

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**

**SAMIRA ALVES DE SOUZA**

**CONVERGÊNCIA DE LINGUAGENS:  
ENTRE O AJUSTAMENTO E O ALEATÓRIO NA LEITURA DE “BIBI”**

**CURITIBA  
2022**

**SAMIRA ALVES DE SOUZA**

**CONVERGÊNCIA DE LINGUAGENS:  
ENTRE O AJUSTAMENTO E O ALEATÓRIO NA LEITURA DE “BIBI”**

**Convergence of languages: between adjustment and randomness in the  
reading of “Bibi”**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Pinheiro da Silveira.

**CURITIBA  
2022**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Curitiba



SAMIRA ALVES DE SOUZA

**CONVERGÊNCIA DE LINGUAGENS: ENTRE O AJUSTAMENTO E O ALEATÓRIO NA LEITURA DE BIBI**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 31 de Agosto de 2022

Dra. Ana Paula Pinheiro Da Silveira, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior, Doutorado - Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Dra. Maria De Lourdes Rossi Remenche, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 02/09/2022.

## AGRADECIMENTOS

*À Ana, pelo cuidado, acolhimento, orientações e incentivo em todos os momentos;*

*Aos professores do PPGEL:  
pela partilha de conhecimentos, pelas valiosas contribuições ao longo do processo e  
um agradecimento especial ao professor Roberlei Alves Bertucci pelo carinho  
comigo e com os meus estudos. Lembra, Professor, na porta da sala de aula do  
Formação Solidária, você me incentivou a escrever um projeto e me inscrever no  
processo seletivo.*

*Professora Maria de Lourdes Rossi Remenche e o Professor Antonio Lemes Guerra  
Junior, agradeço por todos os encaminhamentos e as propostas de mudança para a  
apresentação da minha dissertação. Sugestão do Professor Junior, “subverta a  
lógica do trabalho”. Professor, confesso que quase fiz, mas deixarei a subversão  
para o meu projeto do doutorado.*

*Ao Gustavo Piqueira, por me permitir discutir múltiplas dimensões do protagonista,*

*A todos os meus alunos que trouxeram luz nos dias mais difíceis;*

*Ao Emerson, Henrique Okada, Christian, Wilen, Alan, Eduardo Mello, Eduardo, Tutti,  
Esther, Floro e Cristiane pela amizade e o encorajamento na escrita. E a minha  
aluna Fernanda Cogo pelas discussões riquíssimas nas trocas de aula.*

*Ao Denilton e à Aline pelo carinho com o meu trabalho e com a minha família, em  
especial com o meu filhote.*

*À Patrícia Ramalho, pelas infindáveis e divertidas conversas;*

*À Taísa Robuste, por ter o dom da escutatória;*

*Ao Luís Gabriel, com quem eu tão desesperadamente converso e que me acolhe  
sempre;*

*À minha amiga Yara, que buscou energia para ler o meu texto em meio ao término  
do 1.º semestre;*

*Ao meu pai (in memoriam) por ser o meu fã número 1, ao Anderson e à minha mãe  
por me encorajarem a terminar a escrita;*

*Ao meu filho João Guilherme, que nos momentos mais delicados da escrita dizia:  
“Mamãe, dará tudo certo” e carinhosamente aflagava o meu rosto e beijava-o;  
Todo o meu Amor.*

*“Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos.  
Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no infinito.  
Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor.  
Não você não 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”.*  
(CALVINO, 1999, p. 17)

## RESUMO

Os modelos de produção e circulação de textos sofreram alterações ao longo do tempo e influenciados pelas Tecnologias Digitais de Interação e Comunicação (TDIC). Na contemporaneidade, os textos transmidiáticos, termo utilizado por Jenkins (2009), são, assim, denominados por agenciarem diferentes mídias em torno da mesma história, o que vem impactando a produção livresca, com resultados mais experimentais, afetando os modos de ler e de construir sentidos. A leitura, desse modo, pode requerer um maior agenciamento do leitor/coautor e demandar a mobilização de aspetos verbo-visuais. Nessa perspectiva, com intenção de aprofundar aspectos atinentes à leitura e à produção de sentidos, a presente pesquisa, de caráter qualitativo, descritivo e interpretativista, definiu como objetivo geral analisar como as estratégias composicionais do livro *Bibi*, numa multiplicidade de semioses, que desestabilizam o processo de leitura. A base teórica adotada, nesta investigação, foi a instrumental da semiótica discursiva, na sua proposta inicial (GREIMAS, 1977; 2002; GREIMAS, COURTÉS, 2008; FIORIN, 2000; BARROS, 2005); e o da sociossemiótica a partir do conceito dos Regimes de Interação (LANDOWSKI, 2014; 2017). Com base nesse aporte teórico, procedeu-se à análise do livro *Bibi*, do designer gráfico Gustavo Piqueira. Essa narrativa ficcional, publicada em 2019, é organizada discursivamente com múltiplas dimensões, em que a cada 16 páginas muda-se o gênero discursivo. O arcabouço formal de gêneros discursivos, presente na obra, ativa momentaneamente um repositório de sentidos do leitor a se relacionar com a leitura e vai além do verbal, perpassa discussões da multissemiose e da leitura da imagem. Os resultados da pesquisa apontam que as novas formas de narrar mais experimentais, que contemplam diferentes materialidades e inovam na convergência de linguagens, buscam conduzir o leitor para uma leitura imprevista, propiciam outros ritmos para a leitura. A partir dessas conclusões, verificam-se novos e oportunos diálogos teóricos entre a Semiótica e o ensino da leitura do texto multissemiótico.

**Palavras-chave:** transmidiáticos; leitura; semiótica; regimes de interação.

## ABSTRACT

Text production and circulation models have changed over time and influenced by Digital Interaction and Communication Technologies (TDIC). In contemporary times, transmedia texts, a term used by Jenkins (2009), are, thus, called because they mediate different media around the same story, which has impacted book production, with more experimental results, affecting the ways of reading and build senses. Reading, in this way, may require a greater agency of the reader/co-author and demand the mobilization of verbal-visual aspects. From this perspective, with the intention of deepening aspects related to reading and the production of meanings, this qualitative, descriptive and interpretive research has defined as a general objective to analyze how the compositional strategies of the book *Bibi*, in a multiplicity of semiosis, that destabilize the reading process. The theoretical basis adopted in this investigation was the instrumental of discursive semiotics, in its initial proposal (GREIMAS, 1977; 2002; GREIMAS, COURTÉS, 2008; FIORIN, 2000; BARROS, 2005); and that of sociosemiotics from the concept of Interaction Regimes (LANDOWSKI, 2014; 2017). Based on this theoretical contribution, the book *Bibi*, by graphic designer Gustavo Piqueira, was analyzed. This fictional narrative, published in 2019, is discursively organized with multiple dimensions, in which the discursive genre changes every 16 pages. The formal framework of discursive genres, present in the work, momentarily activates a repository of the reader's senses to relate to reading and goes beyond the verbal, permeating discussions of multisemiosis and image reading. The research results indicate that the new, more experimental ways of narrating, which contemplate different materialities and innovate in the convergence of languages, seek to lead the reader to an unforeseen reading, providing other rhythms for reading. From these conclusions, new and timely theoretical dialogues between Semiotics and the teaching of reading the multisemiotic text are verified.

**Keywords:** transmedia; reading; semiotics; interaction regimes.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Regimes de Interação .....	50
Figura 2: Conjuntos de peças do livro .....	57
Figura 3: Exemplo de conjunto narrativo de jantar sendo usado no jantar.....	58
Figura 4: Primeira marca gráfica da editora Lote 42 .....	60
Figura 5: Segunda marca gráfica da editora Lote 42 .....	61
Figura 6: Livro <i>Oito Viagens</i> (2017) .....	62
Figura 7: Livro <i>Oito Viagens</i> (2017) – exemplo do capítulo 2.....	63
Figura 8: Ar condicionado (2018).....	63
Figura 9: O (2020) .....	64
Figura 10: Nanão (2020).....	64
Figura 11: De Novo (2018) .....	65
Figura 12: Capa do livro <i>Bibi</i> .....	76
Figura 13: Composição dos novos títulos encaixados nos cortes da capa do livro <i>Bibi</i> .....	77
Figura 14: Contracapa do livro <i>Bibi</i> .....	78
Figura 15: Início da narrativa – livro infantil .....	80
Figura 16: Apresentação de <i>Bibi</i> – livro infantil .....	81
Figura 17: Vida adulta - livro ilustrado adulto.....	82
Figura 18: Livro texto tradicional.....	85
Figura 19: Fotonovela .....	88
Figura 20: Um convite ao toque e às sensações - fotonovela.....	88
Figura 21: Narrativa não linear – livro de artista .....	90
Figura 22: Tipografia expressiva .....	91
Figura 23: O quadrado dos Regimes de Interação e Sentido de Eric Landowski	99
Figura 24: Fabiano ultrapassando os limites da página.....	106
Figura 25: A vida adulta é um grande caos.....	107



## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1: Categorias de Análise .....</b>	<b>74</b>
--	-----------

## LISTA DE SIGLAS/ ABREVIações

BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CH	Ciências Humanas
LA	Linguística Aplicada
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PN	Percurso Narrativo
PPGEL	Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens
TDIC	Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação
UTFPR	Universidade Tecnológica Federal do Paraná

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: UM EXERCÍCIO DE DESLER .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>LINGUAGENS, TECNOLOGIA E MATERIALIDADES .....</b>	<b>19</b>
2.1	Linguagens, tecnologias e materialidades na trama leitora .....	19
2.2	A trama leitora e os novos formatos e suporte de livros .....	31
<b>3</b>	<b>SEMIÓTICA: INTERAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO .....</b>	<b>36</b>
3.1	Texto, gênero e discurso em Semiótica .....	36
3.2	Um percurso da semiótica mais arriscada .....	42
3.3	Regimes de Sentido e a Semiótica das Interações .....	47
<b>4</b>	<b>CONSTITUIÇÃO DO CORPUS E ESCOLHAS TEÓRICO- METODOLÓGICAS .....</b>	<b>54</b>
4.1	O que é o livro, hoje? .....	55
4.2	Linguística aplicada (trans)disciplinar .....	66
4.3	Sob a lente da semiótica das interações .....	69
4.4	Ajustando os limites: categorias de análise .....	73
<b>5</b>	<b>UMA LEITURA DESCONCERTANTE: ATRAMA DOS DADOS .....</b>	<b>75</b>
5.1	Assim nasceu <i>Bibi</i> .....	75
5.2	Pendure seus horizontes na parede da sala: efeitos da leitura de Bibi sobre o leitor .....	92
5.3	O conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda o conteúdo ....	102
	<b>TUDO ACABA .....</b>	<b>110</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO: UM EXERCÍCIO DE DESLER

E assim a Leitora faz sua feliz entrada no campo visual de você Leitor, ou, melhor ainda, você é que entrou num campo magnético de cuja atração não pode escapar. Vamos, não perca tempo, você já tem um bom argumento para iniciar a conversa, um terreno comum, pense um instante, pode exhibir suas leituras amplas e variadas, vá em frente, o que está esperando?  
(CALVINO, 1999, p. 36)

Ao ler o convite proposto por Calvino (1999, p. 36), a pausa é necessária para pensar e experimentar algo, aquilo que Proust chamava de “o milagre fértil da comunicação”, que retrata uma dimensão emocional íntima no interior da experiência de ler: a capacidade de comunicar e de sentir junto a outrem sem sair um palmo de nossos mundos particulares. Ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, pessoal, um exercício de “desler”, palavra inventada por Mário Quintana, para exprimir que é necessário apreender novos e possíveis sentidos. Desse modo, aquele que lê recebe das obras uma doação do saber. Perpassando o domínio do saber, a leitura do verbal é ultrapassada quando o leitor passa a acompanhar as inversões dos papéis dos atores e a articulação das tramas a ponto de ele se desenvolver, imaginando outras tramas possíveis, novas axiologias.

Nesse contexto, a atividade de narrar estabelece vínculos entre os fragmentos da história, e, dessa forma, as leituras proporcionam ao leitor a abertura para um novo horizonte e tempos de devaneio, que permitem a construção de um mundo interior, um espaço psíquico, “além de sustentar um processo de autonominação, a construção de uma posição de sujeito” (PETIT, 2010, p. 32).

Nesse viés, o “fazer estético” aponta para a construção de um mundo significativo, e todo esse processo demonstra que o enunciador vê o leitor como um parceiro na elaboração da narrativa, e cada oportunidade de leitura ou releitura de uma obra torna-se uma nova chance de criar e recriar significados em movimentos constantes e contínuos de experimentações de mergulho na narrativa.

Para muitos sujeitos, como Emma Bovary<sup>1</sup>, ler romances é descobrir que existem outras vidas, ou seja, outros horizontes de vida. Vidas mais intensas, mais

---

<sup>1</sup> Emma Bovary é a protagonista de um dos maiores romances da literatura francesa, marco do realismo, *Madame Bovary*, obra de Gustavo Flaubert (1821 – 1880). Foi lançado em 1857 e considerado, na época, indecente e escandaloso.

“sensíveis”, mais “ativas”. Vidas com intrigas, com dramas, com “destino”. Vidas novelescas, mundanas, excepcionais, heroicas. Vidas nas quais o tempo é ação, e a ação é escolha trágica. Assim, descobrem-se essas vidas e, desse modo, descobre-se o possível sentido da sua própria.

Outros sujeitos, como Quixote<sup>2</sup>, fidalgo a quem a leitura dos romances de cavalaria levou à loucura é a história de um leitor a que a má literatura encheu a semântica de maiúsculas e que, ao sair da vida para encontrá-las, descobre que não, que a realidade se escreve com minúsculas, com fatos atravessados por relações sociais concretas dando assim às palavras seu real sentido e significado.

O ato de narrar ou de ler pode ganhar contornos diferentes, singulares, pode romper com modelos existentes, desestabilizar o olhar. Como afirma Landowski (2015), o sujeito pode ser levado a deixar por um instante de “executar maquinalmente e com total confiança o mesmo sintagma, levantar o olhar, e, de repente, aperceber-se de que poderia proceder diferente” (LANDOWSKI, 2015, p. 43).

E parece que foi assim que imaginou Ítalo Calvino. Um dia, resolveu não mais executar o mesmo sintagma e talvez tenha se perguntado: e se a narrativa fosse pautada na jornada do sujeito leitor, personagem principal do romance, em busca do fim da história? Certamente, não podemos saber o que pensava Calvino quando escrevia seu livro *Se um viajante numa noite de inverno*, mas podemos afirmar que é um exemplo que constitui um verdadeiro modelo de texto inovador, no qual o autor discute, no plano da ficção, questões sustentadas pelo pensamento literário e linguístico. Só para dar alguns exemplos de como Calvino desconcerta o seu leitor, no primeiro capítulo do livro, o autor anuncia ao leitor logo na primeira linha: “Você vai começar a ler o novo romance de Ítalo Calvino. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe o mundo a sua volta se dissolva no indefinido” (CALVINO, 1999, p. 11).

O narrador estabelece, desde o início, um diálogo com o leitor, sugere inclusive como ele deve colocar-se diante da história que está prestes a ler, relaxado, concentrado, capturado pelo indefinido. Na obra, o próprio romance que o leitor (real) está a ler e o seu autor (real) entram também como elementos da ficção, como em: “[...] o autor ainda esteja indeciso, como de resto você, leitor, ainda não está seguro do que lhe daria mais prazer na leitura” (CALVINO, 1999, p. 20). Desde o início, como

---

<sup>2</sup> Dom Quixote de La Mancha é o personagem principal do romance homônimo escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes.

dissemos, o narrador, em segunda pessoa, inicia uma brincadeira com o leitor, pois torna-o personagem da obra e, de forma inusitada, estabelece conexões com o leitor quando “digo que gostaria de recuperar o curso do tempo: gostaria de anular as consequências de certos acontecimentos e voltar ao ponto zero do qual parti” (CALVINO, 1999, p. 23).

*Se um viajante numa noite de inverno* é dinâmico e versátil, trazendo para a ficção temas como edição de livros, leitura e suas particularidades, concepções diversas de leitura, técnicas narrativas, estilos, tradução, falsificações, censura e censores, escritores prolixos e escritores concisos, diferentes tipos de leitor, entre outros. Da mesma forma, Calvino lança mão de estratégias de estilos literários, a paródia, e pode ser comparado ao estilo de Jorge Luís Borges<sup>3</sup>.

O enredo mostra também que o Leitor (personagem), em um determinado ponto da leitura, descobre que o livro está defeituoso: “não é possível, da página 32 você retornou à 17. O que você considerava um rebuscamento estilístico do autor não passa de erro de impressão” (CALVINO, 1999, p. 32). Ao longo da explicação do autor no parágrafo, o Leitor (personagem) questiona sobre o processo de encadernação e descobre que “um livro é feito de cadernos, cada caderno é uma grande folha na qual se imprimem dezesseis páginas” (CALVINO, 1999, p. 32).

Contrariado, o Leitor se dirige à livraria para procurar o livro perdido e encontra a Leitora Ludmila, que está com o mesmo problema que ele. Ambos descobrem que o romance iniciado não é de Calvino, mas de um autor polonês. Aquele que lê já não se interessa mais pelo livro do escritor italiano, e deseja continuar a leitura do livro polonês, e o autor (real). Nesse momento, o autor suspende a narrativa e indaga o leitor: “como está o seu estado de ânimo para restabelecer a calma perfeita e mergulhar no livro” (CALVINO, 1999, p. 39).

Mas, novamente, outro erro: o romance que ele tem nas mãos não é polonês, e sim cimério. Intrigado, o Leitor (personagem) marca um encontro com Ludmila na pequena sala do professor de literatura Uzi-Tuzzi, estudioso da língua ciméria. Quando o Leitor (personagem) menciona ao professor os nomes dos personagens, este imediatamente o reconhece como a obra do maior representante da literatura ciméria, *Ukko Ahti*, e põe-se a traduzir a obra em cimério no improviso. Em pouco

---

<sup>3</sup> A leitura dos textos de Borges são exercícios de incessante inteligência e de imaginação feliz, carentes de qualquer languidez, de todo elemento humano, patético ou sentimental, e destinados a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura.

tempo, tanto a Leitora como o Leitor (personagem) verificam que, novamente, trata-se de um outro romance. Desse modo, saltando de história em história, inicia-se a jornada do leitor, e também a nossa, conforme citado na obra: “agora poderá retomar o fio interrompido; o sorriso volta a seus lábios. Mas acredita que possa continuar assim essa história? Não, não a do romance – a sua!” (CALVINO, 1999, p. 222).

Leitor<sup>4</sup>, com essa pequena incursão no enredo da obra de Calvino, pretendíamos mostrar que a convergência de linguagens se faz presente em todo o percurso literário. O modernista desconstrói a narrativa conceitual, substituindo-a por uma estrutura textual complexa e, ao mesmo tempo, ambígua e cativante. Nesse exercício de estilo, o autor exemplifica quais são os modelos e os tipos do romance moderno (do neorrealismo ao surrealismo, passando pela literatura fantástica e neovanguardista) e apresenta, em forma de metanarrativa, a sua concepção de romance enquanto jogo combinatório de palavras, em que a realidade é substituída pelo universo linguístico.

Ítalo Calvino<sup>5</sup> é um escritor “leitor dos clássicos”<sup>6</sup>, preocupado com o “próximo milênio”<sup>7</sup>, e conduz a narrativa de *Se um viajante numa noite de inverno* com extrema eficiência. O triângulo autor/leitor/texto é inserido em um fascinante jogo de espelhos que possibilita infinitas interpretações. Ao leitor serve uma simples (des)construção que o ajude a colocar-se perante as peças do projeto do autor. Nesse cenário, o diálogo instaurado com o leitor pode ser entendido como uma antecipação do caráter paródico do leitor pós-moderno. A ele caberá a tarefa de uma reconstrução muito pessoal como contributo cooperativo para as infinitas e possíveis interpretações do texto.

O contato com a narrativa de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, foi uma experiência desconcertante ao observar como o autor serviu-se na obra de diferentes estratégias para criar uma ruptura, para não executar o mesmo sintagma, para propor uma narrativa cuja complexidade nos permitisse, ao mesmo tempo, inserir-nos na leitura da obra e pensar sobre questões relacionadas ao fazer literário.

---

<sup>4</sup> Neste caso da escrita da palavra Leitor, é o leitor que está lendo a dissertação, dessa forma não haverá equívocos na leitura.

<sup>5</sup> O autor Ítalo Calvino é integrante do grupo OULIPO – um grupo literário-matemático surgido na França nos anos de 1960 e que ainda se reúne em Paris, dedicado à criação de restrições para a escrita e à exploração da escrita literária.

<sup>6</sup> CALVINO, I. Por que ler os clássicos. In: **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

<sup>7</sup> CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Calvino realizou esse feito valendo-se da linguagem verbal, e isso nos levou a nos interpelarmos sobre como seria experimentar outras possibilidades de narrar a partir do uso de diferentes linguagens?

Procurando uma resposta para essa pergunta, deparamo-nos com a obra de Gustavo Piqueira, autor brasileiro já referenciado como "o homem que desenhava"<sup>8</sup>. Piqueira, em seu livro *Bibi* (2019), cria uma narrativa que desconserta o leitor pelo seu caráter imprevisível, aleatório, e que, tentando inspirar-se no livro de Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, experimenta não mais a linguagem que toma como base estilos já consagrados, assumindo inclusive a esfera jornalística, acadêmica e epistolar, mas inova na convergência de linguagens e busca conduzir o leitor para uma leitura imprevista. Bem como o de Calvino (1999), o livro de Piqueira (2019) rompe o contrato de leitura com o leitor, desestabiliza-o e permite que ele experimente um novo tipo de leitura e de construção de sentidos para o texto.

Na arte atrelada ao livro *Bibi* (2019), na composição de Fabiano (protagonista da narrativa), a estética é hibridizada. O personagem é desdobrado por meio de uma linguagem que inova, ao tentar experimentar como as diferentes linguagens e materialidades afetam a construção do personagem e os sentidos, "porque a única coisa que, sob uma forma ou outra, poderia realmente nos estar presente, é o sentido" (LANDOWSKI, 2012, p. 3), ora dissolvido em tédio, ora proporcionando o inesperado.

Para esta dissertação, a relação entre a narrativa ficcional da história do protagonista Fabiano permite relacionar a organização discursiva de uma narrativa com múltiplas dimensões, em que a cada 16 páginas muda-se o gênero discursivo. Esse arcabouço formal de gêneros discursivos constitui o livro *Bibi* (2019)– livro infantil, livro ilustrado adulto, livro texto tradicional, fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva – e ativa um repositório de sentidos no leitor a se relacionar com a leitura, para além do verbal, perpassando discussões da multissemiose. Ao longo da dissertação, mapearemos como o texto de Piqueira (2019) organiza a significação e como o leitor interage com a leitura. Nesse panorama, adotaremos as seguintes perguntas norteadoras que orientam a hipótese de pesquisa:

1. Narrar recria a dimensão da subjetividade do protagonista. Assim, como seria a organização discursiva de uma só narrativa com múltiplas

---

<sup>8</sup> Maurício Meireles apresenta o ilustrador Gustavo Piqueira, na Folha de S. Paulo, em 2017, como "o homem que desenhava".



dimensões em que a cada 16 páginas mudam-se o gênero discursivo, o estilo, o vocabulário, a diagramação, o papel e as imagens?

2. Como o leitor, a partir das interações semióticas, relaciona-se com cada gênero discursivo e como isso impacta na construção da significação?

3. O conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda o conteúdo?

Pretendemos responder a essas perguntas valendo-nos dos princípios da sociosemiótica de Landowski (2014). E, por meio de uma pesquisa metodológica científica descritiva e interpretativista, assumimos como objeto o livro *Bibi* (2019), do premiado designer gráfico Gustavo Piqueira.

Nos diálogos de *Bibi* (2019), a organização discursiva de uma só narrativa com múltiplas dimensões reconfigura os modelos de leitura, pois é dotada de dinamicidade e de esquemas discursivos que se afastam de uma literatura apenas verbal. Além disso, permite um experimentalismo que contempla diferentes materialidades, inova na convergência de linguagens e busca conduzir o leitor para uma leitura imprevista.

Considerando, como já ressaltado, que esta pesquisa surgiu das interações autor/leitor/texto, propusemos como objetivo geral: **analisar como as estratégias composicionais do livro *Bibi*, numa multiplicidade de semioses, desestabilizam o processo de leitura.**

Logo, os objetivos específicos da pesquisa elencados foram: a) **descrever as interações leitor/texto a partir dos regimes de interação propostos por Landowski (2014);** b) **identificar os novos ritmos de leitura do leitor com uma narrativa não programada** e c) **discutir como a relação entre forma e conteúdo na obra nos provoca a construir sentidos e a participar de uma experiência estética.**

Considerando tais discussões, esta dissertação está organizada em cinco capítulos, quais sejam: esta parte introdutória, sobre o exercício de “desler” na obra de Calvino, e a apresentação de Piqueira, com o objetivo geral e os objetivos específicos da pesquisa.

No segundo capítulo, *Linguagens, Tecnologias e Materialidades*, discutimos o enquadramento do trabalho dentro da área do Mestrado em Linguagem e Tecnologia e a relação desses conceitos e suas relações com a produção dos livros. A partir desse enfoque, promovemos a discussão dos conceitos de leitura, leitor e

materialidade na trama leitora (CHARTIER, 1999; JOUVE, 2002; LIMA, 2005; PETIT, 2010; BÉRTOLO, 2014; MANGUEL, 2021) e a apresentação dos novos formatos e suporte de livros e de leitura.

No terceiro capítulo, *Semiótica: interação e construção de sentido*, apresentamos os conceitos básicos da teoria Semiótica Discursiva, tensionando a sua relação com a sociossemiótica de Eric Landowski (2014; 2017).

Para o quarto capítulo, *Constituição do corpus e escolhas teórico-metodológicas*, a composição do corpus e as escolhas teórico-metodológicas foram apresentadas. Ainda, tecemos relações a partir da concepção dialógica de linguagem. Na perspectiva dialógica, a linguagem é valorativa, portanto, axiológica, e permeia a compreensão responsiva e as relações entre os enunciados que circulam em uma dada esfera discursiva. Por fim, propusemos uma discussão do que é um livro hoje, sob a lente da semiótica das interações, e ajustamos as lentes para estabelecer os critérios de análise.

No quinto capítulo, *Uma leitura desconcertante: a trama dos dados*, descrevemos e analisamos o livro Bibi (2019). Ao adentrar a história de Fabiano com uma leitura desconcertante, valemo-nos dos princípios da sociossemiótica de Landowski (2014) para analisar como a relação entre forma e conteúdo na obra nos provoca a construir sentidos e apresentamos uma tentativa de resposta, estabelecendo diálogo com o texto de Bakhtin (2010)<sup>9</sup> às questões propostas pelo autor na contracapa de *Bibi* (2019): “O conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda o conteúdo?”

Por fim, em *Tudo Acaba*, tecemos as considerações finais retomando, mesmo sem denominá-los, os objetivos propostos nesta dissertação e articulamos aos resultados obtidos pelo caminho teórico metodológico proposto, como também viabilizamos oportunos diálogos teóricos entre a Semiótica e o ensino da leitura do texto multissemiótico.

---

<sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 13-70.

## 2 LINGUAGENS, TECNOLOGIAS E MATERIALIDADES

O ser humano é o ponto de articulação entre linguagem e tecnologia, porque, em sua relação com o outro, percebe a necessidade da linguagem e, na sua relação com a natureza, percebe a necessidade da tecnologia. Assim, consideramos a linguagem como uma das principais tecnologias criadas pelo ser humano, uma vez que, por meio dela, o homem teve a possibilidade de evoluir, planejar e melhorar suas formas de relação e vivência.

A partir desse entrelaçamento, a temática da leitura será esmiuçada por ser complexa, plural, que se desenvolve em várias direções. Também, ao longo do capítulo, apresentaremos as possibilidades de experimentação com a convergência de linguagens e mídias que proporcionam uma nova leitura. E na sequência, iremos nos debruçar a olhar para o livro como elemento que possui materialidades e verificaremos que o texto não existe fora de um suporte que o sustenta: ao adquirir uma forma, ganha uma força de atuação sobre o leitor, uma vez que a estrutura material de qualquer texto impõe um sentido, desencadeia um determinado uso e prática do leitor em busca de apropriação desse artefato.

### 2.1 Linguagens, tecnologias e materialidades na trama leitora

Os prazeres que o uso da espátula reserva são táteis, auditivos, visuais e, sobretudo, mentais. Para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele [...] um romance tão densamente tecido de sensações (CALVINO, 1999, p. 48)

Essa linguagem transpassada pelo “tecido de sensações” é mutável, transitória, parte de um imaginário que remete ao contexto das interpretações e na busca de investigar a interação humana. Sendo assim, a presente dissertação se insere na área de “Linguagem e Tecnologia”, no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL). Também está enquadrada na linha específica de “Multiletramentos, discurso e processo de produção de sentido”, que investiga a importância das linguagens a partir da relação existente entre a linguagem e a tecnologia. Esta possui uma relação intrínseca com a linguagem: da mesma maneira que é da natureza humana usar a linguagem para existir no mundo, é natural

artificializar essa experiência, produzindo artefatos cuja função é auxiliá-la e aprimorá-la.

