités met à l'épreuve (LANDOWSKI, 2013, p. 19-20).

Le goût s'est produit par des interactions, soit une interaction du type « contact corps à corps » (et peu importe qu'il s'agisse du corps d'une personne ou du corps d'un « objet », comme un livre), soit une interaction du type « contrat social ». Ce goût a des traits du goût des « choses », c'est-à-dire de l'exploration des qualités esthétiques de chaque œuvre et de ses potentialités plastiques, mais aussi des traits du goût des « gens », c'est-à-dire des sujets curieux et ouverts à l'expérimentation éditoriale qui plaisent ainsi aux autres membres de leur cercle social, qui y voient un signe du « bon goût ».

Les gens qui normalement apprécient ce type de livre, notamment en raison de leur ingéniosité technique de production, semblent appartenir largement aux milieux professionnels qui valorisent les activités considérées comme « créatives » : les arts, tous types de design, la communication, entre autres. Les objets littéraires intersémiotiques du XXI^e siècle ne sont pas les lauréats des prix de littérature les plus traditionnels de leurs pays (par exemple, le prix Jabuti au Brésil ou le Goncourt en France), ce qui nous indique qu'ils ne font pas partie du goût « dominant » dans la scène littéraire. Mais ces livres sont souvent récompensés dans la catégorie éditoriale des salons de design (par exemple, à la Biennale Brésilienne du Design Graphique ou à l'European Design Award), ce qui nous suggère que le groupe à qui ces publications ont tendance à plaire appartient à un autre environnement social, celui des professionnels de l'art, du design et de l'édition liés au marché éditorial. Il s'agit d'un collectif de personnes qui se réunissent grâce à un goût similaire pour les « plaisirs » du livre et, en partageant ce goût, elles finissent aussi pour se faire plaisir l'un à l'autre, c'est-à-dire pour constituer un goût « de plaisir ».

Bref, il s'agit surtout d'un goût des « plaisirs » : le goût « des *expériences esthétiques*, en désignant par là une classe d'interactions dans lesquelles la sensibilité du sujet – en tant que *corps-sujet* – se trouve mise à l'épreuve dans une confrontation avec la matérialité des choses » (LANDOWSKI, 2017, p. 24-25). Mais ce goût est vécu dans certains contextes sociaux et finit donc pour définir ainsi une nouvelle norme du « bon goût » social que certains sujets adopteront pour plaire à leurs pairs. Les objets littéraires intersémiotiques semblent intentionnellement tenter de plaire à ces sujets spécifiques que nous venons d'évoquer. Même si les livres sont essentiellement des *choses*, ils assument syntaxiquement la position de *sujets* qui souhaitent être appréciés par le lecteur, stratégiquement conçus en vue des moyens les plus efficaces de séduire et d'intriguer à l'autre à travers sa propre présence sensible.

La quête de l'innovation, la provocation, la transgression et la création sont en quelque sorte des valeurs adoptées par la société contemporaine et les objets litté-

raires, en tant qu'espaces sensibles et créatifs qui traduisent la société qui les englobe, mettent ces valeurs en avant dans le cadre de leur proposition éditoriale.

Cet ensemble de valeurs, notamment en ce qui concerne la transgression des modèles d'affaires consolidés par les éditeurs du siècle dernier, nous amène à une autre problématique abordée dans notre projet : celle du risque pris par les éditeurs qui publient des objets littéraires intersémiotiques. Nous nous sommes demandé selon quel régime de risque opèrent les maisons d'édition Visual Editions, Éditions Non Standard et Lote 42. Risque élevé ou faible, contrôlé ou non ? Ce qu'il nous semble, surtout après avoir discuté du goût spécifique du groupe social à qui s'adressent ces livres, c'est qu'en tant qu'initiatives éditoriales, toutes les œuvres analysées sont marquées par une forte intentionnalité. Risqués ou non, tant en termes de ressources financières que de temps personnel dédié à ces initiatives, les éditeurs ont montré qu'ils ont une vision économique propre et une orientation éditoriale nette, ce qui devrait les positionner plus précisément dans le régime de sens de la manipulation (ou de la stratégie) par rapport au modèle des régimes d'interaction, de sens et de risque (LANDOWSKI, 2014b).