Arendt (2007) descreve o *homo faber* como aquele que reproduz artificialmente utensílios, ferramentas, sistemas, entre outros, que intermedeiam a ação humana no mundo. Cupani (2004) mostra que a dotação de cientificidade nas ações exercidas pelo *homo faber* é o que impulsiona o entendimento de tecnologia como a reflexão de ordem teórica sobre a técnica. Sendo assim, a capacidade humana de produzir artefatos e de trabalhar são condições de nossa constituição como seres humanos e critérios de classificação e separação da nossa espécie das demais. É com essa finalidade – da produção por meio do trabalho – que projetamos e produzimos utensílios e ferramentas que passam a mediar as nossas ações. Tais utensílios e ferramentas, aos quais chamamos artefatos, são objetos produzidos pela modificação de um sistema natural, isto é, são produzidos por ações técnicas que operam alterando sistemas naturais e com uso de recursos naturais.

Cupani (2004) resgata o conceito de ser humano como *homo faber* para afirmar que esse caráter da técnica, atrelado à produção de artefatos e utensílios, deve ser levado em consideração ao se pensar em tecnologia, visto que reflete perspectivas e abordagens distintas. Uma delas é a perspectiva analítica de Mario Bunge (1985), que distingue “técnica” de “tecnologia”, afirmando que técnica é a transformação da natureza pelo homem, e tecnologia é técnica de base científica.

Na visão de Cupani (2016) e Pinto (2005), a tecnologia pode ser entendida como um conjunto organizado e sistematizado de diferentes conhecimentos cujo caráter é definido pelo seu uso, sendo concebida em função de novas demandas e exigências sociais e culturais, uma vez que adquire formas e elementos específicos da atividade humana. Em outros termos, a tecnologia é o conhecimento científico transformado em técnica, que, por sua vez, amplia a possibilidade de produção de novos conhecimentos científicos em qualquer campo.

Dessa forma, projetar e planejar algo sobre aquilo que já existe é a representação do acontecimento, isto é, planejar o artificial sobre o natural pressupõe a linguagem, que é representação simbólica. Assim, a tecnologia é resultante da aplicação do saber teórico, por isso Cupani (2016, p. 12) apresenta a tecnologia como uma “realidade polifacetada”. É a compreensão dessa dimensão que leva os sujeitos a lembrarem que a técnica, como capacidade humana de transformar materiais, objetos e eventos, define o homem como *homo faber*. O saber fazer difere de outras

capacidades humanas como a de contemplar a realidade, agir, experimentar sentimentos e expressar-se mediante uma linguagem articulada.

Outro grande exemplo de tecnologia que pode ser considerada como algo quase “natural” do ser humano é a linguagem. Consideramos a linguagem como uma das principais tecnologias criadas pelo ser humano, já que, por meio dela, o homem teve a possibilidade de evoluir, planejar e melhorar suas formas de relação e vivência.

Lévy (1993, p. 76) reforça que é pela linguagem que o homem se difere do restante dos animais e da natureza, porque “dispõe desse extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações”. Já Kenski (2003, p. 28) reforça que a “linguagem, com toda a sua complexidade, é uma criação artificial em que se encontra o projeto tecnológico de estruturação da fala significativa com o próprio projeto biológico de evolução humana”. Por linguagem, compreende-se toda a relação que o homem tem com ele e com o seu meio, decorrente de sua formação sociocultural, sócio-histórica e ideológica.

Adotamos, neste trabalho, a concepção de Bakhtin, de uma visão de “linguagem” além da própria linguagem. O linguista defende que a linguagem vai além de questões de linguagem (propriamente dita) e estilística; é uma questão de formação sociointeracional e sociocultural. Bakhtin (2015[1930]) defende, por conseguinte, que a linguagem se dá pela interação/dialogismo de um eu com um outro, e é um fenômeno social, o que até então não era considerado pelos estudiosos formalistas<sup>10</sup>. (2015[1930], p. 18-25)

Portanto, a fim de reforçar o embasamento teórico deste trabalho, e para tentar mostrar as transformações sociais que a tecnologia traz às formas de se viver, em Bakhtin, “encontramos precisamente esse senso de globalidade, esse esforço em pensar a condição humana e não apenas retalhos esmaecidos da existência” (FARACO, 2007, p. 100). Sendo assim, “a visão de mundo bakhtiniana se estrutura a partir de uma concepção radicalmente social do homem [...] como um ser que se constitui na e pela interação, isto é, sempre em meio à complexa e intrincada rede de relações sociais de que participa permanentemente” (FARACO, 2007, p. 101). Dessa forma, o ser humano é o ponto de articulação entre linguagem e tecnologia, porque,

---

<sup>10</sup> Para Saussure, a linguagem é também assumida como social, reconhecimento que, contudo, não tem nenhum efeito para a construção de seu modelo, já que, nele, a linguagem verbal é vista como um “sistema autônomo de valores puros”. (FARACO, 2007, p. 104)

na relação com o outro, percebe a necessidade da linguagem e, na relação com a natureza, percebe a necessidade da tecnologia.

Compreendemos, desse modo, que uma tecnologia, por si só, não é capaz de alterar as formas de comunicação humana. Entretanto, é importante salientar que, nas últimas décadas, houve transformações tecnológicas proporcionadas pela globalização e pela popularização dos computadores pessoais e dos dispositivos eletrônicos móveis, o que tem apontado para mudanças no âmbito da linguagem, a qual passa a explorar uma seleta gama de recursos expressivos específicos do ambiente digital.

Em um contexto de mudanças no qual os modelos de produção e circulação de textos vêm sofrendo alterações também em decorrência das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC), a linguagem migrou do caráter monomodal (ou monossemiótico) para o multimodal (ou multissemiótico), e possibilitou a convergência de mídias e a interação de linguagens. De acordo com Kress (2001, p.28), “todos os aspectos da materialidade e todos os modos reunidos em um objeto/fenômeno/texto multimodal<sup>11</sup> contribuem para o significado”. Em outras palavras, a multimodalidade implica o uso de vários modos de representação para expressar sentidos em textos de variados gêneros na modalidade oral e escrita, o que se tornou possível também por meio das tecnologias digitais que possibilitaram a hibridização de linguagens, propiciando que textos fossem compostos por palavras sons, movimentos, imagens, – por múltiplas semioses.

Uma vez que o texto muda em sua concepção, forma e existência, em suas tecnologias, materialidades, difusão e circulação, muda também o processo de produção e a leitura que o atualiza. Todo o texto, quando composto, carrega em si um projeto de inscrição, isto é, “a materialidade ajuda a compô-lo, instaurando a existência, desde a origem, multimodal” (RIBEIRO, 2021, p. 11). Ainda, Ribeiro (2021) completa que ler e escrever têm se tornado, cada vez mais, uma ação integrada.

---

<sup>11</sup> Em 1996, com a publicação do manifesto intitulado *A pedagogy of Multiliteracies: Designing Social Futures* (CAZDEN et al., 1996), o grupo ficou mundialmente conhecido como *New London Group* (NLG) – Grupo de Nova Londres. Para o NLG, o termo “multiletramentos” relacionava-se às duas dimensões “multi” dos letramentos: o multilíngue/multicultural e o multimodal. O primeiro “multi” se referia à diversidade cultural e linguística que ocorria na sociedade em relação ao mundo do trabalho, da cidadania e vida pessoal, devido à globalização e ao neoliberalismo, e o segundo “multi” era fruto da multiplicidade de formas contemporâneas cada vez mais multimodais, ocasionadas pelas novas tecnologias (CAZDEN et al., 1996; COPE; KALANTZIS, 2009).

Conforme a autora, “vivemos o tempo de escrever em múltiplas linguagens” (RIBEIRO, 2021, p. 17)

Com isso, o ponto alto de todo esse entrelaçamento entre a linguagem e a tecnologia é o entendimento de que o ser humano é o ponto de articulação entre linguagem e tecnologia. Assim, consideramos a linguagem como uma das principais tecnologias criadas pelo ser humano, uma vez que, por meio dela, o homem teve a possibilidade de evoluir, planejar e melhorar suas formas de relação e vivência. A linguagem dá possibilidade de o homem executar a leitura, uma atividade complexa e plural.

Todavia, o ato de ler, a leitura e os leitores são temáticas que continuam a ser motivo de indagações de diferentes autores, ultrapassando tempo e espaço. Santo Agostinho<sup>12</sup> refletiu sobre o texto falado em voz alta; Dante questionou os limites do poder de interpretação do leitor; Plínio analisou o desempenho da leitura e a relação entre o escritor que lê e o leitor que escreve; os escribas sumérios impregnaram o ato de ler com poder político; os primeiros fabricantes de livros desenvolveram volumes com a possibilidade de folhear as páginas e escrevinhar nas margens. O passado dessa história está adiante de nós, na última página daquele futuro descrito por Ray Bradbury em *Fahrenheit 451*<sup>13</sup>, no qual os livros não estão no papel, mas na mente.

Tal como o próprio ato de ler, Manguel (2021) defende que uma história da leitura salta para a frente até o nosso tempo – até mim, até minha experiência como leitora – e depois volta a uma página antiga em um século estrangeiro e distante. “Ela salta capítulos, folheia, seleciona, relê, recusa-se a seguir uma ordem convencional” (MANGUEL, 2021, p. 44).

Orhan Pamuk (1990), em *O Castelo Branco*, profetizando em tom quase confessional, compara os sentidos que atribuímos aos textos, àqueles que atribuímos à vida. Como se a ficção e a realidade estivessem entrelaçadas, e aquela narrasse o

---

<sup>12</sup> Em *Confissões*, Santo Agostinho reflete também aos olhos do leitor como uma declaração de amor de uma alma sedenta por Deus, que se vê completamente impotente diante de tantas fraquezas, mas que resolve abandonar-se por inteiro à Graça e que vê em si os efeitos desta confiança plena no Único que é capaz de alcançar-lhe a salvação.

<sup>13</sup> Escrito durante a era do macartismo – a sistemática censura à arte promovida pelo governo americano nos anos 1950 – Bradbury costumava dizer que a proibição a livros não foi o motivo central que o levou a compor a obra, e sim a percepção de que as pessoas passavam a se interessar cada vez menos pela literatura com o surgimento de novas mídias, como a televisão. Com o passar do tempo, *Fahrenheit 451* ganhou muitas camadas de interpretação: a história de um burocrata que questiona a vileza do seu trabalho, o poder libertador da palavra, a estupidez da censura às artes. Disponível em: <https://edufscar.com.br/fahrenheit-451-507602191>

que acontece nessa, e que compreendendo a ficção se pudesse estudar a vida: “por mais que você tenha na mão um livro de difícil compreensão, ao terminá-lo você pode, se quiser, voltar ao começo, ler de novo, e assim compreender aquilo que é difícil, assim compreendendo também a vida” (PAMUK, 1990, p. 40).

Na visão poética de Calvino (1999), a leitura e a escrita têm relação com a existência: “ler significa aproximar-se de algo que acaba de ganhar existência” (p. 67). A leitura (poética ou não) sempre carrega consigo uma postura teórica, ainda que não explicitada, afinal “já partimos dos pressupostos de que a teoria e prática se entrelaçam e se interpenetram” (LIMA, 2005, p. 15). Escreveu Cícero que “o mais agudo dos nossos sentidos é a visão”, observando que, quando vemos um texto, lembramo-nos melhor do que quando apenas ouvimos<sup>14</sup>. Santo Agostinho louvou (e depois condenou) os olhos como ponto de entrada do mundo<sup>15</sup>, e São Tomás de Aquino chamou a visão de “o maior dos sentidos pelo qual adquirimos conhecimento”<sup>16</sup>.

Esse olhar pode ser direto, atravessado ou enviesado, conforme o leitor, o espectador, o observador, sua bagagem de vida, o contexto social no qual se insere: momento e espaço, “suas expectativas, que denominam projeto, intenção ou objetivo” (LIMA, 2005, p. 19). Segundo Manguel (2021), Aristóteles definia o olho humano como um camaleão, assumindo a forma e a cor do objeto observado e passando essa informação para o coração, fígado, pulmões, bexiga e vasos sanguíneos, controlando os movimentos e os sentidos<sup>17</sup>.

Os estudiosos medievais extraíam de cada teoria a compreensão de como as diferentes partes do corpo relacionavam-se com as percepções do mundo externo – e também como essas partes relacionavam-se umas com as outras. Manguel (2021) ainda recordou que Santo Agostinho se dedicava a essa questão cuidadosamente. Para ele, “cérebro e coração funcionavam como pastores daquilo que os sentidos armazenavam na nossa memória, e usou o verbo *colligere* (significando ao mesmo tempo coletar e resumir) para descrever como essas impressões eram recolhidas e compartilhadas” (MANGUEL, 2021, p. 49).

---

<sup>14</sup> Cícero, *De oratore*, v. 1, ed. E. W. Sutton e H. Rackham (Cambridge, Mass., e Londres, 1967), II, 87:357.

<sup>15</sup> Santo Agostinho, *Confessions* (Paris, 1959), x, 34.

<sup>16</sup> M. D. Chenu, *Grammaire et théologie au XII et XIII siècles* (Paris, 1935-36).

<sup>17</sup> Aristóteles, *De anima*, ed W. S. Hett (Cambridge, Mass., e Londres, (1943).



Para além da visão mais estética da leitura que tem relação com a nossa capacidade de sentir, de experimentar e de nos perguntarmos sobre o mundo e a existência, o processo de leitura, de acordo com os estudos modernos, o ato de ler acrescentou um circuito inteiramente novo ao repertório do nosso cérebro de homínídeos. O que lemos, como lemos e por que lemos são fatores de mudanças do modo como pensamos, mudanças essas que prosseguem atualmente num ritmo mais rápido. Wolf<sup>18</sup> (2019) declara que, no curso de apenas seis milênios, a leitura se tornou o fator catalisador de transformação do desenvolvimento nos indivíduos e nas culturas letradas. Por isso, a leitura é uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções. Entre as numerosas sínteses propostas para conceituar o termo “leitura”, assumimos a fundamentação de Gilles Thérien (1990, p. 1-4), “Por uma semiótica da leitura”, que vê na leitura um processo com cinco dimensões, sintetizados por Jouve (2002).

A primeira dimensão é chamada de um **processo neurofisiológico**. Por essa dimensão, a leitura é primordialmente um “ato concreto, observável, que recorre a faculdades do ser humano” (JOUVE, 2002, p. 17), isto é, toda a leitura não é possível sem um funcionamento do aparelho visual e de diferentes funções do cérebro. O movimento do olhar não é linear e uniforme; ao contrário, é feito de saltos bruscos e descontínuos entre os quais pausas permitem a percepção. Visto por esse viés, o ato de ler é, já em si próprio, fortemente subjetivo.

Assim, considerado o seu aspecto físico, a leitura, segundo Jouve (2002), apresenta-se como uma atividade de antecipação e de interpretação, logo temos a segunda dimensão – o **processo cognitivo**. Nesse processo, a conversão de palavras em elementos de significação supõe um importante esforço de abstração.

Jouve (2002) analisa que, entre progressão e compreensão, a leitura solicita uma competência do leitor no ato da leitura, ou seja, um saber mínimo que o leitor deve possuir se quiser compreender o texto. Além disso, ele recorda que é preciso considerar que as emoções estão de fato na base do princípio de identificação, pois provocam em “nós admiração, piedade, riso ou simpatia que as personagens romanescas despertam o nosso interesse” (JOUVE, 2002, p. 19).

---

<sup>18</sup> Maryanne Wolf é pesquisadora sobre leitura e letramento. Autora de *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain* (HarperCollins, 2007), *Tales of Literacy for the 21st Century* (Oxford University Press, 2016) e de mais de 160 publicações científicas, além de ter escrito o livro “O cérebro no mundo digital”.

A leitura é uma experiência estésica, na qual o enunciador tem o papel de fazer o seu enunciatário, “sentir”. Defende essa perspectiva Calvino (1999), que, em seus escritos, debruça-se na tentativa de explicar para o leitor que a leitura é conduzida de forma a ser sentida, “ler – ele diz – é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, invisível, porque é apenas imaginável” (CALVINO, 1999, p. 78). De acordo com Jouve (2002), o charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela suscita, e, com isso, o autor nos apresenta a terceira dimensão – o **processo afetivo**.

A vulnerabilidade afetiva do leitor está assinalada por Freud (1985). É dela que dependeria nossa implicação no universo do texto e, como consequência, a experiência que dele se extrai, vejamos:

Em relação ao que nos acontece na vida, comportamo-nos, todos, geralmente, com uma passividade igual e permanecemos submetidos à influência dos fatos. Mas somos dóceis ao apelo do poeta, pelo estado no qual ele nos deixa, pelas expectativas que desperta em nós, ele pode desviar nossos sentimentos de um efeito para orientá-lo em direção a outro. (FREUD, 1985, p. 262)

O papel das emoções no ato de leitura é fácil de se entender: prender-se a uma personagem é interessar-se pelo que lhe acontece, isto é, pela narrativa que a coloca em cena. Mais do que um modo de leitura, segundo Jouve (2002), parece que o engajamento afetivo é de fato um componente essencial da leitura em geral.

Para a quarta dimensão, o **processo argumentativo** é desvelado. O texto, como resultado de uma vontade criadora, conjunto organizado de elementos, é sempre analisável, mesmo no caso das narrativas em terceira pessoa, como “discurso” engajamento do autor perante o mundo e os seres. Em qualquer tipo de texto, o leitor, de forma mais ou menos nítida, é sempre interpelado. Trata-se para ele de assumir ou não para si próprio a argumentação desenvolvida.

Para a última dimensão, Jouve (2002) estabelece que toda a leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. A leitura afirma sua dimensão simbólica agindo nos modelos do imaginário coletivo, assim Thérien (1990) traz:

O sentido no contexto de cada leitura é valorizado perante os outros objetos do mundo com os quais o leitor tem uma relação. O sentido fixa-se no plano

do imaginário de cada um, mas encontra, em virtude do caráter forçosamente coletivo de sua formação, outros imaginários existentes, aquele que divide com os outros membros de seu grupo ou de sua sociedade. (THÉRIEN, 1990, p. 10)

O homem vive em um universo simbólico, por isso a leitura se afirma nessa dimensão simbólica. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Ernest Cassirer, no livro *Ensaio sobre o Homem* (2012), afirma que o “pensamento simbólico e o comportamento simbólico estão entre os traços mais característicos da vida humana” (CASSIRER, 2012, p. 51), e que todo o processo da cultura humana está baseado nessas condições.

Ainda a leitura pode ser compreendida como resultado de um processo discursivo, sócio-histórico e ideologicamente constituído, como também um processo virtual, consequência das novas tecnologias e, portanto, de uma certa visão de (pós)modernidade (CORACINI, 2003 ).

Segundo Lima (2005), a leitura enquanto processo discursivo está inteiramente voltada para a subjetividade e é constituída a partir das relações sociais “desde que nascemos – ou já no ventre materno – no mundo pré-organizado (carregado de memória), impulsionado pelos desejos, culturalmente adquiridos, de verdade absoluta, de totalidade, de completude” (LIMA, 2005, p. 23). Essas relações sociais interpelam o sujeito, e esse sujeito é atravessado pelo outro, pelo olhar do outro e por isso, ao interpretar um texto, esse sujeito estabelece outros caminhos para analisá-lo, rompe com a linearidade do texto, a cada olhar, a cada escuta, uma nova leitura e, portanto, para o leitor há um novo texto:

Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escrita, amarrotamos o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem, os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costuramos-los juntos: ler um texto é reencontrar os gestos têxteis que lhe deram nome.

Tal é o trabalho da leitura: a partir de uma linearidade ou de uma platitudo inicial, esse ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o texto para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido. O espaço do sentido não preexiste à leitura. É ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos. (LÉVY, 1998, p. 35-36)

Assim, os sujeitos autor ou leitor, ambos são produtores de sentido e, portanto, de textos – textos que resultam do trabalho de escuta, de leitura, de olhar.

E, com o processo virtual, consequência das novas tecnologias, uma nova escrita surge e, diz-se, novas maneira de nela penetrar, isto é, de ler: leitura em cascata ou arborescente, alinear, leitura de verdadeiros hipertextos.

Na escrita em tela, segundo Lévy (1999, p. 56), “um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor”. “O texto na tela – o hipertexto - é escrito e é lido de forma multilinear, multi-sequencial, acionando-se links ou telas numa multiplicidade de possibilidades, sem que haja uma ordem predefinida” (SOARES, 2002, p. 8). Resumindo, a tela, como novo espaço de escrita, traz significativas mudanças sociais, cognitivas e discursivas, nas formas de interação texto/escritor/leitor, assim configurando “um letramento<sup>19</sup> digital, isto é, uma certa condição que adquirem os que se apropriam da nova tecnologia digital e exercem práticas de leitura e de escrita na tela (SOARES, 2002, p. 9).

Lévy (1999, p. 157) menciona que a cibercultura traz uma “mutação da relação com o saber”. Para esse autor, “o ciberespaço suporta tecnologias intelectuais que amplificam, exteriorizam e modificam numerosas funções cognitivas humanas”. Assim, a tela como espaço de escrita e de leitura traz não apenas “novas formas de acesso à informação, mas também novos processos cognitivos, novas formas de conhecimento, novas maneiras de ler e escrever, enfim, um novo letramento” (SOARES, 2002, p. 10). Acrescenta Soares (2002)

A cultura do texto eletrônico traz uma nova mudança no conceito de letramento. Esta nova cultura do texto eletrônico traz de volta característica da cultura do texto manuscrito: como o texto manuscrito, e ao contrário do texto impresso, também o texto eletrônico não é estável, não é monumental e é pouco controlado. Não é estável porque, tal como os copistas e os leitores frequentemente interferiam no texto, também os leitores de hipertextos podem interferir neles, acrescentar, alterar, definir seus próprios caminhos de leitura; não é monumental porque, como consequência de sua não-estabilidade, o texto eletrônico é fugaz, impermanente e mutável: é pouco controlado porque é grande de liberdade de produção de textos na tela e é quase totalmente ausente o controle da qualidade e conveniência do que é produzido e difundido. (p.10)

No caso do texto eletrônico, é permitido ao leitor fazer travessias (LEMKE, 2002), por meio do hipertexto e da hipermídia, a partir das quais ele mergulha em uma

---

<sup>19</sup> Segundo Rojo (2019), o conceito de Letramento surge no Brasil pela primeira vez, em 1986, na obra de Mary Kato, no *Mundo da Escrita*. Etimologicamente, a palavra *literacy* vem do latim *littera* (letra), com o sufixo – cy, que denota qualidade, condição, estado, fato de ser. *Literacy* é o estado ou condição que assume aquele que aprende a ler e escrever e envolve-se em práticas sociais dos usos da escrita.

rede de informações materializadas em forma de textos, imagens estáticas ou em movimento e sons. Essa nova configuração se dá por meio da hibridização de modos e semioses e resulta em produções transmidiáticas, já que a imersão possível na/a cultura digital propicia um processo de reorganização de todas as esferas da ação humana mediadas pelas tecnologias digitais. Rüdiger (2011) aponta que a cibercultura tem menos relação com a tecnologia do que com as narrativas que se desenvolvem nesse meio, entendendo as narrativas não apenas como aquilo que se produz e se propaga nos dispositivos convergentes da comunicação contemporânea, mas também como aquelas que carregam uma série de configurações simbólicas do imaginário social e tecnocultural. O imaginário é o que legitima certas práticas sociais, na medida em que se apresenta como pano de fundo da vida em comum.

A essas produções contemporâneas, de se envolverem em uma rede em que a história se desdobra em múltiplas plataformas e em que várias mídias convergem e se entrelaçam, dá-se o nome de transmídia. Atento a esse novo contexto multimidiático, Jenkins (2009) aponta que, desde o final da década de 1970, mudanças tecnológicas e econômicas fizeram surgir, na indústria do entretenimento, um novo tipo de produto, denominado franquia. Nesse tipo de produção, o conteúdo não se concentra somente em uma mídia, mas projeta-se por meio de extensões e espalha-se através de outras mídias e de produtos licenciados, em um “empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais” (JENKINS, 2009, p. 47).

As franquias se inserem em um novo panorama cultural contemporâneo, chamado por Jenkins (2009) de “cultura da convergência”, que abrange os “fluxos de conteúdo através de múltiplas plataformas de mídias [e a] cooperação de múltiplos mercados midiáticos” (p. 29). Os textos transmidiáticos são assim denominados por agenciarem diferentes mídias em torno de uma (quase) mesma história, tornando-os “ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (JENKINS, 2009, p. 161).

Jenkins (2009) analisou vários fenômenos midiáticos e percebeu, por exemplo, que os cineastas adolescentes e jovens estão filmando em estúdios de garagem, reproduzindo efeitos especiais em computadores caseiros e, dessa forma, estão determinados a reescrever a história a seu modo, talvez até representar personagens que não estejam na versão cinematográfica. De acordo com Jenkins (2009), a solidez da noção de narrativa evidencia que, diante das ferramentas

tecnológicas e dos apelos mercadológicos contemporâneos, tornam-se complexos ambientes multimidiáticos, como também esse fluxo de conteúdo por meio de múltiplos canais de mídia é quase inevitável nesta era de convergência. Essas diversas formulações formam o que Scolari (2013) chama de “galáxia semântica”:

Como temos indicado, o conceito de narrativa transmidiática não está só: conceitos como cross-media, plataformas múltiplas, meios híbridos, intertextual commodity, mundos transmídias, interações transmídias, multimodalidade ou intermídia fazem parte da mesma galáxia semântica. Cada um desses conceitos ilumina alguma dimensão das narrativas transmidiáticas: se mercadoria intertextual nos obriga a pensar em termos de uma economia política do texto – um texto que é produzido, distribuído e consumido –, o conceito de mundo transmídias nos leva a uma teoria dos mundos narrativos. Grosso modo, cada um dos conceitos trata de nomear uma mesma experiência: uma prática de produção, sentido e interpretação baseada em histórias que se expressam através de uma combinação de linguagens, meios e plataforma. (SCOLARI, 2013, p. 4-5)

Em outras palavras, intermedialidade, multimodalidade, hibridismo e *cross-media* são termos que juntos procuram explicar como se dão as relações entre mídia e linguagens. O conceito de transmedialidade é marcado pela ideia de deslocamento, do ponto de vista da semiótica, a imagem de um enunciatário em ação. O modo de apresentação do texto é dotado de dinamicidade e de esquemas discursivos que se afastam de uma literatura apenas verbal e se permitem um experimentalismo que contempla diferentes materialidades, afetando o saber do leitor. Mas, ainda assim, o livro mantém a sua “aura”, como salienta Borges

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, indubitavelmente, o livro. Os outros são extensões do seu corpo. O microscópio e o telescópio são extensões da vista; o telefone é o prolongamento da voz; seguem-se o arado e a espada, extensões do seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. (BORGES, 1998, p. 171)

E assim, permeados pela mídia, com grandes possibilidades de experimentação com a convergência de linguagens e mídias, constatamos que uma obra, ainda que se proponha a romper com os modos programados de produzir um livro, apropria-se desse artefato cultural, do seu modelo para a partir dele experimentar novos modos de narrar dialogando com arte, com o cânone, assim como o faz Piqueira (2019), em seu livro *Bibi*. Trata-se de uma narrativa que desconcerta o

leitor, pelo seu caráter imprevisível, aleatório, e que, tentando inspirar-se no livro de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, experimenta não mais a linguagem que toma como base estilos já consagrados, assumindo inclusive a esfera jornalística, acadêmica e epistolar, mas inova na convergência de linguagens, e busca conduzir o leitor para uma leitura imprevista.

Se as possibilidades de experimentação com a convergência de linguagens e mídias proporciona uma nova leitura, “todo o texto, quando composto, carrega em si um projeto de inscrição, isto é, sua materialidade ajuda a compô-lo” (RIBEIRO, 2021, p. 11). Com esse olhar da experimentação e da materialidade, passemos para a próxima seção.

## **2.2 A trama leitora e os novos formatos e suporte de livros**

Se tomarmos como base que a leitura não é somente uma habilidade cognitiva, e sim um ato dialógico, como afirma Bakhtin (1997), “...vivo no universo das palavras do outro. E toda a minha vida consiste em conduzir-me nesse universo” (p. 383), é possível indagar questionamentos, como: quais e de que modo o livro, enquanto objeto, incita determinadas reações e sentimentos?

Nesse movimento de criar possíveis respostas, a palavra “materialidade” é encontrada com a seguinte definição: “qualidade do que é material”, no Dicionário Michaelis (on-line); e no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa temos “matéria”: “qualquer substância que ocupa lugar no espaço” (CUNHA, 2010, p. 415). Comumente, encontramos essa palavra nas artes visuais se referindo a tudo o que remete ao material que está sendo utilizado: a tinta, a argila, ou aos objetos que constroem aquilo que é visto; a materialidade tem a ver com a forma de se concretizar um pensamento. Assim, se olharmos para o livro como objeto que ocupa lugar no espaço, tem peso, textura, temperatura, tamanho, cor, cheiro, podemos perceber essas características em todo e qualquer livro formato códice. Odilon Moraes, artista brasileiro de livros ilustrados, abre seu texto *O livro objeto e a literatura infantil* com esta afirmação: “Todo livro é um objeto” (in DERDYK, 2013, p. 159).

Ulisses Carrión, poeta, artista e editor mexicano, no livro *A nova arte de fazer livros*, considera que, na velha arte, “o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto [...]”, e, na nova arte, “[...] escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor” (CARRIÓN, 2011, p. 14). O editor afirma que,

antigamente, o livro era um suporte para o texto, porém, na nova arte, “um livro não é um mostruário de palavras, nem um saco de palavras, nem um portador de palavras” (CARRIÓN, 2011, p. 5). Para ele, “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos” (CARRIÓN, 2011, p. 5).

Essa ideia da sequência de espaços, de certo modo, é apresentada por Chartier (1994), ao definir a importância de se dar atenção ao objeto tipográfico, cujas formas comandam o ritmo de leitura, e compreender que a relevância atribuída à materialidade é planejada com o intuito de abrigar um determinado texto e, assim, proporcionar novas leituras e novas significações. Como pode ser vista, a materialidade é um elemento fulcral no ritmo e na construção de sentidos. Isso porque a materialidade do livro convida ao manuseio, há uma necessidade de senti-lo com as mãos, sua forma sugere uma escolha, para determinada ocasião ou lugar, sugere interesses e finalidades da leitura, conforme explicita Manguel (2021):

Minhas mãos escolhendo um livro que quero levar para cama ou para mesa de leitura, para o trem ou para dar de presente, examina a forma tanto quanto o conteúdo. Dependendo da ocasião e do lugar que escolhi para ler, prefiro algo pequeno e cômodo, ou amplo e substancial. Os livros declaram-se por meio de seus títulos, seus autores, seus lugares num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em sua capa, declaram-se também pelo tamanho. Em diferentes momentos e em diferentes lugares, acontece de eu esperar que certos livros tenham determinada aparência, e, como ocorre com todas as formas, estes traços cambiantes fixam uma qualidade precisa para a definição do livro. Julgo um livro por sua capa, julgo um livro por sua forma. (p. 179)

O comentário de Manguel (2021) aponta para a força da materialidade como objeto de atração e atuação sobre o leitor, que supera a ideia de que somente o conteúdo ou a mensagem de uma obra provocam mudanças, gestos, sentimentos, pensamentos e atitudes no leitor. A propriedade tipográfica torna-se, desse modo, elemento importante e constitutivo na apropriação do texto pelo leitor, a forma também influenciará a construção do sentido no ato de ler.

Em relação à materialidade, é importante ressaltar que as mudanças tecnológicas nos interpelam e têm influenciado o modo como produzimos os textos na contemporaneidade, e como isso tem afetado os modos de produção dos livros. Nessa perspectiva, é importante reconhecer, como afirma Ribeiro (2018, p. 21), que “o espectro do livro vem se ampliando”. Na mesma linha, Moreira (2018, p. 22) defende que o livro “encanta milhares de pessoas”, afirmando-se como múltiplo, um



dispositivo complexo, “aberto para um imaginário”. Portanto, um objeto flexível, que sofre uma grande influência do digital, uma vez que “o formato do livro, as margens, o tipo gráfico, os parágrafos, os algarismos, os travessões, as citações e tudo que constitui um código está agora adequado a essa ferramenta algorítmica” (MOREIRA, 2018, p. 25), além de cada vez mais ser constituído pela articulação de diferentes linguagens, na interseção entre diferentes materialidades.

Nessa direção, é preciso considerar que isso afeta o leitor, o modo como constrói os sentidos, como enunciatário ou como sujeito do ato de ler, uma vez que:

De um lado, os paradigmas recebidos estruturam as expectativas do leitor e o ajudam a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificado pela história narrada. Fornecem linhas diretrizes para o encontro entre o texto e seu leitor. Em suma, são eles que regulam a capacidade da história de se deixar seguir. De um lado, é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura. (RICOEUR, 1994, p. 117-118)

A visão de Ricoeur (1994) pressupõe uma perspectiva dialógica, na qual a interação reconhece a existência de dois sujeitos, igualmente ativos. O autor, que imprime as marcas de suas intenções, e o leitor, que as atualiza no processo de leitura, a depender dos seus saberes, infunde a sua subjetividade na leitura. Além da existência de dois sujeitos, as materialidades do livro contribuem para provocar sentimentos: de tédio, angústia, ódio, lembranças prazerosas, e também podem colaborar ou atrapalhar uma leitura programada<sup>20</sup>. Mais do que isso, provoca no leitor gestos de quem como, numa floresta, sente o que significa desbravar algo pouco explorado. Nesse caso, o narrador expressa seus sentimentos e cria situações ao longo da narrativa que provocam um embate com os aspectos tipográficos do livro. As ações da narrativa podem ainda, segundo Calvino (1999), retardar a leitura:

[...] Você experimenta saltar a lacuna, retomar a história agarrando-se ao trecho de prosa que vem depois, desfiado como a margem das folhas cortadas pela espátula. Você não se encontra mais: as personagens mudaram, os ambientes também, não dá para entender do que se trata, você só encontra personagens que não conhece [...] Sobrevém a impressão de tratar-se de outro livro, talvez o verdadeiro romance [...] e nesse caso, o

---

<sup>20</sup> A leitura programada faz referência a um certo número de convenções que o texto programa para sua recepção. É o famoso “pacto de leitura” (JOUVE 2002, p. 67). No capítulo 5, o texto como programação será detalhado.

trecho que você já leu poderia pertencer a outro livro ainda, sabe-se lá qual.  
(CALVINO, 1999, p. 48)

A narrativa lida pelo leitor torna-se um objeto livro, materializado por uma encadernação de folhas, capa, tinta, cor, persiste e se entranha nas memórias do leitor. Inovador, o objeto livro põe à prova, dessa forma, na contemporaneidade, não meramente os formatos mais tradicionais, mas a própria forma de leitura, contribuindo para a construção de um novo tipo de leitor do qual se demanda não apenas o virar das páginas, mas a efetiva manipulação do livro; de quem se espera não meramente a leitura com os olhos, mas com os diferentes sentidos, ou seja, um papel mais ativo, participativo.

A cada materialidade, há uma multiplicidade de sentidos que se revela ao leitor no ato de ler, isso porque, junto do prazer intelectual e estético, o leitor tem a possibilidade de experimentar o prazer tátil e visual. A leitura torna-se também um ato performático, que envolve o leitor, inclusive, fisicamente, ao demandar, a manipulação distinta das páginas, o movimento do livro, a mudança na orientação de leitura, uma ação que demanda um ajustamento.

Ao lermos um texto narrativo, Bértolo (2014) menciona que nos deparamos com a “trama leitora”, que seria uma condição prévia à leitura, O leitor, antes do ato concreto de ler um texto, está individualizado – como leitor em potencial – pela sua destreza com relação às suas competências para cifrar ou decifrar a linguagem e a sintaxe dos textos narrativos; pelos seus conhecimentos literários nos quais esses textos se integram; pelo conteúdo de sua narração autobiográfica e pelos traços que caracterizam sua ideologia ou maneira de compreender o mundo. O leitor, para Chartier (2002, p. 101-102), é “este alguém que mantém reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito”.

No ato de ler um texto narrativo, é atribuída certa valoração e amplitude, uma prática seguida de ações coordenadas e movimentos regrados, que requerem uma atitude respeitosa, uma prática acompanhada pela oralidade da escrita, por gestos e expressões corporais, o que atribui ao leitor autoridade sobre o texto, torna-se uma atitude imponente para aquele que a executa.

Essa leitura que convoca o leitor a perceber, a compreender, a relacionar e a sentir, ou seja, diversas ações que demandam a construção da multiplicidade de sentidos, é vista no nosso objeto de pesquisa Bibi (2019), porque as diferentes

linguagens e materialidades do livro interferem na construção de sentidos. Ao adentrar na história de Fabiano, personagem principal de *Bibi*, o leitor percebe que a trajetória do protagonista passa por mudanças drásticas de estilos, vocabulário, diagramação, papel, textura e imagens. Até o título do livro vai se modificando à medida que as páginas avançam: do primeiro título *Bibi*, o autor propõe um “Pendure seus horizontes na parede da sala” e, mais tarde, anuncia “...”. Com essas condições escolhidas pelo enunciatador, o ritmo de leitura é remodelado a partir do arranjo mais experimental.

Dessa forma, os cadernos de Bibi (2019), embora proponham o imprevisto e a aleatoriedade, visto que são compostos por diferentes materialidades e linguagens, seguem também uma regularidade programada. Afinal, todos os cadernos são compostos por exatas 16 páginas – assim como os capítulos de Calvino –, estabelecendo com o leitor um certo contrato de leitura, diferente daquele acionado para uma narrativa ficcional que utiliza a linguagem verbal. Assim, o leitor navega entre o imprevisto da narrativa e a regularidade do número de páginas, estratégia selecionada cuidadosamente pelo enunciatador para levar o leitor a fazer algo: encontrar-se com o imprevisto e perder-se na narrativa, devendo mobilizar novas estratégias para construir sentidos.

Visto que o lugar de discussão da sociossemiótica já considera o sujeito preenchido por valor e construtor do sentido do ser e estar no mundo, “noutras palavras, ele se constrói, se define e se apreende apenas na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico” (LANDOWSKI, 1996, p. 28), como veremos no próximo capítulo, no qual vamos discutir conceitos caros à semiótica que servirão de base para compreendermos o percurso e atingirmos os objetivos dessa pesquisa relacionados aos regimes de interação.

### 3 SEMIÓTICA: INTERAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Todo texto é um artefato cultural e, quando composto, carrega em si um projeto de inscrição, isto é, sua materialidade ajuda a compô-lo, instaurando uma existência. No tocante ao sentido, a semiótica funda a concepção de texto como totalidade de sentido no conceito de relação – noção-chave da organização e construção de todo objeto semiótico. Com essa concepção, propusemos um percurso para usar um termo de Landowski (2014a), e assim desdobrar o pensamento de Greimas – tensionando-o sem nunca chegar a rompê-lo, como também apresentar quatro modelos de interações que deram inclusive o nome à obra de Landowski: *Interações Arriscadas* (2014). A partir disso, vale ressaltar que as articulações fornecem, em seu conjunto, um quadro geral de uma possível semiótica da experiência (LANDOWSKI, 2017a), bem como um modelo capaz de problematizar a dinâmica dos processos de leitura do nosso objeto de estudo, *Bibi*, porque os regimes de interação se dão, levando em conta aspectos de diferentes materialidades, como veremos ao longo deste capítulo 3.

#### 3.1 Texto, gênero e discurso em semiótica

Você leu umas vinte páginas e já começa a se apaixonar pela história. Em certa altura, observa: “Mas esta frase, parece que a conheço. Creio que li todo este trecho”. É verdade: há motivos que retornam, o texto é tecido por esse vaivém, destinado a exprimir a imprecisão do tempo. Você é um leitor sensível a esses refinamentos, pronto a captar as intenções do autor, nada lhe escapa.  
(CALVINO, 1999, p. 32)

A palavra “texto” provém do verbo latino *texo, is, texui, textum, texere*, que quer dizer “tecer”: “não é um conjunto articulado de frases, mas um material multimodal que envolve várias linguagens, modalidades, tonalidades e diversas ações”, na visão de Ribeiro (2018, p. 7).

A metáfora do tecido, extraída do campo semântico de “tecer”, permite-nos a comparação de que, assim como o tecido não tem linhas amontoadas, com fios desorganizados, o texto não é uma porção de frases, é resultado, como recorda Calvino (1999), de um “vai e vem” que o tece, o compõe, e possui uma estrutura, um

arranjo, proporcionando que o sentido seja apreendido em sua globalidade, como desvela Fiorin (1995):

Dar ênfase ao conceito de que o texto é um objeto de significação implica considerá-lo um todo de sentido, dotado de uma organização específica, diferente da frase. Isso significa, portanto, dar relevo especial ao exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como uma totalidade de sentido.

Para a teoria semiótica, o texto é organizado de acordo com as escolhas de seus enunciados a partir das unidades e regras do sistema e, segundo fins determinados, com o objetivo de mobilizar o seu enunciatário, para fazer-ver algo ou alguma coisa.

Pelo modo operante de sua organização, trata-se de uma maquinaria em que as peças se ajustam numa engrenagem programática, e isso significa que “o conjunto textual permite compreender, além da sua significação, também o estágio atual da linguagem, assim como as modificações dessa que, lentamente, intervêm no sistema e provocam transformações em função dos novos usos que se impõem” (OLIVEIRA, 2005, p. 108). Por essa razão, guarda essa produção o ser e o estar dos sujeitos de cada época, de cada agrupamento social, graças às marcas que um dado uso da linguagem põe em circulação.

O texto é o objeto de descrição da teoria semiótica desenvolvida por Algirdas Julien Greimas<sup>21</sup> e os semioticistas que trabalharam, desde a década de 1960, no entorno em Paris. A semiótica preocupa-se em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como totalidade de sentido. Assim concebido, “o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas” (BARROS, 2005, p. 12),

A semiótica greimasiana é uma teoria da significação, cujo intuito se funda na busca para desvendar os mecanismos de construção e apreensão do sentido nos mais diversos tipos de texto. Essa teoria parte do pressuposto de que os discursos são redes de relações, sendo que ali o sentido é gerado, isto é, o sentido não se encontra no signo, mas nessas relações que institui com outros signos, dentro dos

---

<sup>21</sup> No Brasil, algumas das obras de Greimas foram traduzidas, mas poucas são encontradas ainda em circulação, pois encontram-se esgotadas e não foram republicadas.

textos. Todavia, cabe ressaltar, como esclarece Barros (2005), que não se trata apenas de uma teoria de significação; a semiótica francesa se dedica a analisar textos que não se restringem somente às manifestações verbais, mas também abarca aquelas que são expressas por outras linguagens.

O texto composto por uma ou mais linguagens é chamado de texto sincrético (BARROS, 2005). A semiótica trata o texto sincrético como aquele que se caracteriza pela mobilização de múltiplas linguagens de manifestação, como um programa de televisão, um filme, um cartaz, uma história em quadrinhos, entre outros. O estudo de textos sincréticos tem como tarefa descrever e explicar as estratégias enunciativas<sup>22</sup> que criam o efeito de unidade em cada um desses textos, observando como as diferentes manifestações do plano da expressão<sup>23</sup> se articulam para produzir uma forma da expressão que corresponda a uma totalidade de conteúdo. Essas estratégias estão definidas em práxis enunciativas que organizam a comunicação, estabelecem previsibilidades de produção e interpretação e preveem a inscrição de novas formas de dizer. Como explica Fiorin (2010):

Os usos sedimentados, resultantes da história, determinam todo ato de linguagem. O enunciador, no momento da enunciação, convoca, atualiza, repete, reitera um “já dado” (gêneros, modos de dizer etc.), mas também o revoga, recusa-o, renova-o e transforma-o. Há um domínio do impessoal que rege a enunciação individual. É preciso ficar claro, no entanto, que, muitas vezes, a enunciação individual insurge-se contra esses modos de dizer sedimentados, dando lugar a práticas inovadoras, que criam significações inéditas. Esses enunciados, assumidos, por sua vez, pela prática coletiva, podem consolidar-se em novos usos, que, por sua vez, podem ser eliminados. (p.62)

Assim, se tomarmos a capa do nosso objeto de pesquisa, o livro *Bibi*, além das diferenças de gênero, suporte, esferas de circulação e finalidades comunicativas, a análise deverá considerar a organização visual dos elementos verbais como concretização de uma estratégia enunciativa que configura uma determinada práxis e que se abre a intervenções cujo grau de surpresa, apelo e arranjo estético tensiona a previsibilidade. Sendo assim, nos textos sincréticos, “a particularidade matéria das

---

<sup>22</sup> “Conforme os pressupostos epistemológicos, implícitos ou explicitados, enunciação se definirá de duas maneiras: seja como estrutura não linguística (apenas o referencial), seja como uma instância linguística, pressuposta pela própria existência do enunciado (traços e marcas)” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 166).

<sup>23</sup> “O plano da expressão está relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a reunião deles no momento do ato de linguagem correspondem à semiose” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 197).

linguagens em jogo se submete a uma forma enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem” (TEIXEIRA, 2009, p. 58).

Vistas as definições do conceito de texto pelo viés da semiótica francesa, o nosso objeto de análise tem cada um de seus cadernos organizados em cadernos, materializados em diferentes gêneros. Então, compreendemos que é necessário, para além da noção de texto, aproximarmos-nos do conceito de gênero discursivo.

Faraco (2009) cita que Platão foi o primeiro a falar de gêneros quando, no livro III de *A República*, divide a mimese (isto é, a representação literária da vida) em três modalidades: a lírica, a épica e a dramática. Aristóteles elaborou, na sequência, dois trabalhos importantes de sistematização dos gêneros: em *Arte retórica*, propôs e estudou três gêneros retóricos (o deliberativo, o judiciário e o epidíctico); e, em *Arte poética*, buscou tratar da produção poética em si mesma e de seus diversos gêneros, explorando extensamente as propriedades da tragédia e da epopeia (e, segundo se acredita, da comédia no livro II, totalmente perdido). Esses dois trabalhos de Aristóteles foram referências durante séculos na discussão dos gêneros. Com ele, a expressão “gênero” esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários, cuja análise se inicia com Platão para se firmar com Aristóteles, passando por Horácio e Quintiliano.

Se, como vimos, o conceito de gênero remonta à Grécia Antiga, a expressão “gênero do discurso” é mais recente: tendo o texto de Bakhtin (1952/1953) como referência, foi muito discutido a partir do discurso pedagógico posterior à reforma do ensino em 1997.

Começamos por uma breve referência etimológica. Segundo Faraco (2009), a palavra “gênero” remonta à base indo-europeia \*gen, e significa “gerar”, “produzir”. Em latim, relaciona-se com essa base o substantivo *genus, generis* (significando “linhagem”, “estirpe”) e o verbo *gigno, genui, genitum, gignere* (significado “gerar”, “criar”), com o qual se relacionam palavras como genitor, primogênito, genital, genitora.

Esse segmento vocabular se desenvolve a partir da semântica do processo de gerar (procriar) e dos produtos da geração (da procriação). A utilização do termo “gênero” para designar tipos de texto é “uma extensão da noção de estirpe (linhagem par ao mundo dos objetos literários e retóricos” (FARACO, 2009, p. 123). Assim como as pessoas podem ser reunidas em linhagens por tipos sanguíneos, o mesmo se pode fazer com os textos que têm certas características ou propriedades comuns. A noção

de gênero serve como uma unidade de classificação: reunir entes diferentes com base em traços comuns.

Embora, como afirmamos, o conceito de gênero do discurso venha a ser conhecido a partir da publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN (BRASIL, 1997) e da definição dos textos como objeto de estudo ao ensino de Língua Portuguesa, substituindo a gramática, a ideia de gênero já estava presente em teorias que basilaram o ensino de Língua Portuguesa. Para Portela e Schwartzmann (2012), já em meados da década de 1970, Greimas (1993) cita a discussão sobre a natureza das definições de gênero em semiótica. Segundo ele, seria o estudo de um texto literário, o conto *Dois amigos*, que o levaria a preocupar-se com o “universo socioletal<sup>24</sup>” em que se insere o objeto estudado, o que lhe permitiu esboçar considerações sobre “teorias de gêneros” (GREIMAS, 1993, p. 10). Podemos perceber que a classificação para Greimas tem como base um movimento literário qualquer e, portanto, não advém do texto em análise.

Recordam, ainda, Portela e Schwartzmann (2012) que a noção de gênero assume os contornos do além-texto. No Dicionário de Semiótica,

o gênero designa uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal. Estes podem provir quer de uma classificação implícita que repousa, nas sociedades de tradição oral, sobre a categorização particular do mundo, quer de uma “teoria dos gêneros” que, para muitas sociedades, se apresenta sob a forma de uma taxionomia explícita, de caráter não-científico. Dependente de um relativismo cultural evidente e fundada em postulados ideológicos implícitos, tal teoria nada tem de comum com a tipologia dos discursos que procura constituir-se a partir do reconhecimento de suas propriedades formais específicas. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 228)

Assim, a “teoria dos gêneros” estaria fundada em uma “taxionomia”, e a tipologia dos discursos dependeria de “postulados ideológicos”. Na visão de Greimas, os gêneros são definidos por dados extrínsecos e flutuantes, porque, a cada época, as variáveis socioculturais podem alterar-se e, assim, mudam a classificação do gênero.

---

<sup>24</sup> Para Greimas e Courtés (2008, p. 480), o socioleto diz respeito ao fazer semiótico em suas relações com a estratificação social, à explicação que uma “comunidade sociocultural adota a respeito das interrogações que lhe são feitas”.



Segundo Portela e Schwartzmann (2012), depois de vinte anos das primeiras reflexões de Greimas e Courtés<sup>25</sup>, Jacques Fontanille (1999) distingue e, ao mesmo tempo, conjuga as noções de texto e de discurso, já que, em um dado gênero, haveria propriedades tanto textuais quando discursivas. Ou seja, quando tratamos de uma abordagem que tome o texto e outra que tome o discurso como objetos de análise, não estamos realmente diante de duas semióticas distintas, a do texto e a do discurso, mas de dois pontos de vista sobre um mesmo fenômeno. Fontanille (1999) lembra seu leitor de que a teoria da linguagem se interessa pelo texto, que seria “para o especialista das linguagens – o semioticista – aquilo que se dá a apreender, o conjunto dos fatos e dos fenômenos que ele se presta a analisar” (FONTANILLE, 2007, p. 85). Tal ideia aponta para o seguinte fato: o texto é distinto do discurso, naquilo que ele tem de apreensível, de material.

Como Fontanille (2007) constrói o seu raciocínio, evidencia que a realização concreta de um discurso se dará na forma de um texto. Então, um gênero seria a reunião de um tipo de texto e de um tipo de discurso, união que produziria “formas estereotipadas”. É importante salientar que é o discurso que permite ao texto a existência de uma significação intencional e coerente. Já o texto, enquanto “suporte” do discurso, apresenta-o ao leitor valendo-se de meios diversos, sejam convencionais ou inovadores. Isso permite que as formas textuais possam servir de base para qualquer tipo de manifestação discursiva coerente.

Para Greimas e Courtés (2008), o “texto sempre foi um ‘modelo’ para a construção e a descrição de qualquer tipo de fenômeno, independentemente de sua natureza expressiva e de seu tamanho, ou seja, “se constitui apenas de elementos semióticos conforme ao projeto teórico da descrição” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 503). Segundo Demuru (2014), o projeto teórico é definido por alguns princípios epistemológicos e pelo quadro teórico-metodológico definido pelos níveis do Percurso Gerativo de Sentido<sup>26</sup>. Para Greimas, o objeto da semiótica nunca foi o “texto-objeto-fechado”, mas sim o “sentido” e sua articulação sob forma de “significação”, como aponta Landowski (1992) na introdução de *A Sociedade Refletida*.

---

<sup>25</sup> A primeira edição do Dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés foi publicada em 1979.

<sup>26</sup> Para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo. Para as análises, são construídas três etapas no percurso: nível das estruturas fundamentais, nível das estruturas narrativas e nível do discurso ou das estruturas discursivas.

Nessa obra, o autor menciona que é preciso reconhecer que, “a seu modo e desde a origem, foi exatamente do ‘real’ considerado como uma linguagem e até mesmo do ‘vivido’ como efeito de sentido que a semiótica se ocupou constantemente” (LANDOWSKI, 1992, p. 207). Assim, a semiótica funda a concepção de texto como totalidade de sentido no conceito de relação – noção-chave da organização e construção de todo objeto semiótico. Com essa concepção, propusemos um percurso, para usar um termo de Landowski (2014a), e assim desdobrar o pensamento de Greimas – tensionando-o sem nunca chegar a rompê-lo –, como veremos na próxima seção.

### 3.2 Um percurso da semiótica mais arriscada

No princípio dos estudos greimasianos, as análises dos textos se centravam em programas narrativos que concretizavam a busca de um objeto de valor por um sujeito. Assim, para Greimas, o texto nunca foi um “objeto físico”, sempre foi um “modelo” para a construção e a descrição de qualquer tipo de fenômeno, independentemente de sua natureza expressiva e de seu tamanho. Em outras palavras, segundo Demuro (2014), do ponto de vista semiótico greimasiano, nenhum objeto de análise, mesmo aquele com fronteiras mais aparentemente definidas é dado *a priori*, mas “se constitui apenas de elementos semióticos conforme ao projeto teórico da descrição” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 503). Trata-se de um projeto teórico cujas coordenadas são definidas, no caso de Greimas, por alguns princípios como: da relação sobre os termos; a narratividade enquanto condição universal da experiência humana; a natureza intimamente discursiva do real e do social) e pelo quadro teórico-metodológico definido pelos níveis do Percurso Gerativo de Sentido (o quadrado semiótico, a gramática narrativa e o esquema narrativo canônico, a enunciação, os processos de tematização e figurativização, etc.).

Ora, é fato que, ao usar expressões como “A semiótica do texto. Exercícios práticos” como subtítulo de uma obra que analisa um conto de Maupassant (GREIMAS, 1993a), Greimas pode ter contribuído a criar, dentro e fora dos recintos acadêmicos, “alguma ambiguidade sobre a real acepção que ele conferia ao termo ‘texto’” (MARRONE, 2007, p. 241). Contudo, é igualmente verdade, de acordo com Demuro (2014), que Greimas desenvolveu, ao lado de estudos sobre textos literários, pesquisas que concernem problemáticas e objetos de cunho eminentemente

“macrossocial”. Entre eles, destacam-se: a moda (GREIMAS, 2000); a linguagem gestual (GREIMAS, 1975); os mitos, o espaço, a cidade e a história (GREIMAS, 1976).

Assim, desde *Semântica Estrutural*, Greimas (1973) frisou a necessidade de estabelecer um conjunto mínimo e representativo de pressupostos epistemológicos – “tão pouco numerosos e tão gerais quanto possível” (GREIMAS, 1973, p. 15) – que definissem o horizonte e os limites da abordagem semiótica, bem como os critérios de validação de seu método. Para tanto, Greimas parte de quatro hipóteses gerais:

- I) a significação é onipresente e multiforme e não pode ser eludida (cf. GREIMAS, 1973, p. 15);
- II) a apreensão da significação situa-se no nível da percepção (cf. GREIMAS, 1973, p. 15);
- III) não há solução de continuidade entre o mundo sensível e o mundo do senso comum. (cf. Greimas, 1973, p. 15), ou melhor, como dirá Greimas mais tarde, entre o mundo “natural” e o mundo “sociocultural” (cf. GREIMAS, 1975, p. 46-85);
- IV) antes de tudo, “nós percebemos diferenças e, graças a esta percepção, o mundo ‘toma forma’ diante de nós, e para nós” (GREIMAS, 1973, p. 28).

Na esteira dessas primeiras considerações, Greimas busca, em sua obra sucessiva, *Sobre o Sentido* (1975), uma solução ainda mais radical ao problema da definição do *minimum* epistemológico semiótico. A significação é aqui descrita como uma atividade de “transcodificação” fundada em um preciso horizonte de possibilidade: o sentido. Assim, o verbete “sentido” do *Dicionário de Semiótica* é, a esse respeito, emblemático: antes de sua manifestação sob forma de significação articulada, “nada pode ser dito do sentido, a não ser que se façam intervir pressupostos metafísicos carregados de consequências” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 457). Com isso, Greimas pensa o sentido como uma reserva de significações histórica, social e culturalmente sedimentadas, que configura a matéria-prima e o ponto de partida de suas futuras transformações<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> É nesse sentido, por ser uma teoria das transformações do sentido que se dão através de encadeamentos sucessivos de efeitos de sentido, que a semiótica greimasiana é, como sugere Marsciani (2017, p. 7), uma verdadeira “teoria da experiência”.

A partir de *Semiótica das Paixões*, as coisas começam a mudar, com isso o problema passa a ser, agora, aquele da busca das “precondições prévias ao surgimento das condições propriamente ditas” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 16), traçadas anteriormente por Greimas. Ou seja, trata-se de buscar uma resposta à pergunta não resolvida sobre a gênese do sentido, o que exige, segundo os autores, a assunção de um discurso epistemológico próximo àquele “das ciências da natureza, quando elas falam, por exemplo, do universo e de suas origens” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 16), bem com a identificação de um novo “mínimo epistemológico”, no caso, “o imperativo fenomenológico” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 17). É graças a esse imperativo que, conforme as palavras dos autores e a descrição de Demuro (2014), a semiótica poderá dar vida “a um espaço teórico ‘imaginário’ um pouco à maneira de Calvino”.