Le risque existe toujours lors de l'édition de ces livres réalisés avec des langages et des ressources graphiques tellement diverses. Parfois c'est le risque de la production technique des volumes, qui est très laborieuse et comporte de nombreuses étapes (dans *Tree of Codes*, par exemple, pour chaque feuille imprimée il a été nécessaire de produire un couteau spécifique pour réaliser les découpes, ce qui demande un travail d'étapes successives de raffinement pour que le découpe soit parfaitement réalisé, aux endroits exacts) ; d'autres fois, il s'agit d'une édition très coûteuse et sophistiquée, ce qui caractérise un risque économique (cas de *Lettres du Havre*, qui utilise dans une même publication un ensemble diversifié de types de papier et de procédés d'impression différents, ce qui rend plus coûteuse la production) ; ou encore l'œuvre circule entre des seuils éthiques et légaux risqués (*Inquérito Policial: Família Tobias* fait référence à un cas de dénonciation publique qui a abouti à une enquête policière afin de produire un récit fictif qui, cependant, simule des documents juridiquement valables, ce qui pourrait entraîner quelques problèmes juridiques pour l'éditeur). Mais tous ces risques sont incités par une claire intentionnalité des éditeurs et les œuvres sont produites en visant un certain public qui valorisera précisément les risques assumés.

Nous savons que la sécurité est valorisée dans divers domaines de notre société actuelle, mais nous voyons que le risque l'est aussi : il suffit de penser à la façon dont,

par exemple, une partie de la génération actuelle de jeunes adultes valorise plus des objectifs comme faire un « tour du monde en sac à dos » qu'« acheter une propriété », ou valorise les métiers de la création plutôt que les services publics qui normalement garantissent de la stabilité financière aux fonctionnaires. Les livres de production technique risquée sont stratégiquement calculés pour plaire à un public qui n'accepterait peut-être rien de moins que le risque.

8.5 Le « faire » continu de la recherche

La recherche est une quête de réponses. Considérant la question posée au début de la thèse, nous nous permettons de la reformuler dans de termes les plus simples possibles : quelles sont, finalement, les relations entre langages qui caractérisent ces livres curieux ? Nous avons vu que tous les livres analysés présentent des relations entre les langages articulés dans l'objet littéraire lui-même, en réalisant un mouvement de se regarder et de mettre en question la forme canonique du livre, ainsi que des relations avec des objets de différentes sémiotiques, dans des mouvements qui élèvent le regard vers l'altérité, vers d'autres productions culturelles de notre société. Entre les relations internes et externes à l'objet littéraire, des mouvements convergents et divergents complètent cette dynamique. C'est dans ce va-et-vient que l'on trouve une formulation créative de ce qu'est la production littéraire, nécessairement contemporaine en tant qu'elle s'enracine dans le social. La quête de cette réponse a bien sûr été aussi marquée par un goût personnel : l'auteur de la thèse appartient au groupe social indiqué ci-dessus, auquel s'adresse ce type de publication. Dans notre appréciation subjective, il y a quelque chose de complexe, de provocateur et d'astucieux dans ces livres qui peuvent nous toucher à un niveau très personnel, ce qui pourrait également expliquer le choix du curieux objet d'étude.

Dans « Le regard élevé », Landowski (2017, p. 39-47) propose d'analyser sémiotiquement le travail d'investigation du sémioticien. Selon sa proposition, l'objet de quête dans une recherche est de l'ordre du sens (il s'agit, finalement, d'un type de réponse à une question), tandis que les outils théoriques de la sémiotique couvriraient la valeur modale du *pouvoir faire*. À partir de là, Landowski (2017) élabore une typologie de quatre types de discours utilisés par les sémioticiens, auxquels quelques « faires » sont corrélés. Ce que nous pensons, lorsque nous voyons cette structuration, c'est que ces quatre types d'actions peuvent être compris comme quatre étapes du processus de

recherche en sémiotique. Voyons comment fonctionne ce schéma et, en même temps, reprenons les étapes de notre parcours d'investigation.