Para construir e articular, com base no imperativo fenomenológico, essa nova epistemologia, Greimas e Fontanille (1993) postulam o sentir como precondição mínima do sentido e, ao mesmo tempo, como traço distintivo do “horizonte ôntico” da semiose, como afirma Demuro (2014). O horizonte ôntico é pensado como uma nebulosa percorrida por uma espécie de atração tímica universal – a tensividade-fórica – que remete, enquanto noção teórica, “a uma visão física do mundo [e] a um conceito vitalista-organicista das ciências biológicas” (PEZZINI, 1996, p. XXXVIII).

A mesma linha de raciocínio é levada adiante por Fontanille em suas obras sucessivas, desde *Semiótica do Discurso* (2015a) até *Corps et Sens* (2011), passando por *Soma et Sema* (2004). Fontanille (2004, p. 26) postula o corpo como “mola” e “substrato da semiose”, identificando uma evolução linear entre a percepção subjetiva das formas “físico-biológicas” do mundo e a significação (FONTANILLE, 1998, p. 29). Demuro (2014) alega que não temos mais, portanto, como havia postulado Greimas, um trânsito de mão dupla entre o mundo do senso comum e a percepção e entre a intersubjetividade e a subjetividade, mas um movimento de sentido único: da percepção dos sentidos físicos-biológicos ao mundo do senso comum e da subjetividade<sup>28</sup> à intersubjetividade. De acordo com Demuro (2014), o sentido apenas está, sempre esteve, circula e sempre circulou entre nós, como nós, “de manhã à

---

<sup>28</sup> “Os valores subjetivos são as propriedades substanciais do sujeito que lhe são atribuídas pela predicação como o auxílio do copulativo ‘ser’, por oposição aos valores objetivos, ‘acidentais’, que podem ser atribuídos, em numerosas línguas naturais, por meio do verbo ‘ter’ e seus parassinônimos”. (GREIMAS, COURTÉS, 2020, p. 166)

noite, e da idade pré-natal à morte” (GREIMAS, 1973, p. 15), sempre circulamos e circularemos nele, sendo condenados, intersubjetivamente, a (re)construí-lo.

De todo modo, o que vale ressaltar é que qualquer re-construção do sentido em forma de significação articulada se dá, como postulava Greimas, a partir do diálogo sensível e inteligível entre, ao menos, dois sujeitos (individuais ou coletivos). São eles que, juntos, definem aquela instância produtora de sentido que Oliveira (2013), em seus estudos sobre as interações discursivas, chama, frisando o fato de que o sentido é sempre uma construção plural, “sujeito complexo da enunciação” (OLIVEIRA, 2013).

Sendo assim, em primeiro lugar, a intersubjetividade é o que possibilita a existência do sentido, seja do sentido entendido enquanto reserva de significações sedimentada através de interações e enunciações precedentes, seja do sentido que resultará de novas interações e enunciações. Em segundo lugar, a intersubjetividade é o que funda a subjetividade, do mesmo modo que, especularmente, a relação intersubjetiva (plural) entre corpos é o que funda o corpo (singular). Com isso, a intersubjetividade define o pilar epistemológico tanto da semiótica greimasiana quanto da sociosemiótica landowskiana. É com bases nesses pressupostos que a sociosemiótica surge, nos anos 1970, como um desdobramento da semiótica que se propõe a “edificar com urgência uma conceptualização semiótica do social” (LANDOWSKI, 2017, p. 175).

No que se refere à sociosemiótica, a abordagem de seus estudos intenta traçar a captura do sentido enquanto dimensão provada do ser no mundo, o que equivale dizer estudar as condições de produção e apreensão do sentido em situação ou em ato. Dessa forma, o sentido é construído no momento da interação entre os sujeitos enunciadore e enunciatários. Por isso, a sociosemiótica considera o sujeito como instância discursiva, como também estabelece uma relação tensiva com outros sujeitos e retém sua objetivação no plano social.

Para isso, conforme Landowski (2017), fazer semiótica “não consiste em fazer abstração do contexto, mas, ao contrário, em incluir, no texto – mais exatamente, no objeto semiótico em construção – tudo aquilo que faz parte do campo de pertinência necessário à sua constituição enquanto objeto de sentido” (LANDOWSKI, 2017, p. 171).

Todas as pesquisas desenvolvidas por Landowski na primeira fase de seu trabalho mostram como a semiótica é capaz de transbordar com desenvoltura os confins do texto-objeto e produzir interpretações originais de fenômenos de amplo

alcance sociocultural. Demuro (2014) reflete que a ideia de construir talvez seria o caso de começar a dizer re-construir, porque, antes de ser construído pelo olhar e pelas escolhas do semiótico, o social – ou o real – é construído pelos discursos que nele circulam e pelos atos dos sujeitos que nele interagem, “a comunidade social se oferece em espetáculo a si mesma, e, ao fazer isso, dota-se das regras necessárias a seu próprio jogo” (LANDOWSKI, 1992, p. 14).

Assim, Landowski (1992) reelabora dois pilares fundamentais da semiótica de Greimas: o primeiro é definido pela ideia de que o mundo “real”, mesmo o mundo “natural” das qualidades sensíveis, ganha forma, diante de nós, apenas através da ação de um conjunto de linguagens, discursos e práticas histórica, cultural e socialmente sedimentadas, e é por isso que, enquanto sujeitos deste mundo, somos, como costumava dizer Greimas, retomando a máxima de Merleau-Ponty (1999, p. 18), “condenados ao sentido”. O segundo é que a significação, entendida por Greimas “enquanto atividade de tradução e, portanto, de produção do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 460), deve ser considerada, nos atuais termos de Landowski (2014), a partir da ideia de que o sentido surge sempre da interação. Landowski (2014) opta por reescrever a fórmula merleau-pontiana na ótica da interação e afirma que, em vez de sermos “condenados ao sentido”, somos condenados “a construir o sentido” (LANDOWSKI, 2014, p. 14).

Seguindo as diretrizes esboçadas pelo mestre, Landowski tem insistido, desde *A Sociedade Refletida*, na necessidade de atrelar a problemática do sentido àquela da interação, pensando tanto o social quanto o discurso como “espaços de interação” (LANDOWSKI, 1992, p. 12) e atribuindo o caráter político de ambos à sua capacidade de realizar “certos tipos de atos sociais transformadores das relações intersubjetivas” (LANDOWSKI, 1992, p. 10).

Entretanto, é em *As interações arriscadas* (2005, tr. port. 2014a) e nas publicações imediatamente sucessivas – que retomam as postulações intermediárias dos ensaios que compõem *Presenças do outro* (1997, tr. port. 2002) e *Passions sans nom* (2004) e de textos como *Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa* (2005) – que a tese landowskiana ganha contornos definidos, assumindo a forma de um verdadeiro modelo teórico que se propõe a dar conta dos regimes de sentido e interação que caracterizavam a gramática narrativa *standard* de Greimas.

Sendo assim, Landowski (2014) mostra que não existe um modelo de narratividade, mas quatro. Fundado na oposição *continuidade vs. descontinuidade*,

estabelece regimes de interação. Fazendo um cálculo das possibilidades do sistema, como esclarece Fiorin (2014) no prefácio do livro *Interações Arriscadas*, verifica-se que, se há uma interação contínua e uma descontínua, há também uma *não descontínua* e uma *não contínua*. Por outro lado, segundo Fiorin (2014), o semioticista francês lança mão da oposição *necessidade vs. possibilidade*. Igualmente, constata-se a existência da *não possibilidade* e a *não necessidade*. Isso implica a existência de um regime governado pela regularidade; um, pela casualidade; um pela não regularidade; e um, pela não casualidade, como veremos na próxima seção.

### 3.3 Regimes de sentido e a semiótica das interações

Eric Landowski (2014) aborda que a narratividade não apenas tem um sistema, mas que ela é um sistema, ligando sentido e interação. Dada a relevância do conceito de narratividade no aparato teórico-metodológico da semiótica da linha francesa, vale ressaltar a noção central postulada por Greimas (2008).

Barros (2005) declara que a sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula “o fazer do homem que transforma o mundo” (BARROS, 2005, p. 20). A semiótica propõe duas concepções complementares de narrativa: “como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos” (BARROS, 2005, p. 20) e a narrativa como “sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário” (BARROS, 2005, p. 20) de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. Com isso, a gramática narrativa envolve os conceitos de actante, categorias actanciais e suas posições, programa narrativo e seus esquemas.

O conceito de actante ocupa a centralidade da teoria narrativa de Greimas que, segundo define Coquet (*apud* BERTRAND, 2003), pode ser tomado como a “peça-chave o teatro semiótico”. A introdução do actante ilustra duplo movimento, dedutivo e indutivo. O movimento dedutivo é gerado a partir da sintaxe elementar, e o indutivo se baseia no exame de corpora empíricos de narrativas que, nos anos iniciais de seus estudos, a década de 1970, deteve-se, sobretudo, nos “contos populares cujo universo semântico é bastante fechado em termos axiológicos, com grande teor

prescritivo e moralizante” OLIVEIRA (2012, p 22)<sup>29</sup>. Quanto às categorias actanciais, Greimas (2008) postula três pares categoriais, que são:

1. Sujeito – Objeto
2. Destinador – Destinatário
3. Adjuvante – Oponente

O actante conceitua aquele sujeito que age, pratica as ações. De acordo com Oliveira (2013), o Destinador é o termo que envolve o agir soberano, que é fonte e garantia dos valores que ele os transmite, por intermédio de um actante Objeto, a um actante Destinatário. Destinador e Destinatário são, pois, uma categoria da comunicação. O Sujeito, que pode se fundir com o Destinatário, tem por missão conquistar esse Objeto, que é investido de valores, portanto, carregado de significado para aquele que, na narrativa de busca do objeto de valor, privado dele, desenvolve percursos narrativos para “entrar em conjunção” com ele – é a categoria da busca, da falta do objeto de valor. O Adjuvante – que é a categoria polêmico-contratual – apoia o Oponente, que ocupa na narrativa uma posição contrária à do Sujeito. A partir dessa concepção, identificam-se três posições relacionais:

1. Sujeito – em relação com seus Objetos valorizados.
2. Destinador – em relação com o Sujeito-Destinatório que ele manipula e sanciona ao considerar os valores investidos nos objetos.
3. Objeto – mediação entre Destinador e Sujeito.

É importante observar, segundo Oliveira (2013), que, desde *Da Imperfeição*, obra de Greimas, de 1987, o objeto vai receber uma concepção mais ampla em função de ele poder, por meio de suas ações, trocar de posição e tornar-se sujeito, o que propõe redefinições importantíssimas nesse modelo primeiro, uma vez que as posições de sujeito e de objeto passaram a ser intercambiáveis. Assim, de uma sintaxe da junção envolvendo essas trocas, que prevê passagens abertas entre estados de disjunção e estados de conjunção formando o percurso narrativo,

---

<sup>29</sup> Essas considerações de Oliveira (2012) partem de uma versão do trabalho apresentado no GT Semiótica da Comunicação do X Encontro dos Grupos de pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



Landowski, desde 1994, vem desenvolvendo as bases propositivas de outro tipo de sintaxe, a da união, a fim de dar conta de outros tipos de interação que se processam entre dois sujeitos e que não trocam valores, mas os compartilham.

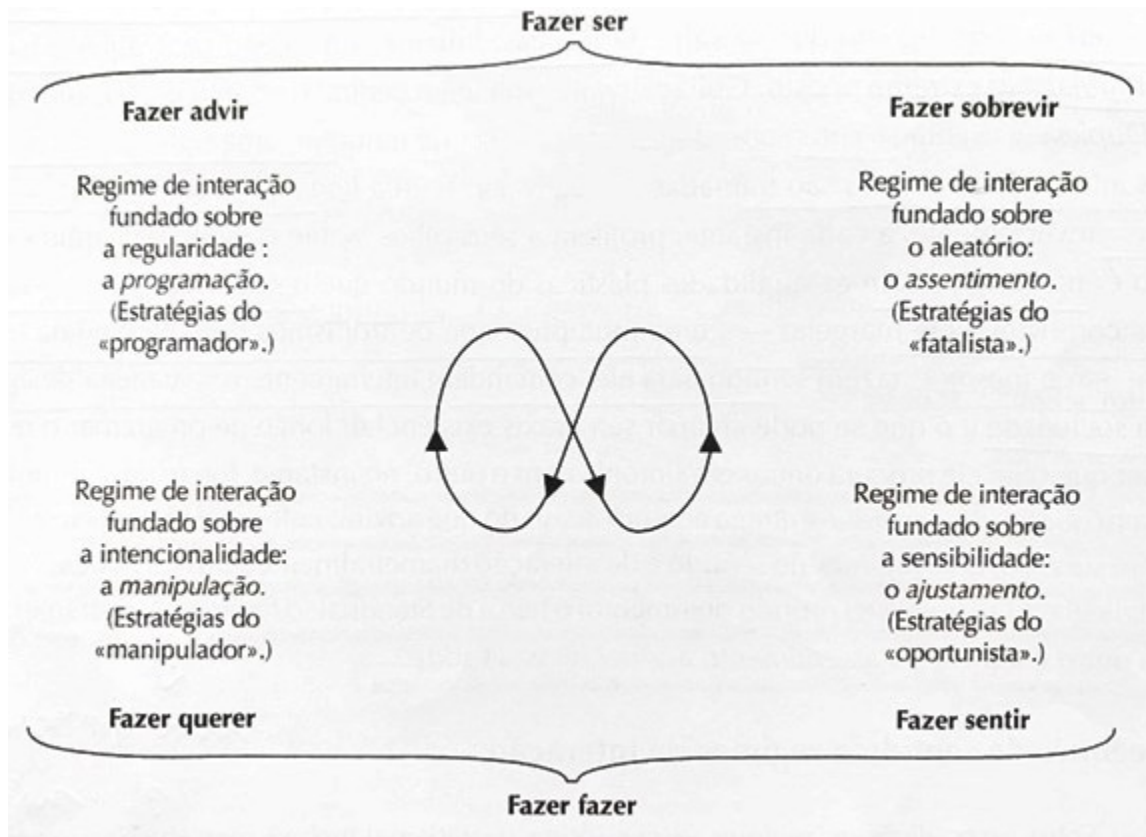
Também precisamos salientar o conceito de programa narrativo, concebido como a estrutura sintática que harmoniza o modelo actancial por meio da relação entre o sujeito e o objeto. O programa narrativo (PN) articula dois enunciados básicos: os enunciados de estado e os enunciados de fazer, que têm, na sua sequência, a função de transformar os estados do sujeito. De acordo com Oliveira (2013), na sintaxe da falta, tem-se um percurso narrativo de aquisição, mas, na sintaxe da união, tem-se um percurso narrativo de contágio, advindo da descoberta estética de um sentir o sentido compartilhadamente.

Ainda, acrescenta Oliveira (2013), a diferença entre as duas sintaxes é fundamental. Na junção, os enunciados de estado se fundamentam nos predicados elementares de “ter” para “ser”. Com isso, a narrativa mínima se baseia na transformação de um “estado de coisas”, pela privação ou pela aquisição, que resultam de um predicado de ação. Para compreender esse mecanismo de transformação, é necessário postular dois tipos opostos de enunciados de estado através da relação que o sujeito mantém com os objetos visados: posse ou não dos objetos de valor (beleza, riqueza, reconhecimento, entre outros). O conceito semiótico de junção define uma relação dupla: conjunção – quando o sujeito possui o objeto, está conjunto com ele; e disjunção – quando o sujeito é privado do objeto, está disjunto dele. Na ampliação teórica de Landowski (2001), o conceito de união é proposto para relações nas quais sujeito e sujeito ou sujeito e objeto interagem não por troca de valores econômicos, mas em um encontro de partilha dos valores que têm, com competências para senti-los compartilhadamente pelos sentidos. Dessa forma, o percurso do programa narrativo promove a transformação de um enunciado de estado em outro enunciado de estado, pela mediação de um enunciado de fazer, porque a ação é central na teoria narrativa de Greimas, a ponto de a semiótica ser tomada como teoria da ação, das interações sociais, na sua vertente sociossemiótica.

O projeto sociossemiótico assume a hipótese de que são as práticas de construção, negociação, intercâmbio de sentido que vêm construindo o “social” enquanto universo de sentido – o movimento circular de busca e atribuição de todo sujeito no mundo. Na condição dinâmica, os sujeitos estão no mundo em redes de interação e formando sistemas que podem ser reduzidos a quatro regimes de sentido.

De forma esquemática, conforme Figura 1, Landowski (2014) apresenta a estrutura do percurso:

Figura 1: Regimes de Interação



Fonte: Landowski (2014, p. 15)

Formando um sistema e visando compreender as significações existenciais, esse esquema é fortemente integrador, uma vez que ele visa dar conta não somente das regularidades, como também dos acidentes de construção do sentido. São baseados em dois modos da presença do outro no mundo, na construção do processo de significação: o fazer-ser (modos de existência) e o fazer-fazer (modos de ação), relacionados estreitamente aos quatro regimes – **programação**, **manipulação**, **ajustamento** e **acidente**.

O primeiro baseia-se no princípio da regularidade, em que os sujeitos agem segundo um comportamento programado. Assim, as estruturas da regularidade podem “[...] ser garantidas, como em física, por relações de causalidade [causa e efeito] ou por coerções sociais traduzidas sob a forma de regras, hábitos, de rituais que [...] acabam definindo papéis temáticos por definição fixos” (LANDOWSKI, 2016, p. 480). Em outras palavras, o regime da **programação** assenta na regularidade da

interação condicionada socioculturalmente e regulada por coerções sociais, esbarrando na segurança da continuidade das práticas e programas fixados. Os sujeitos que interagem sob a égide desse regime limitam-se a seguir à risca percursos e programas narrativos preestabelecidos por algum enunciador-destinador (por um chefe de cozinha, pela igreja, pelo governo nacional, pela secretária do trânsito) ou histórica, social e culturalmente sedimentados, dos quais, muitas vezes, esquece-se da origem (as etiquetas gastronômicas, as formas de cumprimentar, etc.), o que pode conduzir, como advertia Greimas em *Da Imperfeição*, à usura do sentido ou a uma rotina insignificante.

Sendo assim, o regime do risco das interações programadas é zero e oferece segurança aos sujeitos das interações. Landowski (2014) exemplifica com o universo particular do conto popular, em que a identidade do ator não poderá ser alterada – “se o personagem é definido como “pescador”, apenas pescará; se outro é “rei”, será somente rei: cada qual se limita, em suma, a “recitar sua lição” (LANDOWSKI, 2014, p. 23).

O sujeito do segundo regime, no princípio da intencionalidade, age sobre o outro com o objetivo de levá-lo a querer ou dever fazer algo. Fundado na intencionalidade, a **manipulação** movimenta a competência modal dos sujeitos da interação; “aqui a manipulação encontra seu fundamento na motivação subjetiva: ao sujeito importa tanto ser reconhecido como tal, que se sente obrigado atuar conforme a imagem que deseja oferecer de si mesmo” (LANDOWSKI, 2014, p. 26). O manipulador propõe sempre ao outro uma forma: mostrar-se tentador, autoritário e ameaçador, adulator e sedutor ou finalmente provocador. Também esses sujeitos têm um tipo de competência específica, de ordem sintática e modal – a competência modal confere o *querer* ao sujeito, e o papel temático confere o *fazer* de um ator.

Ambos os regimes respondem àquela que Landowski (2014) define a lógica da junção, que prevê que as relações intersubjetivas sejam mediadas por objetos de valor específicos, com os quais se deve ou se quer entrar em conjunção ou disjunção (a sopa, no caso da receita, por exemplo). E não apenas isso: tanto a programação quanto a manipulação inscrevem-se em uma constelação de caráter existencial que Landowski (2014a, p. 80) define como a “constelação da prudência”, ou seja, em um universo em que o risco de que surjam (dos processos interacionais) sentidos imprevistos, novos e inusitados é circunscrito e pode ser relativamente controlado (risco mínimo no caso da programação, e limitado no caso da manipulação).

Landowski sai dos confins da gramática narrativa clássica e retoma as proposições sobre a estesia e os acidentes estéticos da cotidianidade formuladas por Greimas em *Da Imperfeição* (1987, tr. port. 2002). E torna-se possível postular a existência de outros dois regimes que respondem a uma lógica diferente daquela que rege os dois primeiros, que Landowski chama de lógica da união. Nesses casos, a interação e o sentido “não dependem da mediação e da transferência de objetos de valor” (cf. LANDOWSKI, 2004, p. 110), mas emergem e se constroem por meio do contato direto, do contágio, do corpo a corpo e da co-presença sensível – “i-mediata” (LANDOWSKI, 2017a, p. 156) – entre um sujeito e um “outro”, seja este outro um sujeito humano em carne e osso, um objeto, um espaço, etc. Esse é o motivo que leva Landowski a inserir tais regimes em uma outra constelação existencial, chamada, não por acaso, constelação da “aventura”; são os regimes do ajustamento e do acidente.

No princípio da sensibilidade, em que a interação é fundamentada pelo fazer-sentir, pelo contágio – e isso exige empatia e reciprocidade –, a sensibilidade perceptiva sustenta o regime do **ajustamento**, delegando-se ao fazer sentir a regulação da competência estética que envolve o regime. A insegurança seria o regime de risco o qual exige uma sensibilidade reativa do sujeito em interação. Nos processos de ajustamento, a maneira como um ator influencia um outro sujeito passa pelo *contágio* – “fazer sentir que se deseja para fazer desejar, deixar ver seu próprio medo e, por esse fato amedrontar [...] impulsionar – sem empurrar” (LANDOWSKI, 2014, p. 51). No ajustamento, ocorre um ajuste entre os corpos. Eles entram em contato e, por meio da sensibilidade, compartilham características, sensações e experiências. Landowski (2014) revela a capacidade transformativa do contágio na interação entre o sujeito e o objeto: “[...] sentir o sentir do outro é, em muitos casos, espécie de performatividade da copresença sensível” (LANDOWSKI, 2014, p. 18). Guerra Junior e Mello (2010) completam:

Não há mais aqui a intenção de “fazer o outro fazer”, porquanto há o “fazer junto”, numa concomitância de intenções, com corpos por meio da reciprocidade. É essa concomitância que justifica a criação do “valor do ato”, já que os corpos trabalham juntos na construção do sentido. (p. 5)

E, por último, o princípio do **acidente** é configurado a partir da ruptura das regularidades e da possibilidade de algo incerto, do acaso. Funda-se na aleatoriedade

do acidente sobre a interação. A aventura da insensatez domina a interação e instaura a catástrofe como reguladora do sujeito em busca de significação

É o regime da insensatez, no qual o acaso irrompe em sua forma mais pura, como no caso de terremotos e outros desastres naturais, deixando-nos atordoados e atônitos. Contudo, é possível que alguns sujeitos decidam assentir ao risco, elegendo-o como norte de suas vidas e interações cotidianas, como no caso de quem pratica esportes extremos nas metrópoles contemporâneas (DEMURU; MENDES; PEREIRA, 2014) ou, ainda, de quem busca atribuir um sentido ao acidente assentindo a alguma instância superior que o teria supostamente causado (por exemplo, aos astros).

Landowski (2014) resume a essência dos regimes da seguinte forma: a regularidade é o princípio de toda forma de interação; a intencionalidade é a base necessária para toda a manipulação estratégica; a sensibilidade é a condição de toda interação sob forma de ajustamento; e a aleatoriedade constitui o acidente. Diferentemente do que acontecia no quadrado de Greimas, as passagens entre um polo e o outro não se realizam por saltos entre quatro posições pontuais, mas, gradualmente, ao longo de uma elipse. Ou seja, há a possibilidade de uma série potencialmente infinita de posicionamentos intermediários e sobreposições entre um regime e o outro. A partir disso, vale ressaltar que essas articulações fornecem, em seu conjunto, um quadro geral de uma possível semiótica da experiência (LANDOWSKI, 2017<sup>a</sup>), bem como um modelo capaz de problematizar a dinâmica dos processos de leitura do nosso objeto de estudo, Bibi (2019), porque os regimes de interação se dão levando em conta aspectos de diferentes materialidades, como aprofundaremos na análise, no capítulo 5. Antes, no capítulo 4, iremos desvelar essa perspectiva mais performativa/agentiva, em consonância com a multiplicidade de modos e semioses instauradas com as novas TDIC. É o que pode ser verificado no processo da construção do livro Bibi (2019), bem como estabelecer o percurso metodológico desta pesquisa.

#### 4 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS* E ESCOLHAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Leitor, reencontraste o livro que procuravas; vais poder retornar o fio interrompido; um sorriso volta a teus lábios. Mas acreditas seriamente que essa história possa continuar assim? Não, não a do romance: a tua! Até quando te deixarás arrastar passivamente pelo curso dos acontecimentos? Tu te lanças na ação com um grande desejo de aventura: que sucedeu? Tua função depressa passou a ser a daquele que se limita a tomar conhecimento de situações por outros, de que sobre arbitrariamente, se encontra implicado em eventos que escapam ao seu controle. Nessas condições de que te serve teu papel de protagonista? Se continuas a te prestar a esse jogo, é preciso dizer que és cúmplice, à tua maneira. (CALVINO, 1999, p. 264)

O livro pode se configurar de diversas formas, tamanhos, composições e funções. Dentro da enorme variedade de possibilidades de se compor um livro, o aspecto físico desse objeto é papel fundamental para os significados que ele pode gerar. A materialidade dessa peça carrega a importância de caracterizá-lo como um objeto palpável, manipulável e real. Esses atributos que o constituem são parte substancial da estrutura do projeto como um todo.

Santaella (2005) menciona que a pluralidade de linguagens na construção do livro possibilita a (re)construção e potencialização de diferentes sentidos no processo de leitura, uma vez que, “além das linguagens crescerem à medida em que um novo veículo ou meio é inventado, as linguagens crescem entre ‘os casamentos dos meios’, isto é, na transversalidade dos meios, nos cruzamentos intersemióticos e/ou interdisciplinares” (SANTAELLA, 2005, p. 131).

Para a autora supracitada, o objeto livro não se constituiu apenas da soma de diferentes linguagens, mas, sim, de uma combinação sinérgica, de uma sequência palavra-imagem-projeto gráfico que estaria incompleta na ausência de qualquer um dos elementos que o compõem. Trata-se de uma experiência mais rica e singular, de uma composição híbrida em que “linguagens e meios [...] se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistema de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (SANTAELLA, 2005, p. 135).

Inovador, o objeto livro põe à prova, pois, na contemporaneidade, não meramente os formatos mais tradicionais, mas a própria forma de leitura, contribuindo para a construção de um novo tipo de leitor do qual se demanda não apenas o virar das páginas, mas a efetiva manipulação do livro, de quem se espera não meramente a leitura com os olhos, mas com os diferentes sentidos, ou seja, um papel mais ativo, participativo. Isso porque, junto do prazer intelectual, o leitor tem a possibilidade de experimentar o prazer tátil, visual, haja vista que a leitura torna-se também um ato

performático, que envolve o leitor, inclusive, fisicamente, ao demandar, muitas vezes, a manipulação distinta das páginas, o movimento do livro, a mudança na orientação de leitura.

Veremos, na próxima seção, a construção dessa perspectiva mais performativa/agentiva, em consonância com a multiplicidade de modos e semioses instauradas com as novas TDIC. Para isso, escolhemos exemplificar os novos formatos de livro, por meio de algumas obras editadas pela editora Lote 42, e produzidas por Gustavo Piqueira. O experimentalismo da linguagem, verificado no processo da construção do livro *Bibi* (2019), objeto desta pesquisa, permitiu-nos também eleger um percurso metodológico que se insere na experiência da Linguística Aplicada e da sociossemiótica de Eric Landowski.

#### 4.1 O que é um livro, hoje?

Ana Elisa Ribeiro, em sua obra *Escrever, hoje: palavras, imagens e tecnologias digitais na educação*, publicada em 2018, coloca-se a seguinte interrogação “O que é um livro, hoje?” (2018, p. 71). A autora tenta responder à sua pergunta perpassando a questão de que os suportes “livros podem ser telas, podem ser cristais e podem ser telefones” (RIBEIRO, 2018, p. 72). Para Ribeiro (2018), a discussão sobre tecnologia e suportes deveria ocupar um papel central para compreendermos ou para educarmos o nosso olhar para a estética do que vem sendo produzido. Na nossa visão, é importante olhar para as diversas materialidades e compreender como elas estão propiciando convergências ou divergências dos sentidos na produção híbrida.

No espaço-tempo em que o livro se configura por novas materialidades, vem se estabelecendo um novo conceito, o de livro-objeto, que hibridiza aspectos visuais, táteis, olfativos, sonoros, integrando-os no processo de significação da narrativa. A construção de sentidos do texto, nessa perspectiva, vai exigir que o leitor possa mobilizar – saber-fazer – todas essas linguagens na leitura do texto, o que significa que precisa compreender como as diferentes materialidades (o aspecto gráfico, as cores, o formato do papel, a textura) são preenchidas de significação (BOGO, 2020).

Para constituir a composição do *corpus* da pesquisa, a obra *Bibi* (2019), do *designer* gráfico Gustavo Piqueira, insere-se na ideia de um livro-objeto, já que causa certa surpresa, desestabiliza o nosso olhar, exige que busquemos novos percursos

de leitura para construção de sentidos. E foi justamente esse impacto na experiência estética que nos provocou a nos interrogarmos sobre o potencial desse objeto para o desenvolvimento desta pesquisa.

A publicação de Bibi (2019) se dá em um contexto da produção contemporânea. E, por isso, faz-se necessário situar a perspectiva mais convencional da produção livresca comparando-a àquelas mais experimentais.

O livro dito como convencional poderia ser compreendido como aquele composto em que palavras e frases são alinhadas linearmente sobre folhas de papel encadernadas em um códice, que pode se apresentar de diversos tamanhos, tipos de impressão e materiais. Também como convencional, comum e corriqueiro seria o trabalho do *designer* como formador desse produto, pois apenas desenvolve e planeja os aspectos formais de composição visual (tipografias, cores, diagramação e imagens) e os materiais empregados em sua fabricação. Dessa maneira, as escolhas propostas pelo *designer*, junto a uma equipe de editoração, formatam o aspecto físico do livro que será propagado e vendido no mercado editorial.

Devido às inúmeras modificações no cenário comercial dos livros, quanto à expansão do meio digital tanto para a leitura como para a compra, alguns comportamentos modificaram o tratamento que uma peça pode ter. A massificação do digital alterou a perspectiva da produção do livro e os seus meios de atuação; a compra não é mais feita somente de maneira presencial em uma livraria ou banca, mas por meio do *E-commerce*<sup>30</sup>, em que um acervo de busca se abre facilmente para o usuário.

Outro viés a ser observado é sobre a própria materialidade e tecnologia do livro impresso. O mercado editorial se tornou mais competitivo devido à expansão do digital, contudo as próprias soluções físicas do livro apresentam inquietações. Diante desse cenário, as edições de luxo, edições limitadas e reedições abriram um novo entendimento sobre a atenção empregada na produção.

---

<sup>30</sup> Embora haja a possibilidade de compras no *e-commerce*, a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil (2019) indicou que, dos 36% dos leitores que adquiriram livros, 30% dos livros foram adquiridos em lojas físicas, e somente 9% em lojas virtuais. Em relação ao suporte, vale ressaltar que 92% leram livros em suporte de papel, e 8% em formato digital.

O material está disponível em: [https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2021/06/Retratos\\_da\\_leitura\\_5\\_\\_o\\_livro\\_IPL.pdf](https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2021/06/Retratos_da_leitura_5__o_livro_IPL.pdf)



Os livros, recentemente, estão além de somente seu miolo (páginas internas) ou de sua capa, mas como um objeto complexo que pode carregar uma série de artifícios tecnológicos e de soluções gráficas com muitos significados, como, por exemplo, o uso de janelas<sup>31</sup> na capa, uma estrutura sanfonada para o seu códice, o uso de sobrecapas, capas, cartazes e caixas, que são algumas soluções aplicadas atualmente. Observemos, na Figura 2, o exemplo do conjunto de peças do livro *Lululux* (2014), de Gustavo Piqueira.

Figura 2. Conjunto de peças do livro



Fonte: [www.lululux.com.br](http://www.lululux.com.br), 2019

*Lululux* (2014) é uma narrativa impressa subdividida em 34 partes; não se tratando, contudo, de 34 capítulos. Esse formato provoca a classificação de *Lululux* como livro, todavia suas peças se afastam do habitual códice e apresentam-se como um conjunto narrativo de jantar que contempla: 20 guardanapos, seis jogos americanos e oito porta-copos, que podem tanto ser lidos quanto servidos à mesa de refeições, quando o leitor assim se propor em realizá-lo, como evidencia a composição da ilustração na Figura 3.

---

<sup>31</sup> Janelas são recortes específicos feitos para o usuário enxergar a parte de dentro de um objeto.

Figura 3. Exemplo de conjunto narrativo de jantar sendo usado no jantar



Fonte: [www.lululux.com.br](http://www.lululux.com.br), 2019

A proposta de *Lululux* (2014), que inicialmente segue para ser aplicado à mesa, comporta-se de forma caótica quando pensamos que há uma possível leitura dos suportes e dos ingredientes do jantar

A efemeridade da proposta é um embate a um dos princípios básicos que um livro convencional apresenta de resistir de certa forma à ação do tempo. O uso desse objeto por completo implica uma fragilidade e efemeridade para a qual livro não está habituado em sua aplicação, tornando-o possivelmente único quando usado por completo.

Essas novas abordagens da construção da materialidade do livro, como vimos em *Lululux* (2014), indicam as mudanças que estão acontecendo no mercado editorial em relação à estrutura física convencional do livro impresso. Todavia, o desabrochar desses projetos geram um panorama promissor para as elaborações no *design* gráfico contemporâneo, em que a relação com o meio material é conduzida por novos significados. O objeto editorial contemporâneo envolve, em suas questões conceituais, o diálogo interdisciplinar entre *design* gráfico, editorial e contemporâneo, e o diálogo transdisciplinar entre *design*, arte e literatura. Ademais, apresenta uma configuração que adota concepções experimentais que refletem e discutem a contemporaneidade, explorando os aspectos de autoria tanto do autor quanto do interator

O *design*, hoje, mostra-se de modo integrado, negando a divisão indústria/produtos e visual/gráfico, assim como supera também as distinções

limitadoras entre arte e artesanato. Desse modo, vemos o objeto livro a partir das linguagens e das poéticas visuais que geram quando em contato com o interator, mesmo quando apresenta preocupações mercadológicas.

Um bom exemplo das produções contemporâneas é o que, no campo da arte, vem sendo denominado como “livro de artista” que, normalmente, se refere a exemplares únicos. Silveira (2008) menciona que o livro de artista pode designar tanto a obra como a categoria artística; o conceito é problemático e envolve outras áreas de conhecimento; a concepção e execução do livro de artista pode ser apenas parcialmente executada pelo artista ou envolver terceiros. O autor considera a coletividade, a transdisciplinaridade, a pluralidade estética e simbólica do objeto, assim como a afetividade.

Paiva (2010) reforça que o livro é artesanal por vocação e aplica a tecnologia a serviço da inventividade. A escolha do suporte de leitura, acabamentos e efeitos especiais, engenharia do papel, colagens, montagens, costuras, mesclas de pintura, escultura, desenho, fotografia e serigrafia, tudo resgata componentes estéticos puros, como formas, linhas, cores e volume. Essas definições apontam que tais similaridades são exemplos que se complementam entre a arte e o *design* contemporâneo. Os objetos de *design* se aproximam da arte ao trazerem discussões contemporâneas sobre questões sociais, políticas e ao refletirem e questionarem a vida (MOURA, 2010).

Nos últimos dez anos, os produtores culturais que utilizam a nomenclatura “independente” em suas práticas de diversas áreas, as editoras, os coletivos e os vários tipos de agrupamento que trabalham com a criação, a circulação e a venda de livros de maneira divergente às atividades dos grandes conglomerados consagrados no mercado livreiro, possuem uma inclinação ao experimentalismo gráfico e à relação artesanal e tátil. Dessa forma, as possibilidades de criação e exploração ampliam-se em novas linguagens. O campo das publicações independentes é amplo e de difícil classificação, já que seus agentes e espaços variam entre o individual e o coletivo, entre o comercial e o artístico, entre o público e o privado. De todo modo, é importante delimitar onde e como as experimentações gráficas ocorrem.

A definição mais adequada para esta dissertação é a elaborada na tese “Girafas e Bonsais: Editores independentes na Argentina e no Brasil (1991 e 2015)”, que analisa o contexto pela ótica social, econômica e simbólica:

O “independente” figura dentro de uma constelação de qualificados que, em linhas gerais, portam sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, ou a forma de controle e enquadramento institucional da produção de arte e da cultura. (MUNIZ JÚNIOR, 2016, p. 51)

Nesse sentido, é possível perceber que o termo “independente” não se aplica à comercialização dos objetos gráficos em questão, mas às suas formas de produção e criação, nas quais se nota um esforço constante, intencional ou necessário, de afastamento dos modelos e processos criativos acelerados e automatizados do mercado editorial convencional, também do ponto de vista da criação do projeto gráfico.

No contexto de publicações independentes, há uma variedade de campos profissionais, alguns são *designers* engajados na causa, artistas visuais, ilustradores, poetas, intelectuais e outros que orbitam esse mundo e envolvem-se na produção de livros, desde a escrita até a produção. As editoras independentes mais estruturadas são a Lote 42 e a UBU<sup>32</sup>, ambas paulistanas, que editam textos contemporâneos ou clássicos e se utilizam de técnicas manuais e tradicionais de impressão e acabamento.

A editora Lote 42 foi fundada no Brasil no ano de 2012, e o catálogo dessa editora não é extenso; as obras variam muito nas temáticas abordadas e nas linguagens postas em relação, como cita Bogo (2020). Também possui uma primeira marca gráfica que foi utilizada desde a sua fundação. É o que se mostra na Figura 4.

Figura 4. Primeira marca gráfica da editora Lote 42



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

<sup>32</sup> Lançada em 2016, a UBU tem como vocação participar do debate contemporâneo, publicando sobretudo nas áreas de antropologia, filosofia, psicanálise, literatura clássica, *design* e artes visuais. Com autores de referência em seus campos, a editora atua em três frentes: formação de fundo de catálogo universitário; participação ativa no debate contemporâneo; e produção de edições caprichadas de obras clássicas.

Segundo Bogo (2020), a primeira versão da marca é composta por uma tipografia com características manuscritas – *Brush Script*. Esse tipo de letra combina caixa alta e baixa e possui um traçado de espessura irregular. Ainda de acordo com Bogo (2020), o desenho das letras não respeita uma linha de base para a colocação precisa dos caracteres; 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” (BOGO, 2020, p. 53). Na segunda versão, a tipografia é construída a partir de formas geométricas e apresenta precisão no traçado, como veremos na Figura 5.

Figura 5. Segunda marca gráfica da editora Lote 42



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

Nessa segunda versão da marca, foi utilizada uma tipografia sem serifa para a palavra “Lote” e outra família mais moderna para o número “42”. Bogo (2020) afirma que a mudança de tipografia entre as duas versões indica uma “maior precisão e seriedade no trabalho editorial”, como também a experimentação com os diferentes processos gráficos continua sendo valorizada pelas práticas da editora.

A palavra “Lote”, segundo Bogo (2020), constrói um efeito de sentido de produção seriada, um modo indicativo para a pluralidade. No entanto, o número 42, acrescenta Bogo (2020), remete-se a uma remessa específica e ainda faz referência à “Bíblia de 42 linhas” – “primeira obra impressa pelo sistema de tipos móveis, por Gutenberg”, como também à “trama da série de livros Guia do mochileiro das galáxias, de Douglas Adams – obra inglesa de humor e ficção, em que o número 42 é

apontado por um supercomputador como – sentido da vida” (BOGO, 2020, p. 54). Também, Bogo (2020) reitera que a editora francesa *Edition B42* usa a nomeação 42 para nomear a marca, e as suas publicações são voltadas para o “design, tipografia e a criação contemporânea”.

Sua importância no cenário editorial alternativo brasileiro e suas obras experimentam as relações entre diferentes linguagens, por isso optamos, nesta pesquisa, por colocar em evidência a editora Lote 42, visto que a maior parte dos livros da editora são projetados pelo *designer* paulistano Gustavo Piqueira, autor de *Bibi*, objeto deste estudo.

O profissional construiu uma trajetória particular com 30 livros autorais publicados. Sua vasta área de atuação é reflexo do modo como enxerga o *design*: como um diálogo. Nos últimos anos, Piqueira ampliou o seu escopo de atuação, produzindo livros que inovam pelo fato de fazer convergir *design*, arte, história e literatura.

Na literatura, temos como exemplo o livro *Oito Viagens* (2017), que reúne oito pequenas brochuras contendo diferentes versões, interpretações e projeções das viagens ao Novo Mundo, em que mescla a memória do conteúdo histórico das incursões europeias no Brasil, com a memória afetiva dos personagens e, conseqüentemente, a do leitor, gerando uma interação inesperada, como apresentado nas Figuras 6 e 7.

Figura 6. Livro Oito Viagens (2017)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/oito-viagens-ao-brasil>

Figura 7. Livro Oito Viagens (2017) – exemplo do capítulo 2



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/oito-viagens-ao-brasil>

Essa convergência de linguagens tem possibilitado, ao leitor de suas obras, encontrar-se com uma narrativa não programada, bastante aleatória. Também é possível citar outros exemplos, como *Ar Condicionado* (2018), representado na Figura 8, novela gráfica que subverte a linguagem dos quadrinhos, ao circunscrever o conteúdo textual às silhuetas das personagens, e ainda *O* (2020), retratado na Figura 9, um livro ilustrado sem ilustrações, cujo título pode ser lido como “ô”, “ó”, “zero” ou “círculo”.

Figura 8. Ar Condicionado (2018)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/ar-condicionado>

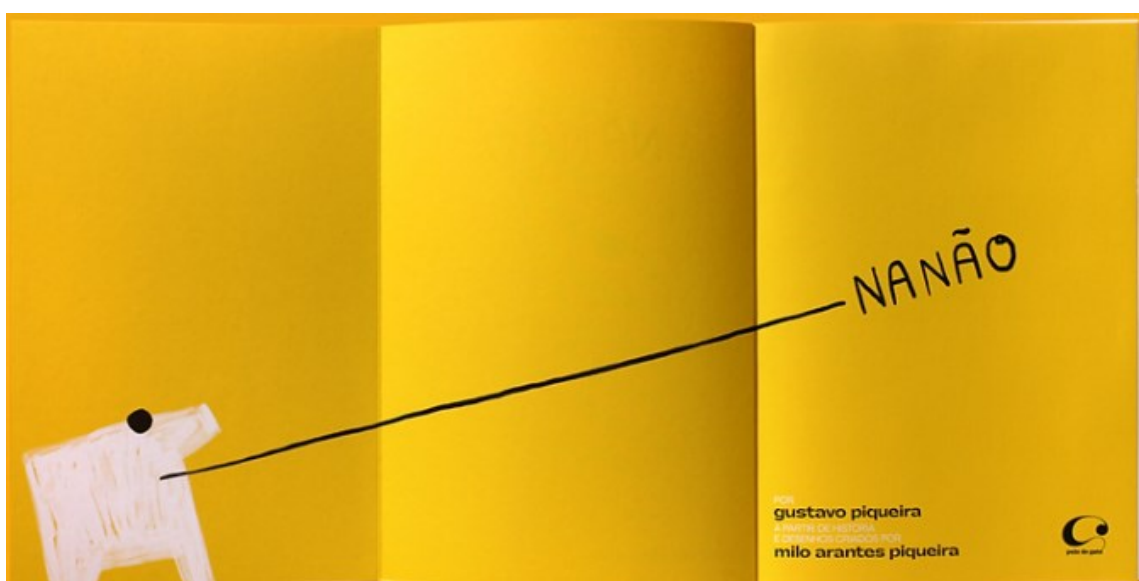
Figura 9. O (2020)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/o>

Outro livro do mesmo autor é *Nanão* (2020), ilustrado na Figura 10, uma narrativa criada a partir da interação entre pai e filho, Milo, com 4 anos de idade, filho de Piqueira. Os desenhos iniciais de Milo tornaram a base para todo o processo de desenvolvimento do livro, desde a estrutura geométrica ultrassintética, desenhada manualmente com canetinha amarela, o que fez com que muitos leitores criassem tentativas de enquadramento – para alguns, era um cachorro, para outros, um robô.

Figura 10. Nanão (2020)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/nanão>



Quanto à linguagem, também pode ser listado o livro *De Novo* (2018), representado na Figura 11, uma narrativa visual – fotografia, texto, desenho, colagem, diálogo e cor/pictogramas, com embalagem de plástico bolha e tiragem limitada – que se completa ou se altera à medida que o leitor manipula as folhas vincadas.

Figura 11. De Novo (2018)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/gr>

É interessante ressaltar que os livros *O* (2020), *Bibi* (2019) e *De novo* (2018) formam uma espécie de trilogia na qual os mecanismos estruturais do livro são revelados e subvertidos.

Em *Bibi* (2019), objeto selecionado para esta pesquisa, um conjunto de primeiras páginas que se assemelham a um livro infantil dão vida a uma experiência estética, permeada pela mistura de linguagens, na qual uma só narrativa — a trajetória de Bibi — passa por mudanças drásticas de estilos, vocabulário, diagramação, papel e imagens. A concepção feita por Gustavo Piqueira em sua produção estimula o diálogo sobre toda a potencialidade narrativa que um livro impresso pode ter, explorando as diversas camadas de significados, alterando o ritmo e inserindo experimentalismo na leitura, com isso, produzindo novos roteiros, até os mais arriscados.

A estética de *Bibi*, o ritmo desestabilizante da hibridização da linguagem direcionou a definição do objetivo geral da pesquisa: **“Analisar como as estratégias composicionais do livro *Bibi*, numa multiplicidade de semioses, desestabilizam o processo de leitura”**. Assim, como pode ser observado, o objetivo geral e o objeto da pesquisa apontam para dois campos semânticos: o livro, com sua estrutura composicional composta por diferentes materialidades e semioses; e a interação do leitor no ato de ler. A intersecção desses dois campos semânticos nos permitiu compreender a importância de assentar esse estudo no grande campo e estudos das Ciências Humanas, mais precisamente no campo dos estudos em Linguística Aplicada (LA) e da sociossemiótica, como veremos na próxima seção.

#### 4.2 Linguística aplicada (trans)disciplinar

Santos (2018[1988]) constrói uma narrativa que trata das ciências como um contíguo de conhecimentos que buscam explicar e nortear os modos como os sujeitos podem agir, trabalhar, consumir e produzir, a fim de viver da melhor forma possível. Para isso, o autor afirma que o conhecimento da vida – chamado de senso comum – difere-se do conhecimento científico e que tem ocorrido o fim da hegemonia de uma ordem científica, visto que o paradigma moderno passa a não dar conta mais da realidade social daquele momento, portanto, todo o conhecimento científico é socialmente construído, ou seja, deve-se levar em consideração as realidades sociais dos objetos de pesquisa da ciência e dos próprios cientistas.

O objeto de estudo das Ciências Humanas são justamente os sujeitos envolvidos em suas práticas e realidades sociais. No campo de estudos das Linguagens, uma das várias subáreas das Ciências Humanas, o olhar se volta para os fenômenos da língua(gem) e, apesar de haver variadas abordagens teóricas para esses fenômenos, aqui nos voltamos para a língua(gem) a partir dos sujeitos que a enunciam, os contextos sócio-históricos em que estão inseridos e a sua relação com outros sujeitos.

A LA é um campo multi/trans/INdisciplinar de pesquisa e se volta à análise de fenômenos da língua(gem)<sup>33</sup> em relação com as práticas sociais, pensando nos

---

<sup>33</sup> Neste trabalho, não fazemos diferenciação entre os termos língua e linguagem, por isso optamos pelo uso do termo língua(gem) para referir-nos ao fenômeno interacional que se constitui na comunicação discursiva.

sujeitos enunciadore e em seus contextos sociais. Situamo-nos, mais precisamente, no campo da LA contemporânea, cujos pesquisadores buscam repensar os modos tradicionais/consagrados (BOAVENTURA; SANTOS, 2008) de se olhar para a linguagem, compreendendo que novos tempos demandam novos olhares (MOITA LOPES, 2006)<sup>34</sup>.

Sobre o objeto de estudo da LA, Kleiman (1998) afirma que as mudanças paradigmáticas ocorridas nos campos da língua(gem) têm ampliado o objeto da linguística, que passa a envolver essa língua(gem) em uso, pensando no contexto em que a sociedade está inserida e que culturas envolvem seu uso. Nesse contexto, cabe refletir não só sobre os fenômenos de língua(gem), como também sobre os problemas sociais que podem ser representados por meio desses fenômenos. Para Rajagopalan (2006, p. 165), uma das demandas da LA contemporânea é a de:

[...] intervir de forma consequente nos problemas linguísticos constatados, não procurando possíveis soluções numa linguística que nunca se preocupou com os problemas mundanos (e nem sequer tem intenção de fazê-lo), mas teorizando a linguagem de forma mais adequada àqueles problemas. Dito de outra forma: a LA precisa repensar o próprio lugar da teoria e não continuar esperando em vão que seu colega teórico "lhe forneça algo pronto e acabado, pronto para ser "aplicado".

Pensando por esse viés, compreende-se que uma das intenções da LA contemporânea é a de realizar pesquisas que se voltem a questões socialmente relevantes e responsivas à vida (PENNYCOOK, 2006; KLEIMAN, 1998; 2006; MOITA LOPES), como o processo de leitura, por exemplo.

Partindo desse grande campo de conhecimento, fizemos ainda escolhas teórico-metodológicas que amparam este estudo, assumindo uma postura dialógica frente os dados, a partir das reflexões acerca da filosofia da língua(gem) cunhadas por Bakhtin e o Círculo. A perspectiva aqui mobilizada pensa sobre a língua(gem) a partir da relação entre a linguagem, o mundo e o sujeito. Esse sujeito se apresenta materializado nos discursos, e suas relações dialógicas são de aceitação ou recusa, de convergência ou divergência, de harmonia ou de conflito, de interseções ou de hibridizações. A visão bakhtiniana de língua(gem) a entende como um elemento vivo

---

<sup>34</sup> Esta obra, intitulada *Por uma linguística aplicada indisciplinar*, é de organização de Moita Lopes e é composta por trabalhos de diversos autores importantes da área, como Fabrício, Pennycook, Rampton, Kumaravadivelu, Rajagopalan, Signorini, Makoni, Meinhof, Nelson, Cavalcanti e Rojo.

e unificador dos campos da atividade humana (BAKHTIN, 2015[1979]), como pontua Volochínov (2013[1930]):

A língua não é de modo algum um produto morto, petrificado, da vida social: ela se move continuamente e seu desenvolvimento segue aquele da vida social. Este movimento progressivo da língua se realiza no processo de relação entre homem e homem, uma relação não só produtiva, mas também verbal (p. 157).

Para o pensamento bakhtiniano, o olhar para dados linguísticos deve necessariamente se voltar para as feições da vida dos discursos que vão além dos limites linguísticos, sem privilegiar um ou outro ponto de vista, considerando a natureza dialógica da língua(gem) (BAKHTIN, 2015[1963]). Pontuamos, ainda, como afirma Brait (2006b), ao discorrer sobre as contribuições teórico-metodológicas da perspectiva bakhtiniana, que essas não se constituem como uma proposta fixa e organizada de análise, mas sim “um corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a postura dialógica diante de corpus discursivo, da metodologia e do pesquisador” (BRAIT, 2006b, p. 61). Isso significa que uma pesquisa que assuma essa postura não se pauta por conceitos fixos e pré-determinados, uma vez que os sentidos dos discursos surgem e se constituem a partir dos dados. Sendo assim, assumimos aqui a visão que entende a língua(gem) e seus desdobramentos de forma dialógica e que demanda, portanto, um olhar também dialógico para os enunciados, a fim de constituir e compreender seus sentidos.

Além disso, a própria organização de *Bibi* (PIQUEIRA, 2019), a estética que propicia uma experiência estética de ajustamento e de aleatoriedade, explicitadas no título, aproxima-nos da perspectiva da sociossemiótica de Eric Landowski (2014, 2017) como teoria que pode nos oferecer um método, um roteiro de navegação para nos aproximarmos dos sentidos do texto. Essa perspectiva, sob a lente da semiótica das interações, será vista e esmiuçada na próxima seção.

### 4.3 Sob a lente da semiótica das interações

Convém, a esse propósito de investigação, retomarmos o texto de José Luiz Fiorin, no prefácio à reedição brasileira do *Dicionário de Semiótica*, quando salienta a necessidade de o pesquisador demorar-se sobre o instrumental,

[...] com a paciência do conceito, é necessário saboreá-lo para não dizer inverdades e difundir preconceitos sobre a semiótica. Ela não é uma forma em que se enfiam todos os textos. Só quem não sabe semiótica é capaz de dizer isso ou apresentar análises escolares que dão a entender isso. Ela não recusa a História, mas, segundo lição de Hjelmslev, recupera-a a partir de um princípio de imanência. A semiótica, com seu modelo teórico, que leva em conta acima de tudo a previsibilidade, é uma ciência absolutamente necessária em nossa época, em que novos objetos textuais, nos quais os sentidos ganham um relevo muito grande por causa da rede mundial de computadores. Afinal, ao se pretender uma teoria geral da significação, ela levaria em conta todos os tipos de textos, entre os quais, os sincréticos. É para a aventura do conhecimento de nosso mundo, com suas novas maneiras de textualizar, que este dicionário nos convida, nos desafia, nos aparelha. (FIORIN, 2013, p. 5)

Fiorin (2013) ressalta que o pesquisador precisa ter um novo olhar para os novos objetos textuais e a semiótica discursiva em seus estudos mais atuais, como a sociosemiótica e a semiótica sincrética, vem redefinindo os olhares para os objetos da linguagem, procurando refletir sobre a construção de sentidos dos textos a partir de estratégias de procedimentos discursivos que se dão nas relações de interação.

Segundo Fiorin (1995), o texto é a união entre um conteúdo e uma expressão, organizando-se para a veiculação da significação, e, assim, define:

A Semiótica francesa, embora não ignore que o texto seja um objeto histórico (cf, por exemplo, GREIMAS, 1976, p. 237-239), dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido. Concebe-se como uma teoria gerativa, sintagmática e geral. É uma teoria sintagmática, porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos textos. É geral, porque se interessa por qualquer tipo de texto independente de sua manifestação. Postula que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão, uma vez que o mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão (por exemplo, uma negativa pode ser manifestada pela palavra não ou por um gesto da cabeça ou do indicador). É, por conseguinte, uma teoria geral dos textos, quer se manifestem verbalmente, por uma combinação de planos de expressão visual e verbal, etc. (FIORIN, 1995, p. 166-167)

A presença de um conteúdo manifestado por uma expressão faz existir um texto capaz de exercer uma comunicação, veicular sentido e funcionar socialmente pelos sujeitos que interagem com ele. Esse primeiro desenvolvimento do texto torna-se a base para a leitura do livro *Bibi*. Nossa análise compreende a relação do conteúdo e da forma, o discurso e a estética experimental.

Entre o conceito inicial e o desenvolvimento semiótico com base nos estudos linguísticos, precisamos reconsiderar a definição para a semiótica contemporânea. A proposta da sociosemiótica não se identifica com a definição de um conceito preciso do que seja o texto, já que seu interesse é dado sobre o sentido da vida. Nas formulações de Landowski (2014, p. 11):

Esse deslocamento, que constitui a especificidade da disciplina, fixa também seus limites: deixando de lado a questão do ser das coisas, restringimo-nos a analisar, comparar, interpretar os dispositivos simbólicos através dos quais a realidade chega a significar para os sujeitos. Assim, observadores distanciados por exigência de método e relativistas por profissão, nos manteríamos, por isso mesmo, descomprometidos e seríamos céticos por hábito. Mas isso não é talvez senão aparência. Porque, apesar de nossas precauções epistemológicas e dos cuidados metodológicos que nos rodeamos, continua presente, no âmago de nossa interrogação sobre sentido, uma questão originária, absolutamente ingênua por comparação: é a questão do “sentido” da vida – da vida mesma, nem mais nem menos.

Nesse sentido, a obra *Interações Arriscadas*, de Landowski (2014), abre uma perspectiva para nos valermos de princípios por meio dos quais é possível compreender e analisar como o homem estabelece interações consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Ao adentrar a história de Fabiano, em *Bibi* (PIQUEIRA, 2019), vamos nos valer dos princípios da sociosemiótica de Landowski (2014) para analisar como a relação entre forma e conteúdo na obra nos provoca a construir sentidos e a participar de uma experiência estética. Segundo Landowski (2014, p. 15):

[...] aquilo a que estamos condenados é a construir sentido. É apenas às custas desse esforço que podemos, por um lado, evitar que as coisas se imobilizem em uma continuidade sem alívio, na qual tudo permaneceria “igual ao mesmo”, e escapar assim ao vazio do tédio, ou, por outro lado, superar a excessiva plenitude da dor, tratando de ultrapassar o sentimento de que “nada concorda com nada”, [...] condenados ao trabalho da semiose, tal é em suma nossa condição se queremos viver enquanto sujeitos e não simplesmente como corpos, seja em um estado vegetativo de letargia, despersonalizados pela ausência de toda relação com o valor, seja reduzidos ao estado convulsivo de animais torturados, prisioneiros dessa presença toda poderosa que é a dor.

O movimento circular de busca e atribuição de sentido é o trabalho de todo o sujeito no mundo, logo, “interagir com o que nos rodeia ou com aqueles com os quais convivemos, deveria iluminarmos sobre nossa condição enquanto sujeitos semióticos” (LANDOWSKI, 2014, p. 15); e esse é o intenso trabalho do homem em atribuir sentido à existência.

Visto em linhas gerais, adotamos as bases da semiótica discursiva francesa. Dessarte, as interpretações ao longo desta pesquisa seguem o modelo semiótico, que se interessa pelo sentido. Para explicar a trajetória de *Bibi*, debruçar-nos-emos nos regimes de interação, que afetam a leitura, e na semiótica sincrética, na qual se encontram aspectos verbais e não verbais da significação.