L'une des pratiques du sémioticien est celle du faire « ingénieux » (1^{er} type), lié au « discours de la découverte », qui concerne les rénovations que seulement l'invention peut apporter (LANDOWSKI, 2017). Dans notre compréhension, toute recherche est née déjà d'une sorte d'invention, de la découverte d'un sujet ou d'un objet intéressant, qui suscite un type de questionnement auquel le sémioticien se dédiera : pour nous, c'était une certaine tendance dans le marché éditorial qui a retenu notre attention. Ensuite, il y a le faire « acceptable » (2^e type, lié au « discours de la recherche »), occasion où l'étincelle qui a déclenché la recherche s'organise sous forme d'une problématique d'investigation. Dans notre cas, l'intérêt face à un certain type d'objet littéraire nous a amené à élaborer un projet de recherche, avec un problème d'investigation bien délimité, des hypothèses, une méthodologie et des objectifs. Un autre faire du sémioticien est le « sanctionné » (3^e type, lié au « discours de la théorie »), qui concerne l'ensemble des découvertes et des modèles théoriques déjà sanctionnés positivement par la communauté de chercheurs. Dans notre trajectoire, après la structuration du projet de recherche, ce « faire sanctionné » a équivalu à consulter le cadre théorique de la sémiotique pour vérifier ce qui avait déjà été élaboré sur notre sujet, l'intersémioticité. Finalement, la dernière action est celle du faire « qualifié » (4^e type, lié au « discours de l'application »), où se sont explorées les acquisitions théoriques déjà consolidées par la sémiotique dans ses pratiques analytiques. Pour nous, cette étape a correspondu aux analyses mêmes, menées en contact direct avec chaque objet littéraire analysé. Ce qui se passe est que, encore selon Landowski (2017), le faire qualifié (de « l'application ») qui, d'une certaine manière, « utilise et pour ainsi dire épuise la théorie », finit par rendre nécessaires les innovations du faire « ingénieux », impliquant de nouvelles découvertes. D'après notre expérience, il n'est pas inhabituel que quelques analyses d'objets différents, même que fondées sur un cadre théorique consolidé, finissent par montrer de nouveaux problèmes, de nouvelles voies théorico-analytiques ou de nouvelles questions qui demanderont de nouveaux types de découvertes pour rendre compte des processus de production de sens dans chaque cas analysé (et dans d'autres objets similaires à venir). En d'autres termes, la recherche ne présente jamais de « point final », mais elle aboutit plutôt à de nouveaux problèmes. Chaque découverte conduit à d'autres questions et donc à un nouveau discours de recherche, en récursivité sans fin. Bref, nous sommes tous les chercheurs condamnés à la construction du sens.

Voici donc quelques questions supplémentaires, « découvertes » pour ainsi dire tout au long de notre recherche. D'abord, est-ce que le modèle des intersémioticités que nous avons développé est-il vraiment général ? Il faudrait le vérifier, initialement dans des œuvres littéraires d'autres périodes et positions géographiques et, ensuite, dans d'autres types d'objets intersémiotiques. Par ailleurs, il serait également intéressant d'essayer d'identifier quelles positions du modèle occuperaient certains phénomènes contemporains tels que le « transmédia », l'« hybridisme » des médias et la « culture de la convergence », qui sont si chers au domaine de la communication. Autre question : en effet, tous les objets culturels ne sont-ils pas aussi « intersémiotiques », en plus de ceux qui le font plus explicitement ? Encore un point méritant des recherches. Une dernière question : est-ce que la production d'une littérature fondée sur la réflexion sur les relations entre différents langages est-elle un reflet spécifique de notre époque, ou s'agit-il d'une tendance qui marquera désormais tout type de publication ? Il faudrait le vérifier et, dans ce cas, seulement le temps le dira.

Après avoir testé les modèles et trajectoires d'analyse dans notre recherche, nous avons trouvé quelques solutions pour aborder sémiotiquement ces livres si curieux du début du XXI^e siècle – que les solutions soient bonnes ou mauvaises, cela dépendra de la sanction du lecteur. Voici dans cette thèse le résultat, pour être débattu, mis à l'épreuve et, nous l'espérons, également savouré.