A Semiótica das Interações investiga o sentido emergente das diferentes e variadas práticas dos sujeitos no mundo e o desejo de criar/dar sentido às práticas cotidianas, reguladas pelos quatro regimes de sentido, dinâmicos e intercambiáveis, discutidos no capítulo anterior. Afinal,

[...] para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de relações no qual, por exemplo, o “dia” não é a “noite”, no qual a “vida” se opõe à “morte, no qual a “cultura” se diferencia da “natureza”, no qual o “aqui” contrasta com o “acolá” etc. Embora a maneira pela qual essas grandezas diferem entre si varie de caso para caso, o principal, em todos os casos, é o reconhecimento de uma diferença, qualquer que seja sua ordem. Só ele permite constituir como unidades discretas e significantes as grandezas consideradas e associar a elas, não menos diferencialmente, certos valores, por exemplo, de ordem existencial, tímica ou estética. (LANDOWSKI, 2012, p. 3)

Em suma, o lugar de discussão da sociossemiótica já considera os sujeitos preenchidos de valores, e não como corpos ausentes, por isso tentam atribuir significação às situações e às interações. Dessa maneira, o propósito da sociossemiótica encontra-se na base da sistematização narrativa e, para isso, como já discutido, mobiliza os quatro regimes de interação, relacionados aos modos de agir dos actantes, baseados em dois modos da presença do outro no mundo, na construção do processo de significação: o fazer-ser (modos de existência) e o fazer-fazer (modos de ação): **programação, manipulação, ajustamento e acidente**. Tais regimes constituem, nesta pesquisa, o instrumental teórico da sociossemiótica para analisar a produção de Piqueira (2019).

Feita a apresentação inicial acerca das nossas escolhas teórico-metodológicas, definimos a metodologia qualitativa e interpretativista. No que tange à pesquisa qualitativa, trata-se de uma atividade “situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativistas que dão visibilidade ao mundo” (DENZIN; LINCON, 2003, p. 17).

De acordo com Chizzotti (2006, p. 79), a abordagem qualitativa parte do princípio “de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”. Nas pesquisas qualitativas, a experiência científica extrapola a coleção de dados, e os objetos, além do pesquisador, não são neutros e, juntos, fazem parte do processo de construção de conhecimento (CHIZZOTTI, 2006).

Uma pesquisa qualitativa, segundo Denzin e Lincon (2003), é definida por três atividades interligadas: teoria, método e análise, relacionados à ontologia, à epistemologia e à metodologia. Essas relações articulam a pesquisa qualitativa, na qual o contexto de elaboração e a biografia pessoal do pesquisador se tornam a base para a elaboração de ideias e estruturas para análise, a partir das quais o pesquisador elabora as questões da pesquisa e, dessa forma, constitui as maneiras específicas para examinar os problemas da pesquisa (perspectiva metodológica e analítica). Dessa forma, a pesquisa qualitativa é um terreno de múltiplas práticas interpretativistas e um campo interdisciplinar, pois não privilegia apenas uma única prática metodológica – o pesquisador qualitativo é como um *bricoleur*<sup>35</sup>, produz bricolagem.

Ao compreender o mundo social como constituído por diversos significados que o homem constrói sobre ele – por meio da linguagem mais poética, convidando o leitor, em alguns momentos, a uma leitura quase literária, valendo-se da expressividade que a linguagem proporciona – e no acesso aos fatos por intermédio da interpretação desses vários significados que os constituem, o pesquisador em LA encontra, no paradigma qualitativo-interpretativista, a opção privilegiada para desenvolver suas investigações (MOITA LOPES, 1994).

Em relação ao método da pesquisa qualitativa interpretativista, essa não privilegia um método específico, devido à incapacidade de se refletir a realidade

---

<sup>35</sup> Esta é um “conjunto de representações que reúne peças montadas que se encaixam nas especificidades de uma situação complexa” (DENZIN; LINCON, 2003, p. 18).



objetiva por meio de uma única lente. Nesse viés, é o olhar do pesquisador que forma representações da realidade a partir de uma comunidade interpretativista, multiculturalmente formada a partir de vivências específicas e únicas, já que “[...] qualquer olhar será filtrado pelas lentes da linguagem, do gênero, da classe social, da raça e etnicidade” (DENZIN; LINCON, 2003, p. 33). Sendo esse olhar construído por meio da linguagem, é preciso ajustar às lentes a partir de critérios de análise.

#### **4.4 Ajustando as lentes: categorias de análise**

Analisar os dados dessa pesquisa é como ir virando as páginas do livro *Bibi* para procurar os caminhos que o leitor pode percorrer para construir sentidos no texto. Organizados em cadernos, produzidos em diferentes linguagens, materialidades e semioses, cada caderno vai direcionando o nosso olhar. É isso que pode nos levar a interpretações, a descobertas muito imprevistas, aleatórias ou programadas na narrativa.

Assim como as linguagens, as semioses, a capa, a organização dos cadernos, as materialidades, os gêneros fornecem algumas pistas para a leitura do livro *Bibi*, permitem fazer algumas antecipações e inferências. Na pesquisa, as interrogações iniciais, ou perguntas de pesquisa, delineiam os objetivos e nos permitem selecionar, em uma ampla gama de teóricos, aqueles que respaldam e se aproximam do nosso objeto. Com o objetivo de tornar a análise mais direcionada, definimos um conjunto de critérios, delimitando aspectos relevantes relativos aos aspectos composicionais da obra, à leitura, aos regimes de interação, à relação entre forma e conteúdo. Adotamos como base, para definir esse conjunto de categorias, os objetivos definidos para esse estudo:

Objetivo geral: **Analisar como as estratégias composicionais do livro *Bibi*, numa multiplicidade de semioses, desestabilizam o processo de leitura.**

Objetivos Específicos:

- 1. identificar os novos ritmos de leitura do leitor com uma narrativa não programada;**
- 2. descrever as interações leitor/texto a partir dos regimes de interação propostos por Landowski (2014);**

**3. discutir como a relação entre forma e conteúdo na obra nos provoca a construir sentidos e a participar de uma experiência estética.**

Ao elaborar os capítulos, procuramos definir, na fundamentação teórica apresentada na primeira parte desta dissertação, quais autores seriam estudados, que conceitos seriam importantes para podermos – já que *Bibi* (2019) é uma obra sincrética – aproximar a lente e olhar os ângulos sobre um determinado enquadramento. Desse modo, o Quadro 1, a seguir, funciona como uma lente que nos possibilita observar:

Quadro 1 – Categorias de Análise

<b>elementos composicionais</b>	Análise dos ritmos de leitura estabelecidos pela organização de cada caderno, com a escolha do gênero, o estilo, o vocabulário, a diagramação, o papel (diferentes materialidades, linguagens e semioses).
<b>regimes de interação e leitura</b>	Análise das relações do leitor, a partir dos Regimes de Interação, com os diferentes gêneros discursivos e o impacto disso na construção de sentidos para a leitura.
<b>forma e conteúdo</b>	Análise das relações entre os planos de constituição do texto (conteúdo e expressão) para a significação da obra no processo de leitura.

Fonte: A autora (2022)

Depois das categorias serem estabelecidas, vamos desvelar o personagem Fabiano no próximo capítulo.

## 5 UMA LEITURA DESCONCERTANTE: A TRAMA DOS DADOS

Neste capítulo, a partir dos critérios de análise já estabelecidos, propusemos a observar como *Bibi* (2019) organiza a significação a partir das escolhas composicionais que faz de gênero, estilo, vocabulário, diagramação, papel (diferentes materialidades, linguagens e semioses) e como essas escolhas afetam diretamente o modo como o leitor constrói sentidos para a obra e como os movimentos de interação acontecem: programação, manipulação, ajustamento e acidente.

Embora tendo dividida as categorias em três, de acordo com os objetivos por nós delimitados na introdução deste estudo, é importante notar que o movimento de interação está de tal forma imbricado que a relação entre as escolhas composicionais resulta em diferentes regimes de interação, e, por isso, eles vão estar organizados em uma primeira seção de forma mais descritiva. Na segunda seção, os elementos observados, na descrição, ganham um olhar mais analítico, e a terceira condensa as reflexões sobre a relação entre forma e conteúdo na obra, provocação que está na contracapa da obra de Piqueira (2019): o conteúdo molda a forma? Ou é a forma que molda o conteúdo.

### 5.1 Assim nasceu Bibi

Porém eu gostaria de que as coisas que leio não estivessem todas aí, maciças a ponto de as poder tocar, mas que se sentisse à volta a presença de uma outra coisa que ainda não se sabe o que é, o sinal não sei de que.  
(CALVINO, 1999, p. 56)

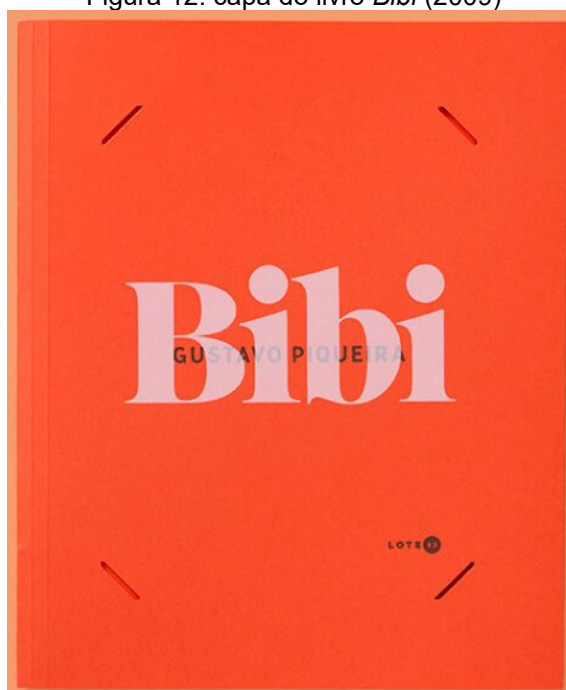
Gustavo Piqueira (2019), ao produzir a obra, faz uso do gênero infantil ao desvelar o personagem Bibi, que, mais tarde, será revelado ao leitor com o nome de Fabiano. Ao elaborar a linguagem, Piqueira revela traços gráfico-editoriais em uma narrativa visual pelas escolhas de formato, cor, luminosidade, papel, composição da ilustração; tudo contribui para a construção do personagem.

Assim, o leitor, ao ler a obra, aprecia o uso do formato, do enquadramento, da relação entre capa e guardas com o seu conteúdo, associa representações, opta por uma ordem de leitura no espaço da página, afina a poesia do texto com a poesia da imagem, e vai aos poucos descobrindo neste vai-e-vem que “só se vê na direção para

onde se olha” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 189). Esse olhar perscruta cada objeto, cada espaço que se apresenta, redimensionando a beleza e a complexidade, o que significa dizer que várias dimensões se interconectam, a visual e a narrativa, mas também a tátil por meio de movimentos sinestésicos.

A leitura de *Bibi* (PIQUEIRA, 2019) também nos permite indagar processos de criação e decodificação dos objetos que são mais pré-condicionados do que costumamos supor, bem como isso termina por influenciar tanto a elaboração de um livro quanto a sua leitura, como encontrado na capa da obra. Vejamos a Figura 12, a seguir:

Figura 12: capa do livro *Bibi* (2009)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

A capa do livro traz o título "*Bibi*" centralizado e impresso em serigrafia na cor branca. O título do livro foi escrito com a tipografia *Adobe Caslon Pro Bold*. A escolha dessa tipografia se dá de forma consciente pelo enunciador, porque o desenho da letra e a sua disposição no espaço proporcionam, no ato da leitura, legibilidade e leiturabilidade. Ambos são conceitos diretamente relacionados à clareza. A legibilidade é a característica que diz respeito ao desenho da letra e à facilidade do leitor em reconhecê-la; e a leiturabilidade está condicionada ao nível de conforto que o leitor possui ao ler o título sem dificuldades ou sobressaltos. O leitor, ao ler o título da obra, é conduzido a uma linguagem infantil, pela composição silábica de

consoantes e vogais (duas que se repetem), em uma palavra dissílaba, bastante comum no vocabulário infantil, portanto, poderíamos atribuir essa escolha a um resgate da infância – um convite à leitura, porque, ao ler o título, o leitor levanta hipóteses de enredo sobre a narrativa que será contada.

O formato do livro é retrato, retangular vertical (21cm x 25,8cm), e a cor da composição do papel na capa é a coloração colorplus Costa Rica (papel especial – cor salmão), com a gramatura de 240g/m<sup>2</sup>. Ainda na capa, o leitor percebe que existem quatro cortes, feitos com uma faca especial e duas lâminas soltas, assim, os cortes servirão de base para que os novos títulos sejam encaixados: primeiro, “Pendure seus horizontes na parede da sala” e, depois, “...”. Todas as trocas são sinalizadas pelo enunciador ao longo da narrativa, em dois momentos: no caderno livro texto tradicional e no caderno livro de artista, como apresentado na Figura 13.

Figura 13: composição dos novos títulos encaixados nos cortes da capa do livro *Bibi* (2009)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Também na capa, disposto de forma hierárquica, o nome do autor ao fundo do título, menor, na cor preta. As letras que o compõem estão grafadas em *Microsoft Sans Serif*. A fonte utilizada pelo enunciador não tem traços nas suas extremidades (sem serifa); entre os traços, há apenas contrastes, e os seus vértices são retos, com isso representam a forma natural de uma letra que foi escrita com lápis ou pincel.

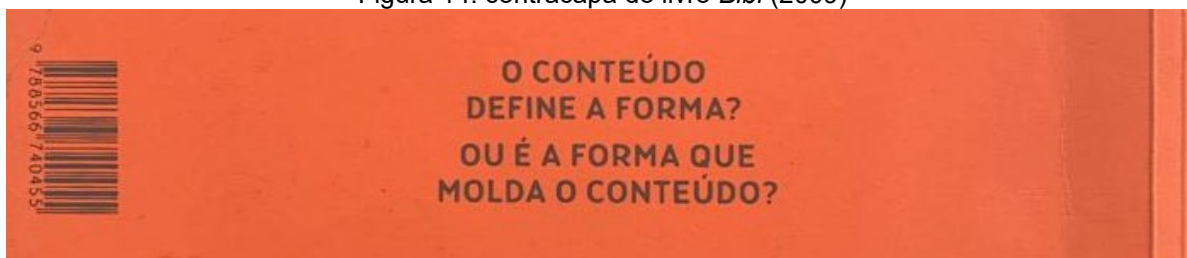
Importante observar, ainda, que, durante a narrativa, quando os títulos substituem o primeiro “*Bibi*”, o espaço destinado ao autor vai também ser alterado, ocupando a parte inferior da capa, abaixo do título “*PENDURE SEUS HORIZONTES NA PAREDE DA SALA*” e, em seguida, dos lados esquerdo e superior da página, na

terceira capa. Nesse contexto, nosso olhar é direcionado para dois aspectos: o fato de ele assumir um aspecto mais contemporâneo e de “gustavo piqueira” ser a única palavra composta na página, já que o título “...” – supressão ou omissão voluntária de algo que poderia ou deveria ter sido dito – leva-nos a inferir que o enunciador hesita em dizer algo. A presença do nome de Piqueira na capa nos leva a interrogar-nos: afinal, são as reticências do autor ou do enunciador?

Ainda há, na capa, o nome da editora “Lote 42”, à direita, abaixo, de forma discreta e não menos importante – a palavra “Lote”, reiterando a discussão proposta por Bogo (2020), constrói um efeito de sentido de produção seriada, um modo indicativo para a pluralidade.

Toda essa composição ressalta a hierarquia visual, pois controla a transmissão e o impacto da mensagem, o que nos leva a refletir sobre o lugar de Piqueira na narrativa – um enunciador envolvido na trama. Esse actante vive a experiência de sair da posição de escritor para se posicionar no particular encontro estrategicamente montado para ser flagrado pelo leitor. Assim, em ato, no aqui e agora do encontro com o projeto gráfico da capa, o sujeito que vai dela participar realiza um ato que faz sentido. Como define Landowski (1992, p. 102), a enunciação é: “o que faz ser o sentido em ato”, e é justamente esse ato da escolha proposital do lugar do nome na capa que se torna participante e assume um ponto de vista na obra, e instaura a dúvida no leitor, pois afinal: é o conteúdo que define a forma? Ou é esta que molda seu preenchimento? Essas indagações mais o código de barra (em posição não usual) encontram-se na contracapa, como se vê na Figura 14.

Figura 14: contracapa do livro *Bibi* (2009)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Depois da apresentação da capa e da contracapa, é importante mencionar que elementos pré-textuais típicos, como folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, prefácio e agradecimentos, não constam na obra. Na contracapa, apenas, um posfácio do Piqueira com dados sobre a editora independente Lote 42, dois

números de catalogações – cada um desses números é responsável por um ISBD<sup>36</sup> dos títulos sugeridos pelo autor ao longo da narrativa e um breve relato do surgimento de *Bibi*, citando as “diversas modalidades de narrativas impressas livro infantil, livro ilustrado adulto, livro texto tradicional, fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva” (PIQUEIRA, 2019, p. 96). Todas as capas, dos mil exemplares impressos em setembro de 2019, foram feitas nas oficinas gráficas da Casa Rex. A última informação impressa foi relatar que todos os personagens e fatos descritos na obra *Bibi* são fictícios, exceto o Dia do Bolo de Chocolate, que, como o autor esclarece, de fato ocorreu.

Piqueira (2019) faz uso de muitos recursos da língua (usa pronomes, substantivos, adjetivos, reticências, sintaxes curtas) para apresentar o seu personagem, Bibi, ao leitor, acreditando que o leitor<sup>37</sup> já tenha domínio da linguagem verbal e da visual e seja capaz de ler essas linguagens. As três linguagens – verbal, visual e espacial – sincretizam-se na construção dos sentidos do texto.

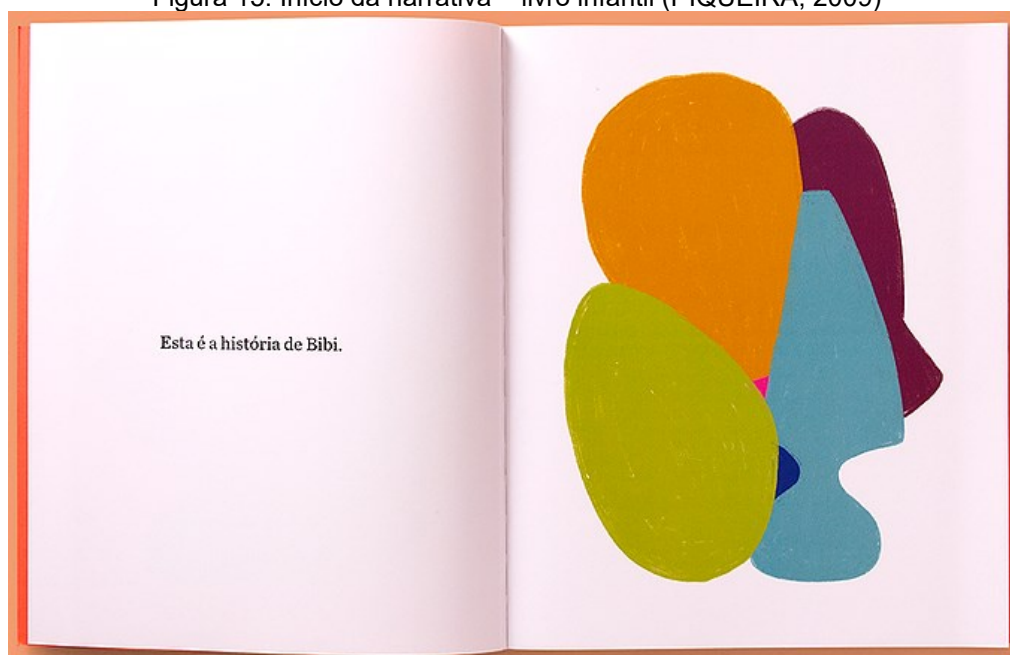
O primeiro contato do leitor com a história, ao abrir o livro, é perceber que a narrativa de Bibi começa a se delinear com contorno do universo infantil. Na primeira página, encontram-se formas coloridas, não definidas, desenhadas em fundo branco, dando relevo à ilustração, que ganha destaque, como se observa na Figura 15:

---

<sup>36</sup> A ficha catalográfica da obra contém os três títulos, o último está escrito à mão, com a caligrafia de Gustavo Piqueira.

<sup>37</sup> Fiorin (2004, p. 74) defende um leitor implícito, a imagem do enunciatário, “isto é, este ator da enunciação, que não é uma instância abstrata e universal, o tu, pressuposta pela existência do enunciado. Ao contrário, é uma imagem concreta a que se destina o discurso. Por outro lado, é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciatário, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações”.

Figura 15: Início da narrativa – livro infantil (PIQUEIRA, 2009)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

À esquerda, os textos curtos estão na cor preta, com fundo branco, ocupando o centro da página, as letras e a composição dos enunciados com sintaxe de período simples ganham destaque. Na página ao lado, à direita, a construção de quatro formas coloridas com cores secundárias que despertam a atenção e podem sugerir ao leitor algumas hipóteses como: as formas ovais seriam um ovo ou um abacate?; as formas triangulares recordam uma parte de um chapéu ou a parte de cima de uma luminária? Essas figuras aglutinadas, produzidas artesanalmente pelo artista, não obedecendo a nenhuma regra, estão sobrepostas como se fossem os primeiros rabiscos de uma criança no processo de alfabetização e, portanto, permitem mostrar e esconder, dão uma certa ideia de um jogo onde os sentidos não estão totalmente claros, podem estar velados, por isso vão demandar um olhar mais atento do leitor, convocando-o a “fazer-ver” para ser desvelado.

Desse modo, o enunciador instaura a ideia de surpresa, estabelecendo, assim, a apresentação de um espaço lúdico em um primeiro momento e dirigindo-se ao leitor, perguntando: “Ué, não sabe quem é Bibi?” (PIQUEIRA, 2019, p. 4). Nesse espaço da materialidade, as páginas estão impressas em *couché* fosco, gramatura de 150 g/m<sup>2</sup>, com traços que remetem ao imaginário infantil.

Em seguida, as formas ganham linhas mais definidas e surgem desenhos como: o leão, o passarinho, o abacate e a luminária. Todos se apresentam multicoloridos e sorridentes, distribuídos na borda das duas páginas, como se



estivessem emoldurando a cena principal: a apresentação de Fabiano. Isso é reiterado, quando o narrador pede para todos se afastarem, pois, no meio das ilustrações, aparece um ponto de cor rosa, e, na próxima página, Bibi é representado, como ilustrado na Figura 16.

Figura 16: apresentação de *Bibi* – livro infantil



<https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Bibi está à direita da página, centralizado, em tamanho menor em relação às outras ilustrações, e encena um leve aceno, um aceno acanhado ao leitor. Veste uma blusa e um calça da cor azul, apenas os tons são diferentes, mas estão relacionados a matizes frias. Oliveira (2004, p. 119) discorre sobre a percepção da forma colorida “ao deter-se nas formas-cores, a objetividade do olhar está voltada para a determinação de sua significação”. Barros (2012) descreve que as cores no tom de azul possuem um caráter frio, que tendem para o escuro e podem transmitir uma sensação enfadonha. Todavia, nesse momento da narrativa, é possível identificar que há oposições semânticas a partir dos elementos do imaginário infantil, todos multicoloridos (felicidade, alegria, ternura), e a representação de Bibi nas cores relacionadas às matizes frias (tristeza); nesse caderno, a felicidade é eufórica, e a tristeza é disfórica. Quanto ao seu posicionamento, é resultante do olhar dos desenhos, um ponto de fuga, uma vez que permite dar sensação de profundidade e manter a perspectiva que teria um observador a partir de um determinado ponto de

vista, estratégia cuidadosamente escolhida pelo enunciador para apresentar o personagem.

Animais e objetos figurativizam o imaginário infantil, tempo em que não há linha clara que separa os objetos das coisas vivas. Visto que os animais perambulam livre e extensamente pelo mundo, é natural que, nas ilustrações infantis, sejam capazes de guiar o herói, no caso Bibi, a lugares distantes. Desse modo, desenhos de formas primitivas e de bichos resgatam, no leitor, sentimentos amorosos em relação à primeira infância e uma rede de interconexões que se formam entre as palavras e as imagens. Essa estratégia do enunciador aproxima-se da ideia do contágio, porque não opera no plano cognitivo, mas no plano do sensível, intimamente ligado ao regime da sensibilidade, ao ajustamento. Como sugere o próprio nome do regime, ocorre um ajuste entre os corpos (leitor e a personagem) e, por meio da sensibilidade, compartilham características, sensações e experiências.

No segundo caderno, a mudança da narrativa se dá com a troca da materialidade, a gramatura do papel permanece 150g/m<sup>2</sup>, mas passa a ser *offset*, com isso, a textura não é mais aveludada como nas páginas ilustradas infantis. Para esse novo contrato de leitura que Piqueira estabelece com o leitor, o protagonista Fabiano tem cores reluzentes, perde os contornos infantis, ganha traços sofisticados, e a composição da página com textos curtos e mais elaborados ditam o ritmo de leitura. Assim, o olhar é direcionado e a informação é hierarquizada, conforme a figura 17.

Figura 17: Vida adulta - livro ilustrado adulto



<https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Se, no primeiro caderno, as figuras do imaginário infantil tendiam para formas arredondadas, no segundo caderno, a escolha se dá por formas retilíneas. De fato, a face de Fabiano, bem como seu corpo, sugere traços de figuras geométricas. O protagonista, para não ser confundido com criança, porque a noção de “adulto” se instaura, é caracterizado – como se fossem feitos pequenos *close-up* ou *zoom* – pelo uso de uma pochete, pela presença de tatuagens (um desenho de uma serpente tatuada na mão que se encontra ilustrada à direita da página), de gim-tônica (somente adulto consome esse tipo de bebida), de economia criativa (*post-it*), de hambúrguer gourmet e uma vasta barba (traz a noção de ser adulto). Também se acrescentam à particularidade da personagem alguns rabiscos para representar a “feitura”, sublinhados com hifenização moderna e uma estética contemporânea, como explicita o narrador: “não há o menor perigo de classificarem isto aqui como um livro infantil. E o melhor: sem abrir mão da alegria e da leveza. Afinal, a gente foi feito pra brilhar e a vida é uma grande festa” (PIQUEIRA, 2019, p. 27).

A alteração da materialidade (nesse caso, a textura do papel), a passagem do caderno do livro infantil ao caderno do livro ilustrado adulto, é programada e previsível. A programação é o modelo em que o estado resultante da transformação é o efeito de uma causa, é suficiente que “o ator se apoie em certas determinações estáveis e cognoscíveis do comportamento do outro” (LANDOWSKI, 2014, p. 48). Embora não seja comum que os diferentes cadernos de um livro sejam produzidos em linguagens e materialidades diferentes, no caso de *Bibi*, essa ação é completamente programada do ponto de vista do autor da obra, ou seja, a cada 16 páginas, ele definiu que a materialidade irá se alterar. É uma regularidade empregada pelo enunciador na confecção da forma do livro *Bibi* e na programação, então, para ele, não apresenta nenhum risco, pois é previsível.

Por outro lado, a troca de linguagens de forma inesperada, para o leitor<sup>38</sup>, abre o caminho para um novo desdobramento da gramática narrativa e discursiva da semiótica: o regime do acidente, o qual se regula pelo risco e funda-se na aleatoriedade do acidente sobre a interação. A aventura da insensatez domina a interação e instaura a catástrofe como reguladora do sujeito em busca da significação:

O sujeito sempre pode retomar a iniciativa. Em lugar de continuar a fazer como se deve somente porque um dia, um outro, ou ele mesmo, há muito

---

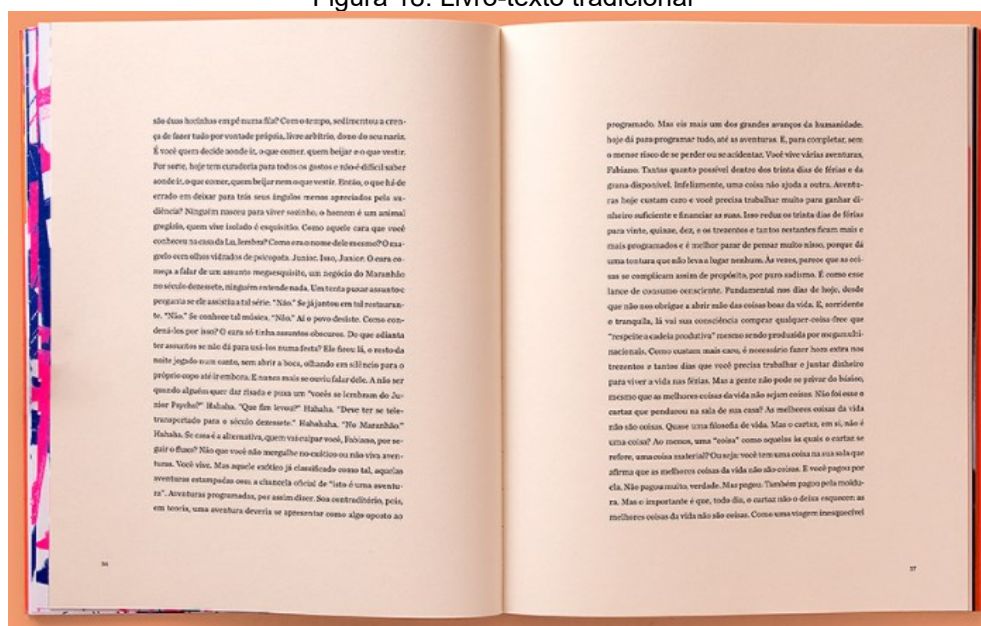
<sup>38</sup> Para refletir, o acidente se manifesta para todo leitor? E o leitor que sabe que as linguagens vão mudar a cada 16 páginas, para ele também é um acidente?

tempo, estipulou que seja assim que se faria daí em diante, pode, num rompante – aproveitando algum acidente – ser levado a deixar por um instante de executar maquinalmente e com total confiança o mesmo sintagma, levantar o olhar, ver-se realizando, interrogar-se por uma vez sobre as razões de sua “necessidade” e, de repente, talvez, aperceber-se de que poderia proceder diferente (LANDOWSKI, 2015, p. 43).

Todo esse processo demonstra que o enunciador vê o leitor como um parceiro na elaboração da narrativa, e cada oportunidade de leitura ou releitura da obra torna-se uma nova chance de criar e recriar significados em movimentos constantes e contínuos de experimentações de mergulho na narrativa. “Ao lado da experiência estética, abre-se assim, pelo “Eu” empenhado na construção de seu ser, outro caminho, a presença do Outro” (LANDOWSKI, 2017, p. 132). O “outro” pode ser compreendido, no caso de *Bibi*, como o leitor que remodela o seu ritmo de leitura a partir da mudança de linguagem e materialidade.

Ao final do caderno de livro ilustrado adulto, o narrador se surpreende com o sumiço do Fabiano e faz vários questionamentos, como: “No fim das contas, essa cor toda, essa exuberância incessante são meio de araque, e não um retrato fiel do que se passa aí dentro?” (PIQUEIRA, 2019, p. 32). Desse modo, o enunciador convoca o leitor a interrogar-se sobre a relação “ser vs. parecer”, ao instaurar na narrativa um ator, Fabiano, grande – que ocupa toda a página, descolado, integrado com o mundo e com os prazeres que preenchem a vida do jovem protagonista. Entretanto, o enunciador pretende “esconder”, disfarçar, por meio das cores vibrantes, a angústia da personagem. É como se Fabiano revelasse um parecer, por meio da imagem, e um ser, o que é experimentado realmente por meio das palavras. Nesse caso, é a narrativa verbal que revela traços da solidão de Fabiano. Novamente, o leitor é surpreendido, e o caderno passa a ser chamado de livro texto tradicional, como veremos na Figura 18. É o próprio narrador quem revela a estratégia do disfarce, a relação entre “ser vs. parecer”: “você não precisa se disfarçar sob a fantasia da alegoria constante, como era obrigado a fazer nas páginas anteriores” (PIQUEIRA, 2019, p. 38).

Figura 18: Livro-texto tradicional



<https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Esse caderno foi impresso em papel pólen bold 90g/m<sup>2</sup>, um tipo de papel levemente amarelado, com fonte na cor preta. O texto ganha contornos de uma narrativa verbal, sem paragrafação, em linha reta, uniforme. No caderno anterior, as cores excessivas das múltiplas linhas e múltiplas direções transportavam o leitor para a vida adulta do protagonista. No terceiro caderno, a vida de Fabiano revela-se “caótica”. A ausência de pontuação colabora para a desordem, como se o passar da vida tivesse engolido o homem, e a falta de parágrafos marcasse uma vida monótona e programada do personagem, como no trecho: “hoje dá para programar tudo, até as aventuras. E, para completar, sem o menor risco de se perder ou se acidentar” (PIQUEIRA, 2019, p. 37).

A escolha de um texto totalmente previsível, marcado por meio de palavras, de períodos articulados, reitera a programação, a falta de aventuras, do risco do acidente. Também a paginação adicionada nesse caderno marca uma vida com regras, a vida adulta é cheia de regras que estão postas socialmente: viver em grupo, trabalhar, ganhar dinheiro, é o programa narrativo previsto para o homem/mulher adulta, afinal, como indicam algumas passagens, “ninguém nasceu para viver sozinho, quem vive isolado é esquisitão” (PIQUEIRA, 2019, p. 36), e “você precisa trabalhar e juntar dinheiro” (PIQUEIRA, 2019, p. 37). O sujeito, enquanto imerso no contínuo da vida, ao agir de forma repetida, percebe suas ações já não mais dotadas de

significado, a não ser aquelas já atribuídas socialmente por meio dos papéis sociais que devem ser vividos.

Nesse sentido, para Greimas (2002), a rotina é considerada como algo que petrifica nossas relações com as pessoas e as coisas de nosso entorno, o que nos revela um “cansaço” diante da habitualidade. Para Landowski (2001), a rotina é o hábito, e acrescenta que é concebido como uma compulsão por repetir um mesmo fazer, assim instala o sujeito de automatismo: se, antes, a ação estava modalizada por um /querer/, assim exercendo e assim exprimindo, tempos depois, ante ações reiteradas, o sujeito passa a agir modalizados pelo /dever/.

Avançando na leitura, o narrador desvela: “Então, Fabiano, olhe o painel e considere a frase como um mantra, sorria satisfeito, mas não se estenda no assunto para não esbarrar sem querer em significados mais profundos e terminar pensando besteira” (PIQUEIRA, 2019, p. 38). Nesse trecho, é possível se atentar para a manipulação – fazer querer.

Aqui a manipulação encontra seu fundamento na motivação propriamente subjetiva: ao sujeito importa tanto ser reconhecido como tal, com todas as qualidades e competências que isso envolve, que se sente obrigado a atuar conforme a imagem que deseja oferecer (e oferecer-se) de si mesmo. Seja o que for, o manipulador propõe sempre ao outro uma forma ou outra de intercâmbio – barganha econômica ou chantagem à honra, ou pelo menos, ao amor próprio (LANDOWSKI, 2014, p. 27).

A manipulação delibera e estabelece a vontade interior do sujeito, conduzindo-o modalmente a agir. Assim, para alcançar seus fins, ele pode tentar, segundo os dados da situação, mostrar-se tentador: “Então, o que há de errado em deixar para trás seus ângulos menos apreciados pela audiência?” (PIQUEIRA, 2019, p. 36). Ou parecer um provocador: “Afinal, gostemos ou não o patético é inerente à vida” (PIQUEIRA, 2019, p. 35). Desse modo, ele provoca o enunciatário a não querer-ser revestido por esse valor, já que é apresentado de forma disfórica. Ou, ao contrário, como sedutor: “Você é muito mais que aquela alegria artificial” (PIQUEIRA, 2019, p. 40). O manipulador em potencial atribui ao seu parceiro “um estatuto semiótico idêntico ao que reconhece para si mesmo: o de um sujeito” (LANDOWSKI, 2014, p. 30).

Na sequência, o narrador sugere a Fabiano que tenha opiniões fortes, claras, definidas e que não lute sozinho como em um ato quixotesco. Aqui, é possível

observar a intertextualidade temática com o diálogo *Dom Quixote de La Mancha*<sup>39</sup>, com a afirmativa “Vocês lutaM contra todos os que não pensam igual a vocês” (PIQUEIRA, 2019, p. 39). Novamente, o narrador volta-se para o leitor, como pode ser percebido por meio das desinências de plural “S” e “M” alegorizadas, e pede auxílio ao leitor para ajudá-lo, como fica explicitado na seguinte frase: “Então, me ajude. Destaque o título novo na página ao lado, encaixe-o na capa destaque livro. E volte aqui, porque ainda não terminamos” (PIQUEIRA, 2019, p. 42).

Com o novo título “*PENDURE SEUS HORIZONTES NA PAREDE DA SALA*”, o nome do autor se desloca da parte de trás do título da obra para o rodapé da página, com um tom de cinza, alinhado à esquerda, e, à direita, o nome da editora independente Lote 42 é impresso, também com o mesmo tom, representando que ambos estão na mesma posição, sem hierarquias. Com essa mudança, a página do papel se torna a “parede” da sala em que o “quadro”, título da obra, está pendurado. Ao virar a página, o leitor pode ler os enunciados: “Que tal? Funcionou? Virou outro livro, não?” (PIQUEIRA, 2019, p. 45). Assim, percebemos que realmente virou, já que, para a nova capa, ao final do livro, há uma nova ficha catalográfica específica.

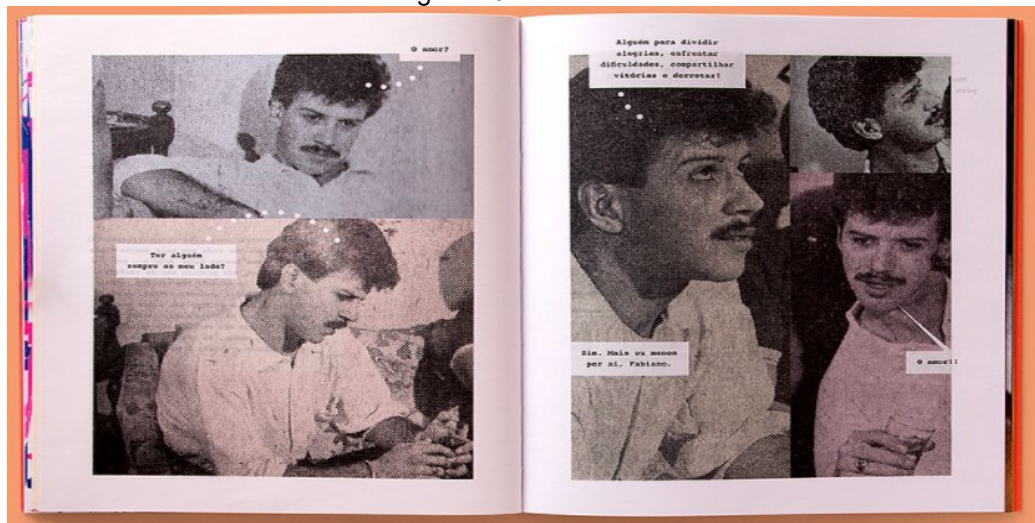
Do mesmo modo como o enunciador age sobre o sujeito Fabiano para levá-lo a fazer algo, ele impõe uma ação para o leitor, que não “navega” mais na aleatoriedade da narrativa, mas segue os passos de uma leitura programada conduzida pelo enunciador. Tem-se um sincretismo de papéis, porque o enunciatário é, ao mesmo tempo, leitor e o sujeito debreado na narrativa, Fabiano.

“Cansou? Um pouco de angústia existencial até que vai. Mas só um pouco, senão cansa? Ainda bem que, hoje em dia, **cansou é só trocar**, né, Bibi?” (PIQUEIRA, 2019, p. 48). Com essa informação, Fabiano é conduzido para uma experiência amorosa, e o leitor precisa mobilizar novas estratégias, porque a materialidade e a linguagem são alteradas, recordando as fotonovelas. Observemos o recorte do caderno nas Figuras 19 e 20.

---

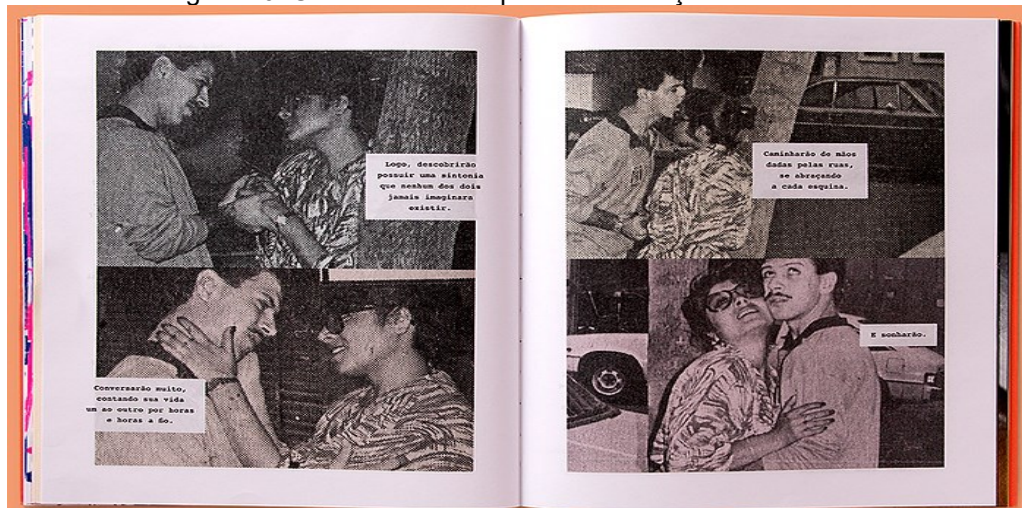
<sup>39</sup> Por volta de 1584, Cervantes casa-se com Catalina de Palacios Y Salazar, de 19 anos, fidalga e com alguma riqueza. Passa a viver com sua mulher no povoado, Esquivias, alguns quilômetros ao sul de Madri, já na região de La Mancha. Parentes dela são os membros da família Quijada, de origem conversa, dentre os quais consta Alonso Quijada, um frade que gostava de ler novelas de cavalaria. Esses indícios, junto com algumas precisões geográficas, permitem que alguns identifiquem Esquivias e Alonso Quijada como o lugar e o fidalgo com que se inicia *Don Quijote de la Mancha*.

Figura 19: Fotonovela



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Figura 20: Um convite ao toque e às sensações - fotonovela



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

O material texturizado vermelho e rosa, em folhas impressas no papel *Offset* 56g/m<sup>2</sup>, convida o leitor ao toque, estabelecendo uma atmosfera de intimidade, e evoca a ideia de “amor”. As folhas são sedosas e translúcidas, permitindo o leitor ver a imagem composta do outro lado da folha.

No início do caderno de fotonovela, como ilustrado na Figura 19, há uma quebra da expectativa, porque aparece Fabiano sozinho; e o narrador, na abertura do caderno, sugere ao protagonista que dê adeus a “esses tacos de madeira e abraçe o amor” (PIQUEIRA, 2019, p. 49). Essa atmosfera de amor evocada pelo narrador propõe que Fabiano encerre a dilaceração existencial que está sentindo e se apaixone, como ilustrado na Figura 20, em *close*, no olhar.



Antes de esse fato acontecer, o enunciador atualiza e preenche as ações da história nesse caderno, e os cenários em que o personagem está inserido são imagens estáticas: sentado no sofá, em outro momento na rua, atribuindo a ideia de movimento, encostado perto de um carro, uma Kombi – modelo de carro popular. E, “quando você menos esperar...” (PIQUEIRA, 2019, p. 52), o narrador evoca o leitor para participar da narrativa e conta que Fabiano se apaixonou.

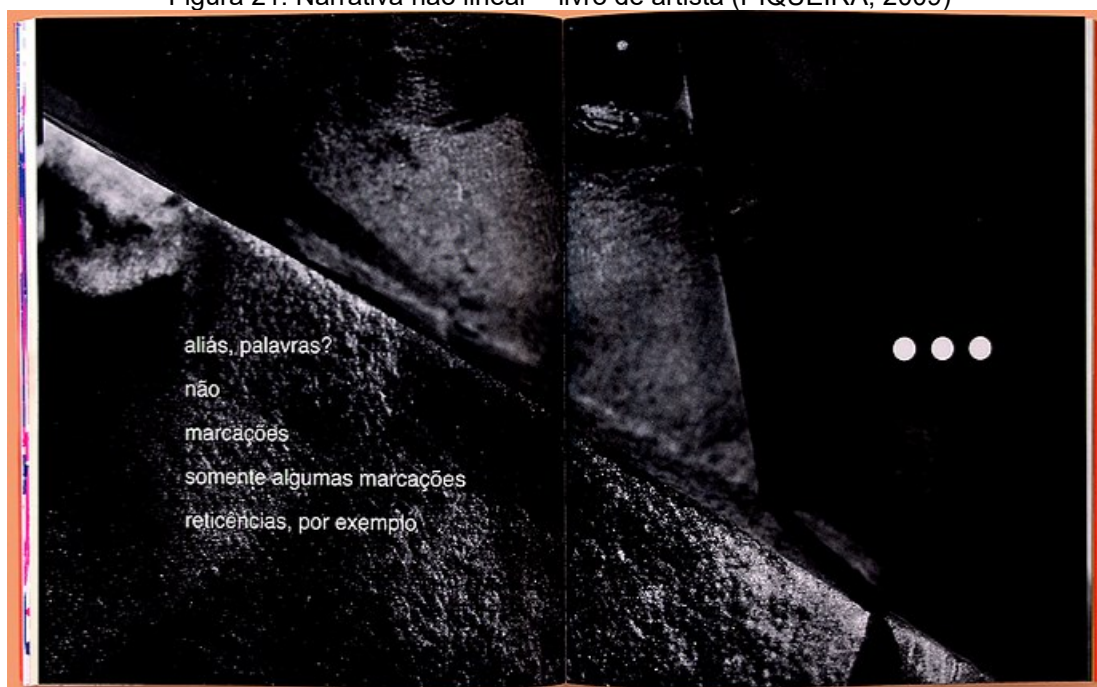
Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), propõe que algumas manifestações do mundo sensível, tais como os sentidos táteis, olfativos, auditivos e da visão, transpassam a experiência humana, a fim de preenchê-la de um sentido estético que a redimensiona. O sujeito adentra nessa experiência pelo arrebatamento da paixão que o confunde e dá origem à fusão de si com o seu objeto, nesse caso, o encontro do Fabiano com o amor. Vale ressaltar que a paixão é entendida pela semiótica greimasiana como um efeito de linguagem em discurso, e não somente como o êxtase dos sentidos. Na narrativa, a paixão é considerada como a perturbação, a fratura do sentido, a agitação que perpassa a coerência e a linearidade, para desfazê-la. A isso, o mestre lituano nomeou “deslumbramento”, quer dizer, um tipo de clarão de luz passageira que perturba a visão e possibilita ao sujeito outra visão: o sujeito vê de outro modo aquilo que sempre esteve lá, no mesmo lugar, mas que agora é outro, como explicitado em “sentir que ao lado dela, você pode conseguir as coisas e [...] acreditar que ela é a sua chance de, finalmente, mudar tudo” (PIQUEIRA, 2019, p. 59).

Mas o relacionamento muda. Fabiano se entristece, e em seu olhar há a presença de dor e ciúme; o protagonista passa por uma experiência, após o rompimento. Então, vai para o bar afogar as mágoas após o término repentino. Ao considerarmos que o sujeito é um ser marcado por oscilações, consideramos, portanto, que ele é um sujeito sensível, cujo mundo em que vive não cessa de se transformar e onde as dimensões de tempo, espaço e matéria nunca são fixas e afetam o sujeito.

A linguagem visual e A linguagem verbal, nos parâmetros construídos pelo sistema gráfico da arte, são reunidas a fim de criar um texto reconhecido socialmente como fotonovela, sendo assim um texto sincrético. Essa classificação se justifica, porque, “nos textos sincréticos, a particularidade material das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem” (TEIXEIRA, 2009, p. 58).

Dessa forma, Piqueira (2019) seduz o leitor com um contrato de leitura e a escolha da materialidade, convida-o para participar desse enlace amoroso e dividir as angústias dessa relação. Nesse cenário, o autor insere novas 16 páginas, em couché brilho 170g/m<sup>2</sup>, para continuar a trajetória de Fabiano com poucas palavras, como ilustrado na Figura 21.

Figura 21: Narrativa não linear – livro de artista (PIQUEIRA, 2009)



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

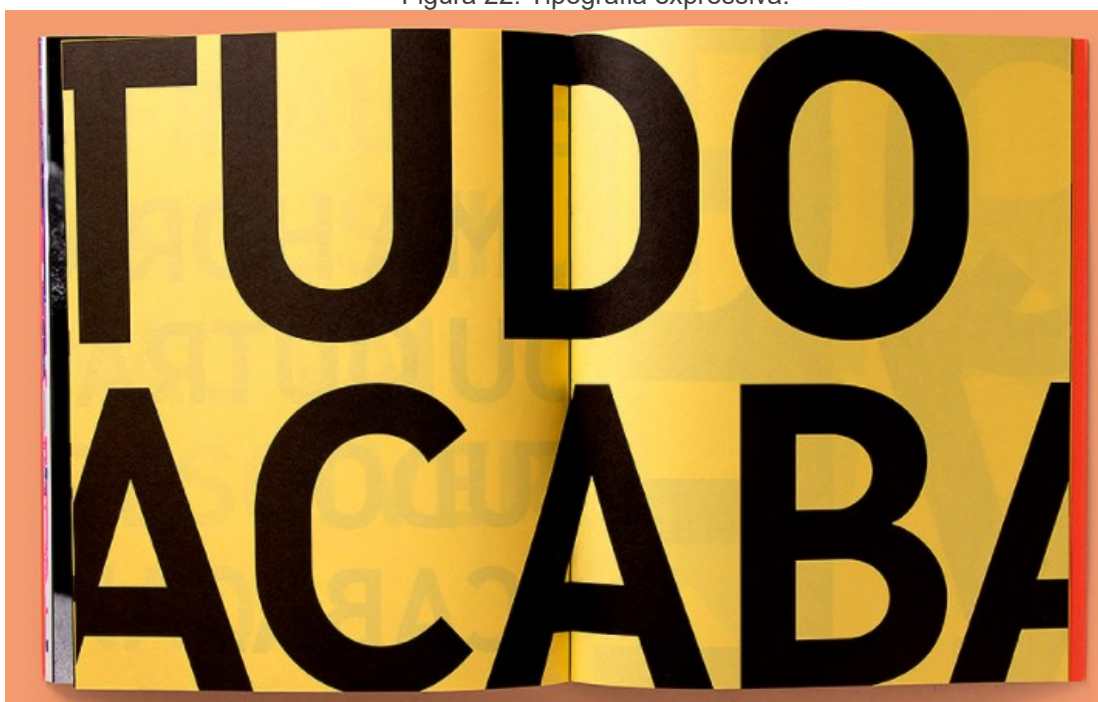
O caderno cinco, livro de artista, escolha da materialidade do autor para construir a narrativa, está solidamente articulado com as dimensões do livro – organização das mensagens a serviço da página dupla, bem como o tamanho e a localização das imagens. Essas ocupam a totalidade da página e sangram a margem do papel. O formato horizontal (dito “à italiana”), mais largo que alto, permite a organização das imagens, favorecendo a expressão do movimento e do tempo e, mesmo sendo uma imagem estática, tem a tendência de criar uma ilusão de duração. Embora uma imagem fixa não possa representar o tempo, como faz a animada, sugere uma evolução temporal para além dos próprios limites e, dessa forma, torna-se possível a apreensão de um instante. Já o texto, ao longo das 16 páginas que compõem essa materialidade, atua em prol da continuidade do discurso, dando corpo à progressão temporal, assim o autor faz uso das reticências “...”. Tal pontuação é o novo título para a obra proposto por Piqueira (2019). Nesse título, que remete à

contemporaneidade, o nome do autor está fragmentado e redirecionado para as margens.

Nesse caderno, a leitura é mais visual. Nela, o leitor opera constantes vaivéns entre os diferentes enunciados, e a narrativa é dinamizada por esses efeitos visuais, que permitem ser mais contemporâneo, pois evoca os materiais de revistas modernas.

E, por fim, conforme Figura 22:

Figura 22: Tipografia expressiva.



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

O papel amarelo *superbond* 80g/m<sup>2</sup> imprime as letras pretas dispostas em tamanhos diferentes. À medida que o tom filosófico ganha força, a angústia existencial (como uma possibilidade de interpretação) vai ocupando as páginas de forma ascendente, cada vez maiores, imprimindo a intensidade do sentimento do personagem. “Tudo acaba” é o final da narrativa, já que, nas páginas seguintes, não há palavras, seguem páginas amarelas e, por fim, a preta. Assim, os leitores estão minimizados de garantias e maximizados de interrogações, porque o contrato de leitura com o seu leitor é sempre rompido de forma programada – a cada 16 páginas, o leitor é inserido no imprevisto, por isso, desestabilizado, o enunciador permite que leitor experimente um novo tipo de leitura e de construção de sentidos para o texto. Experimentar, na tentativa de esgotar um universo, sem nunca chegar a fazê-lo

completamente como em “Tudo Acaba”, são práticas que fazem parte da composição do livro *Bibi*.

Esse “imaginoso mundo” confunde-se o tempo todo com o material utilizado para levá-lo adiante: a palavra, a frase curta, a ausência de parágrafo, o caderno alterado pela materialidade, a metáfora, o mito do eu autor, do narrador, a ideia concretizada de leitor. O narrador sugere explicações incertas ao leitor, que fica confuso e impedido de orientar-se. Na verdade, é o autor que conhece o raciocínio de seu leitor e o manipula o tempo todo. Mas ele também é personagem dessa narrativa labiríntica, e a tentativa de fuga consiste em fazer uma viagem que o transporte ao “lugar da multiciência das coisas possíveis”, acumulando suposições sobre suposições. Para Piqueira, a experiência verdadeira surge quando a certeza deixa espaços à incerteza. Quanto mais esses espaços se alargam, mais aumenta o poder da experiência para o leitor que está se relacionando com o inesperado, como debatido na próxima seção.

## **5.2 Pendure seus horizontes na parede da sala: efeitos da leitura de *Bibi* sobre o leitor**

Embora, na seção anterior, ao descrever as escolhas composicionais do livro *Bibi*, tenhamos acenado a algumas experiências do leitor, porque a sua composição afeta diretamente o modo como enunciação mobiliza o leitor e como esse mobiliza o seu conhecimento sobre a leitura verbo-visual para construir sentidos para a narrativa, nesta seção vamos procurar sistematizar, de forma mais ordenada, a relação entre as escolhas do enunciação e o impacto sobre a leitura.

Nessa linha, é importante ressaltar que, ao entrar em contato com uma obra literária, cada leitor possui a liberdade de entender o que está exposto de múltiplas formas, isto é, ele é capaz de não só traduzir o que está escrito, como também atribuir sentido. Umberto Eco (1994) explica, em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, que a fluidez de uma história é determinada pelo tipo de leitor a que ela se destina, e cabe a ele a escolha de optar durante o texto, fazendo (mesmo que inconscientemente) previsões e suposições antes mesmo que uma conclusão seja feita na própria narrativa. Esses movimentos de aproximação e afastamento são possíveis convenções que o texto programa para sua recepção – é o famoso “pacto de leitura”.

Num nível superficial, a obra define seu modo de leitura pela sua inscrição em um gênero e seu lugar na instituição literária. O gênero remete para convenções tácitas que orientam a expectativa do público. Diante de uma obra confusa ou desconcertante, ao se apoiar na caução fornecida pela instituição literária, o leitor acreditará no texto e tentará encontrar uma pertinência naquilo que, *a priori*, causa problema. Enfim, ao longo do texto, o pacto de leitura está determinado pela submissão da obra a certo número de normas, mais ou menos evidentes, que vão condicionar até certo ponto a recepção.

Todo texto, de fato, materializa-se por meio de uma linguagem, uma poética e um estilo, que são, para o leitor, sinais em seu trabalho de construção de sentidos. O livro de Piqueira (2019), por exemplo, não suscitará a mesma expectativa que a do romance de Calvino (1999). Nos dois casos, o vocabulário, a estrutura de conjuntos, a escolha de ritmos e das imagens obedecerão a princípios profundamente diferentes. Não se esperará das duas obras nem o mesmo efeito nem o mesmo prazer. Orientado pelo “contrato de leitura” (JOUVE, 2002, p. 67), o leitor constrói sua recepção apoiando-se nos espaços de certeza fornecidos pelo texto. Esses pontos de ancoragem delimitam a leitura e a impedem de se perder em qualquer direção.

Além dos títulos e da menção ao gênero, podem-se destacar em todo texto canais semânticos que estruturam a leitura. As unidades que os compõem podem ser ligadas por relações de semelhança (várias palavras remetendo para o mesmo tema), de oposição (o sentido se organizando em torno de uma antítese) ou de concatenação (uma sequência de ações formando um todo). Assim, as relações de semelhança, de oposição ou de concatenação entre as unidades do texto são, portanto, para o leitor, os pontos de apoio mais evidentes para compreender a narrativa.

Também o autor pode programar a leitura delimitando os espaços de indeterminação, as ausências deliberadas de uma anotação ou designar questionamentos de certos elementos vindos do mundo externo que, pela sua presença no texto, são de certa forma “ficcionalizados”.

Ainda é possível programar o texto com o conceito de “isotopia”, proposto por Greimas: “há isotopia quando os signos textuais remetem para um mesmo lugar” (JOUVE, 2002, p. 73). As isotopias são as continuidades semânticas que tornam o texto lido um conjunto coerente. Quanto mais o texto é redundante (quer dizer, repetitivo na informação que transmite), mais fácil é a construção da isotopia.

Com essas estratégias, o leitor constrói sua recepção, percebendo, analisando um após outro os diferentes níveis do texto na relação entre sensível e inteligível. Segundo Eco (1985), o leitor parte das estruturas mais simples para chegar às mais complexas: dessa forma, atualiza sucessivamente as estruturas “discursivas”, “narrativas”, “actanciais” e “ideológicas”.

Dessa forma, o “contrato da leitura” (JOUVE, 2002, p. 67), momento no qual o texto propõe as regras do jogo para sua recepção, permite ao sujeito ser capaz de interagir competentemente com o texto, enfim, fechar os acordos propostos e se tornar um leitor audaz, para, a partir daí, mergulhar no prazer do texto, como defendido por Barthes (2073). Essa fruição é “um gesto que atravessa a solidez material do livro e dá a você o acesso à substância incorpórea dele [...]” (CALVINO, 1999, p. 48), em que os sentidos obedecem unicamente aos ditames de uma consciência seduzida pelo texto. Indissolúvelmente ligado à obra, o leitor desperta para si e para o mundo, e suas visões transbordarão de tons fortes, diferentemente do que lhe fora pintado nas cores esmaecidas de uma vida resumidamente prática. Assim, é preciso envolvê-lo com o objeto lido de maneira a fazê-lo sair de si mesmo, para depois retornar a si como um ser mais completo.

Como esses aspectos atuam na obra em análise? Iniciemos, por tentar compreender o texto de Calvino, para, em seguida, nos debruçarmos sobre *Bibi* (2019).

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, Calvino (1999) não só questiona o próprio texto enquanto artefato, mostrando uma consciente eficiência na maneira de escrever (ou narrar), mas também desnuda uma teoria da literatura riquíssima, resultado de uma intensa atividade de leitura de toda uma vida. Frente ao mundo capitalista, o mundo da ficção funciona como um espelho mágico que refaz a realidade de maneira menos explícita. É nela que os autores materializam suas angústias.

Assim, através da multiplicidade do narrável, a atitude por questionar o romanesco, ou seja, o imaginário do texto, deu-se de forma a parodiar o cenário literário que ganhou outra interpretação, uma versão própria do autor que, através da descontinuidade narrativa, chama a atenção do leitor para as questões literárias, pois o leitor é induzido a refletir.

A multiplicidade nada mais é que um disfarce, uma máscara que representa uma única essência: a vida. Por isso, o romance oferece dois caminhos ao leitor, como na vida: o que há de continuidade na vida ou de inevitável na morte. Calvino (1999),

ironicamente, opta por um final tradicional para que seu leitor não reclame ter sido frustrado. O autor mostra total domínio da escrita para persuadir o leitor e comunicar alguma fantasia através da bruxaria de seus narradores, que fazem seus leitores viverem uma ilusão. O texto como escritura, como “tecido dos significantes que constitui a obra” (BARTHES, 1973, p. 17), compõe a sua essência, pois é ele o intermediário da comunicação entre os mundos do autor e do leitor.

Calvino (1999) cria um universo ficcional que permite ao leitor se abrir para os desvaneios de um mundo fantástico. Nesse sentido, a agilidade do autor se fez presente em relação à narrativa, que questiona a própria existência, incluindo a função do próprio autor. Desse modo, realidade é apenas o caráter material da escrita, pois todo o resto se torna mutável, transitório, parte de um imaginário que remete ao contexto das interpretações.

Já Piqueira (2019) se apropria do texto, manipula a forma e altera a materialidade dos cadernos sem sobreaviso, assim não seria necessária nenhuma artimanha para costurar as narrativas, como o fez Calvino (1999), e, com isso, o leitor não reconhece o livro que tem nas mãos – como também não sabe se relacionar com ele. Sendo assim, a narrativa proposta por Piqueira (2019) propõe ao leitor o imprevisto, o leitor remodela o seu ritmo de leitura a partir da mudança de linguagem e materialidade, desloca o sujeito e demanda uma outra forma de ler.

No primeiro contato do leitor com a história, é possível perceber que a narrativa de *Bibi* começa a se delinear com contorno do universo infantil. Nesse espaço da materialidade, as folhas estão impressas em *couché* fosco, gramatura de 150 g/m<sup>2</sup>. Depois de exatas 16 páginas, a materialidade é alterada, pois a gramatura do papel permanece 150g/m<sup>2</sup>, mas passa a ser *offset*, com isso a textura não é mais aveludada como nas páginas ilustradas infantis. Para o novo contrato de leitura que Piqueira (2019) estabelece com o leitor, o protagonista Fabiano tem cores reluzentes, perde os contornos infantis, ganha traços sofisticados, e a composição da página com textos curtos e mais elaborados dita o ritmo de leitura. Com isso, se estabelece uma interação entre o autor e o leitor fundamentada pelo fazer-sentir, pelo contágio, e isso exige empatia e reciprocidade, a sensibilidade perceptiva sustenta o regime do ajustamento, delegando-se ao fazer sentir a regulação da competência estética que envolve o regime. O fazer sentido interliga-se ao aparato estético ativado pelas várias articulações entre os sentidos, e o leitor precisa se ajustar a essas novas condições propostas pelo enunciário para avançar na leitura e conseguir construir sentido.

Os processos de ajustamento fundam um regime de interação entre sujeitos iguais no qual, na imediaticidade de seu contato, desenvolvem uma dinâmica própria e criativa sem a intervenção de um destinador externo. Eles são movidos pelos princípios de sensibilidade e de disponibilidade a partir dos quais constroem o sentido do que juntos sentem em ato.

Nessas condições interacionais do regime do ajustamento, o acesso ao sentir é promovido não só a partir da disponibilidade para estar atuante, mas também da reciprocidade do interatuar, que é a partilha do *sentido*. Os efeitos de sentido de contágio desencadeados pelo regime de sentido do ajustamento tanto podem, por relação de contrariedade, direcionar-se para se converter em repetições regulares de um novo regime de programação, como ainda podem abrir-se ao imprevisível do regime do *álea* ou assentimento e, por relação de implicação entre o regime de ajustamento e esse último regime, promoverem inesperadas transformações ressignificantes. Esse fazer e esse sentir juntos modulam a experiência vivida do leitor, a interação não mais se “assentará sobre o *fazer crer*, mas sobre o *fazer sentir* – não mais sobre a persuasão, entre inteligências, mas sobre o contágio, entre sensibilidades” (LANDOWSKI, 2014, p. 51).

Ao final do segundo caderno, do livro ilustrado adulto, o narrador se surpreende com o sumiço do Fabiano e faz vários questionamentos. Novamente, o leitor é surpreendido, e o terceiro caderno passa a ser chamado de livro texto tradicional. O texto ganha contornos de uma narrativa verbal, sem paragrafação, em linha reta, uniforme, as letras estão impressas na cor preta, e o papel tem uma cor levemente amarelada. Para esse novo contrato de leitura, o autor estabelece com o leitor, um tipo de regularidade (a cada 16 páginas, o caderno é alterado) que serve de suporte às interações programadas. Aqui, a forma de sensibilidade empregada no processo de ajustamento é a *perceptiva*, porque nos permite apenas experimentar pelos sentidos as variações perceptíveis do mundo exterior e de sentir as modulações internas que “afetam os estados do corpo próprio, mas também interpretar o conjunto dessas soluções de continuidade em termos de sensações diferenciadas que fazem por si mesmas sentido” (LANDOWSKI, 2014, p. 52)

No quarto caderno proposto pelo enunciatório, Fabiano é conduzido para uma experiência amorosa, e o leitor precisa mobilizar novas estratégias, porque a materialidade e a linguagem são alteradas, recordando as fotonovelas. O material texturizado vermelho e rosa em folhas impressas no papel Offset 56 g/m<sup>2</sup> convida o



leitor ao toque – “a capacidade de se sentir reciprocamente” (LANDOWSKI, 2014, p. 50) – e à experiência, estabelecendo uma atmosfera de intimidade com o leitor, como também há a evocação da ideia de “amor”. Sob o regime do ajustamento, o que cada um dos interactantes visa através das relações sensíveis que os unem não é mais de ordem da “liquidação da falta” ou da “satisfação de necessidades pessoais”; cada qual busca, antes de tudo, descobrir uma “forma de realização mútua” (LANDOWSKI, 2014, p. 54).

Segundo Oliveira (2013), aprendemos a sentir desde antes do nascimento, mas também desaprendemos e até nos esquecemos inteiramente de como fazê-lo. Somática e intersomaticamente, os sentidos se desenvolvem a partir de convocações diversas dos vários tipos de objetos que na e pela interação se transformam em sujeitos justamente por sua densidade sensível. Esses encontros possibilitam redescobrir-se a partir do contato ou renovados contatos que são estabelecidos entre um eu e um outro nas construções subjetais. Ainda de acordo com Oliveira (2013), essas sintagmáticas regidas pela estesia experienciados pelos sujeitos são armazenadas na memória. Quando ativadas por uma nova, porém símile impressão sensível, produzem no sujeito, na imediaticidade do encontro, um sentido sensível. A condição estética é posta à prova a cada viver as qualidades significantes, o que desperta os sentidos e liberta-os de uma cristalização, favorecendo a abertura do sujeito às experiências de descoberta que estão por toda a parte, prontas para serem redescobertas, saboreadas e desfrutadas.

No quinto caderno, o autor insere novas 16 páginas, em couché brilho 170g/m<sup>2</sup>, para continuar a trajetória de Fabiano com poucas palavras. Para Landowski (2014, p. 67), um ponto de vista do leitor pode designar, em primeiro lugar, um ponto – uma posição e uma situação – no espaço e no tempo: “aquele a partir do qual um sujeito olha a “vista”, ou mais geralmente o objeto que observa”.

Nesse sentido, se a língua permitisse, se deveria poder falar tanto do “instante” de vista que se adota frente ao desenrolar de um processo considerado em sua duração, quanto do “ponto” de vista a partir do qual se olha um percurso em sua extensão, “o sentido e o valor da vista mudam totalmente em função do ponto de vista onde se situa o observador” (LANDOWSKI, 2014, p. 67). Em relação ao instante, caso o leitor apenas leia o quinto caderno, encontrará um excesso de sombras que evocam o mistério, mas se o leitor estiver lendo toda a narrativa de Fabiano e olhar para um percurso em sua extensão, perceberá uma angústia, uma aflição, um desespero.

Os dicionaristas aludem o termo desespero a um “estado de consciência” de um sujeito que julga uma situação sem saída. Ao que parece um sujeito que, de certo modo, se mune de um /saber/ sobre uma situação, que, por ser julgada “sem saída”, se constitui como uma sanção que leva ao desespero. Com isso, a perspectiva de um sujeito que está vivendo sua própria história e que, ignorando por milagre os modelos instituídos em circulação no seu entorno, ou conseguindo liberar-se deles, “procuraria descobrir por si mesmo um sentido – uma significação e uma orientação – para seu próprio percurso de vida, visto a partir de um dos pontos pelos quais transita” (LANDOWSKI, 2014, p. 69).

E é dessa forma que o enunciatário Piqueira (2019) convida o leitor a participar do último caderno, impresso em papel amarelo *superbond* 80g/m<sup>2</sup>, com letras pretas dispostas em tamanhos diferentes. À medida que o tom filosófico ganha força, a angústia existencial (como uma possibilidade de interpretação) vai ocupando as páginas de forma ascendente até chegar em “Tudo Acaba”. Nesse último caderno, a aleatoriedade, interação sob a forma de ajustamento, constitui o princípio fundador do regime do acidente, que dá conta de explicar a relação construída do leitor com a obra *Bibi* (2019). É o regime da insensatez, no qual o acaso irrompe em sua forma mais pura, quebrando o fluxo contínuo da programação e colocando o sujeito diante em um “universo semântico marcado pela insignificância e pelo sem sentido” (LANDOWSKI, 2014, p.71).

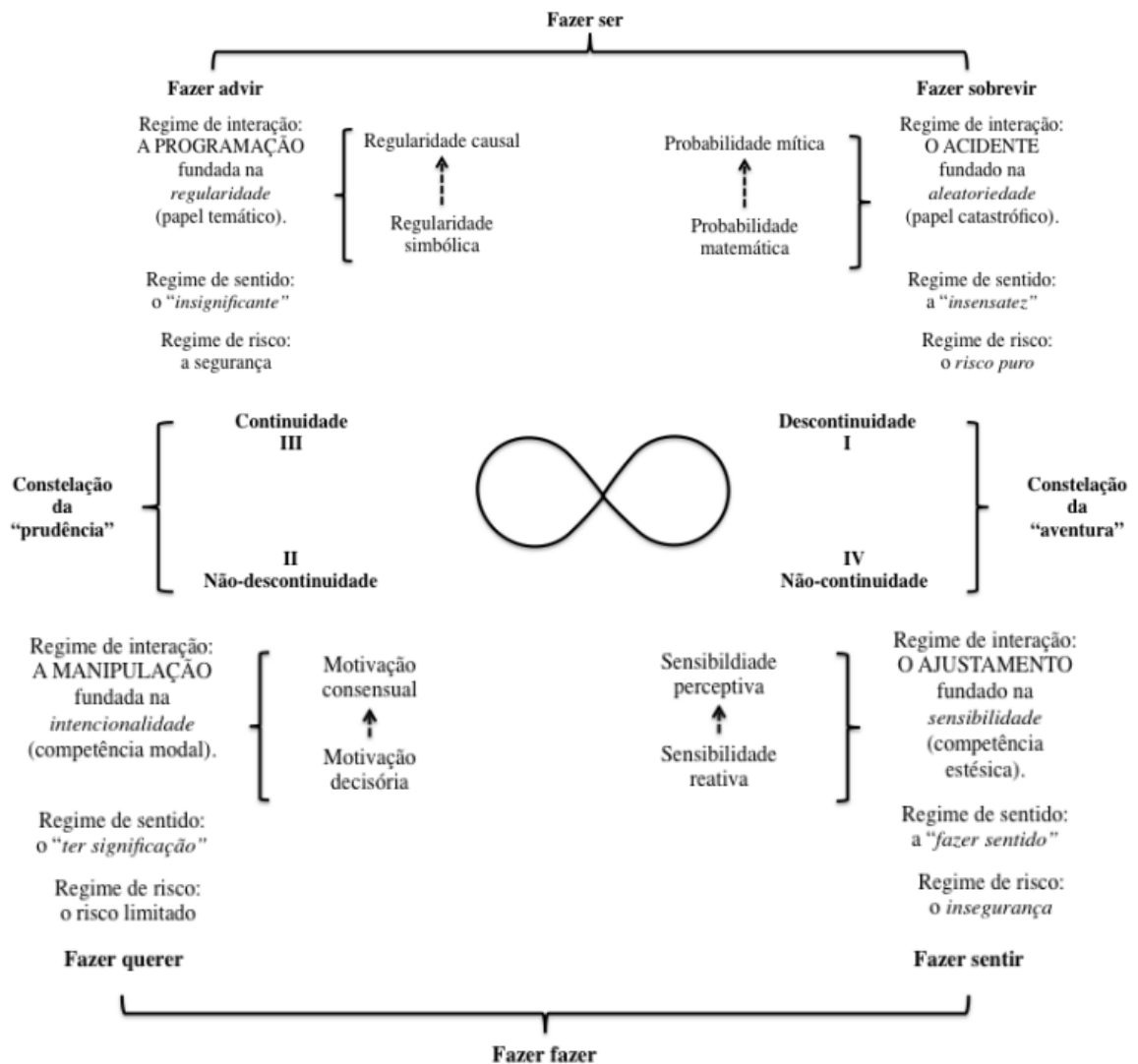
Os exemplos de acidente fornecidos por Landowski (2014) remetem, em sua maioria, aos âmbitos das calamidades naturais (tsunamis, raios, terremotos) e da existência singular de sujeitos individuais (imprevistos felizes e infelizes, fatos como uma telha que cair em cima da cabeça, surpresas e golpes de sorte inesperados). No entanto, segundo Demuru (2014), é possível transladar o conceito para a esfera dos processos macrossociais. De resto, o próprio Landowski (2001) mostra, em seu estudo sobre a morte de Diana, como o acidente sofrido pela Princesa de Gales configura uma ruptura aleatória não apenas da vida de um sujeito ou de uma família particulares, mas do fluxo histórico-político do inteiro Reino Unido, a partir do qual, inesperadamente, a imagem desgastada da Rainha Elizabeth e dos Windsor ganhou vida nova.

Segundo as indicações de Landowski (2014), pode-se dizer que a identidade de um acidente depende sempre do ponto de vista e do momento a partir do qual é observado. O que é acidente para alguns pode não o ser para outros. Aos olhos do

fatalista, a sorte é um acaso “motivado”, assim como, para os estatísticos adeptos das leis dos grandes números, o acaso pode ser “programado” (LANDOWSKI, 2014, p. 77). Do mesmo modo, quando se olha, a partir do presente, para os acidentes do passado, sua interpretação pode mudar. Para retomar um exemplo provido pelo próprio autor, diante de um resultado eleitoral inesperado e carente de sentido, pode-se extrair, *a posteriori*, uma significação oculta, que aponta para uma intencionalidade (manipulação) que, supostamente, o teria causado (cf. LANDOWSKI, 2014, p. 75).

A partir disso, na ilustração da Figura 23, a seguir, notam-se as dimensões sintáticas, semânticas e aspectuais que caracterizam, segundo Landowski (2014), o regime do acidente.

Figura 23: – O quadrado dos Regimes de Interação e Sentido de Eric Landowski.



Fonte: Adaptado por Landowski (2014)

Como mostra a disposição dos regimes na ilustração da Figura 23, programação, acidente, manipulação e ajustamento ocupam, cada um, uma posição ao longo do percurso definido pelo desdobramento lógico-semântico da categoria *continuidade x descontinuidade*: enquanto a programação é um processo *contínuo*, o acidente é um processo *descontínuo*; enquanto a manipulação é uma interação *não-descontínua*, o ajustamento é uma interação *não-contínua*.

Parece existir, portanto, uma configuração aspectual própria de cada regime. Em linguística e em semiótica discursiva, o aspecto é o ponto de vista sobre a ação: enquanto o tempo é uma categoria que situa a ação em relação ao momento da enunciação, isto é, “ao quando (presente, passado, futuro), o aspecto define como a ação se dá, o ritmo através do qual ela se desenvolve” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 39-40). Uma ação pode ser descrita, assim, como acabada (através dos tempos perfectivos) ou inacabada (através dos tempos imperfectivos), sendo possível ressaltar aspectos diferentes de seu processo: a pontualidade, que ressalta a sua unicidade; a duratividade, que evidencia seu estender-se no tempo; a iteratividade, que foca o seu repetir-se constante e regular; a incoatividade, que aponta para a sua dimensão inicial; a terminatividade, que marca seu fim.

No entanto, a questão do arranjo aspectual do acidente é complexa, porque, em primeiro lugar, assim como Greimas em *Da Imperfeição* (1987), Landowski (2014) define o acidente tanto como a ruptura da ordem, isto é, como algo a ela logicamente conseqüente, quanto como o ponto de partida (o ponto “I” da Fig. 15) da sintaxe do quadrado dos regimes de sentido e interação, ou seja, do percurso de um sujeito que, encontrando-se em um mundo aleatório e caótico, comece a procurar algum destinador para dar um sentido novo à sua existência: “partamos, portanto, do ponto oposto àquele de Greimas [afirma Landowski invertendo o raciocínio do semiótico lituano]: e se tudo na origem fosse, como nos mitos, acidente, inquietude, instabilidade, agitação e fúria, desordem, caos?” (LANDOWSKI, 2014, p. 70).

Em segundo lugar, a complexidade se dá pela denominação dos papéis que o semiótico francês atribui ao acidente. Diferentemente da programação, cujo papel é assimilável ao “papel temático” da gramática narrativa de Greimas (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 496), o acidente opera com um verdadeiro “*actante joker*”, que cumpre, ao menos, três papéis semânticos-discursivos: (i) um “papel crítico”, ou seja, “é ele que decide a orientação e, ainda, frequentemente, o resultado dos processos nos quais intervém” (LANDOWSKI, 2014, p. 79); um “papel catastrófico”, isto é, de

algo que rompe com as programações, as manipulações e os ajustamentos em curso; e, por fim, um “papel catalítico”, quer dizer, de algo que engendra um novo ciclo de interações, cujas trajetórias são, no momento no qual se manifesta, ainda imprevisíveis (LANDOWSKI, 2014, p.79). Por rigor filológico, é preciso reconhecer que Landowski (2014) reserva ao papel catastrófico uma posição privilegiada, enfatizando, assim, o aspecto terminativo do acidente.

Em *As Interações Arriscadas*, Landowski (2014), diferentemente de Greimas, trata separadamente o sensível e o aleatório, fazendo do primeiro o princípio regulador do regime do ajustamento e, do segundo, o princípio regulador do regime do acidente (LANDOWSKI, 2014, p. 73-79). No entanto, os termos utilizados pelo semiótico para introduzir o acidente – “intranquilidade, instabilidade, agitação e fúria, desordem e caos” (LANDOWSKI, 2014, p. 70), “deslumbramento”, “exclamação” (LANDOWSKI, 2014, p. 92) – evocam direta e indiretamente o tema do sentir, cujas implicações não podemos desconsiderar. Além disso, deve-se lembrar que, conforme a sintaxe elíptica e recursiva que rege as relações entre os regimes (LANDOWSKI, 2014, p. 85-89), o ajustamento, isto é, a lógica da sensibilidade, tende, ou pode desembocar, no imponderável e no aleatório.

No caso do último caderno de Bibi (2019), o acidente é um papel catastrófico, que determina um colapso do sistema de crenças e valores sedimentado em um determinado horizonte narrativo da vida do protagonista. O regime de sentido ao qual dá origem este choque é o “sem sentido”, o “absurdo”, a “insensatez” (LANDOWSKI, 2014, p.71-80). Infere-se, portanto, que o acidente dá lugar a uma indeterminação semântica de caráter negativo. No entanto, isso vale apenas a partir de um determinado ponto de vista que ressalta o papel catastrófico e aspecto terminativo do acidente, entendendo que “Tudo acaba” é o final da narrativa, já que, nas páginas seguintes, não há palavras, seguem páginas amarelas e, por fim, a preta.

No viés em que Piqueira (2019) construiu todos os cadernos, o “fazer estético” aponta para a construção de um mundo significante, e todo esse processo demonstra que o enunciador vê o leitor como um parceiro na elaboração da narrativa, e cada oportunidade de leitura ou releitura de uma obra torna-se uma nova chance de criar e recriar significados em movimentos constantes e contínuos de experimentações de mergulho na narrativa. Vale também retomar a discussão do capítulo 4, sobre o fato de que, hoje, as manifestações de arte impressa e as publicações de artista anseiam retornar à sensibilidade do tátil e do manual. Assim, no mercado editorial de livros, há

a presença 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” (BOGO, 2020). Tendo esse olhar para essa proposta de confeccionar livros, um questionamento é validado na próxima seção: “o conteúdo proporciona a definição da forma? Ou é a forma que tende a moldar o conteúdo?”

### 5.3

#### **O CONTEÚDO DEFINE A FORMA? OU É A FORMA QUE MOLDA O CONTEÚDO?**

No posfácio da obra de Piqueira (2019), o autor menciona que, ao propor a narrativa para contar a história de Bibi, aplicou todas as regras e diversas modalidades de narrativa impressa (livro infantil, livro ilustrado adulto, livro texto tradicional, fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva). Para Piqueira (2019), as escolhas das diferentes materialidades teriam criado certos efeitos de sentidos que o leitor, ao ler os cadernos, nem saberia reconhecer o livro que teria em suas mãos, como também de que forma precisaria se relacionar com ele. E, por essa “confusão”, como cita Piqueira (2019), brotariam muitos questionamentos do leitor com relação à leitura e à confecção do livro. Assim, o autor propôs uma provocação localizada na contracapa da obra: “O conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda o conteúdo?”

Com essas duas perguntas, impressas em caixa alta e especialmente localizadas no centro da contracapa do livro *Bibi*, o enunciador parece nos provocar e trazer para o “centro” da discussão a relação entre forma e conteúdo, questões que já povoaram o debate nas teorias da linguística, da literatura e da arte.

É importante observar que, assim como o título *Bibi* abre o primeiro livro – se considerarmos as três fichas catalográficas –, as perguntas sobre forma e conteúdo estão impressas no centro da contracapa, demonstrando a importância que o tema tem no conjunto da obra. É como se Piqueira (2019) quisesse deixar uma pista ao leitor, como se continuasse a dialogar com ele, a provocá-lo, permitindo que o leitor fosse ainda organizando a narrativa dentro das possibilidades arriscadas e aleatórias de sua obra.

Em *Questões de Literatura e de Estética* (BAKHTIN, 2010) traz importantes contribuições para estabelecermos relações com as nossas discussões sobre a estética material e a construção do conteúdo. De acordo com Bakhtin (2010, p. 20), a estética material não é capaz de fundamentar a forma artística, “pois esta relação emocional e volitiva, expressa pelo tamanho, pelo ritmo, pela harmonia, pela simetria, e por outros elementos formais – tem um caráter por demais tenso, por demais ativo para que se possa interpretá-lo como restrita ao material”. Ela não pode realizar a análise da obra como conjunto composicional com fim definido, em “virtude da ausência da compreensão da singularidade do objeto estético” (BAKHTIN, 2010, p. 23).

Para o filósofo russo, a forma deve ser analisada segundo a produção de sentido de todo enunciado. A forma não pode ser vista de forma isolada, porque está em estreita relação com o tema e com o estilo na produção de sentidos do enunciado. Nessa perspectiva, a forma é emolduradora do conteúdo.

Piqueira (2019) afirma, no posfácio de *Bibi*, que, para escrever esse livro, inspirou-se em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino. Essa obra, dinâmica e versátil, traz para a ficção temas como edição de livros, leitura e suas particularidades, concepções diversas de leitura, técnicas narrativas, estilos, tradução, falsificações, censura e censores, escritores prolixos e escritores concisos, diferentes tipos de leitor, entre outros. Nesse exercício de estilo, o autor exemplifica quais são os modelos e os tipos do romance moderno e apresenta, em forma de metanarrativa, a sua concepção de romance enquanto jogo combinatório de palavras, em que a realidade é substituída pelo universo linguístico.

É preciso, portanto, considerar como primeiro aspecto do conteúdo uma certa relação interdiscursiva entre o objeto desse estudo, *Bibi*, e o livro de autoria de Calvino (1999).

Na primeira história de *Se um viajante numa noite de inverno*, a realidade é exposta em névoas, cujo efeito ao mesmo tempo atrai e confunde o Leitor: “as luzes da estação e as frases que lêem parecem incumbidas da tarefa de dissolver as coisas, mais que mostrá-las: tudo emerge de um véu de nevoeiro” (CALVINO, 1982, p. 18). O narrador esclarece o estilo do livro e as estratégias usadas, as quais, ao mesmo tempo em que tentam prevenir o Leitor, deixam-no mais confuso.

No capítulo seguinte, tenta-se passar uma sensação mais concreta, objetos se apresentam com características corpóreas e sensuais, e o leitor é envolvido em

uma “sinfonia de odores, sabores e palavras (CALVINO, 1999, p. 65). Já a terceira história apresenta-se em forma de diário e lembra a obra *Palomar*<sup>40</sup>, revelando introspecção e reflexão, como no trecho “Há dias onde tudo que vejo me parece carregado de significações: são mensagens que eu teria dificuldade em comunicar, em definir, traduzir em palavras, mas por essa razão me parecem decisivas” (CALVINO, 1999, p. 66). Nos capítulos seguintes, a tensão existencial é projetada através da história, da política e da ação, em “Sem temer o vento e a vertigem”, e uma avalanche brutal se apodera de “Olha para baixo na espessura das sombras”.

“Em uma rede de linhas entrelaçadas” explode o sentimento insustentável de desejo e de angústia, enquanto, no capítulo “em uma rede de linhas entrecruzadas”, o estilo é lógico e geométrico. “Sobre o tapete das folhas iluminadas pela lua” descreve as sensações complexas das folhas do gingko caindo dos ganhos “como chuva miúda” ou “asas suspensas em voo no ar”. “Em torno da fossa vazia” irrita o realismo mágico de Borges e é chamado pelo próprio Calvino de telúrico-primordial. “Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?” é um típico romance apocalíptico: “O mundo é tão complexo, tão emaranhado, tão sobrecarregado que para ver um pouco claro é necessário podar, podar” (CALVINO, 1999, p. 297).

Em um texto que é escrito com o propósito de desviar a leitura para um ordenado divertimento, o autor deixa emergir uma série de sinais que se interrompem e figuras simbólicas que desnudam o aspecto negativo do universo em crise. No processo de (des)leitura, podemos dizer que o autor mostra a interdependência entre vida e livro. Para o autor, o texto nada mais é que um intertexto, um remeter contínuo a uma cadeia de fatos infinita. Assim, Calvino (1999) expressa o seu interesse pelo lado sólido da atividade da produção literária, pois a vida “real” é representada na literatura pela materialidade da escrita, como ele próprio comenta seja na forma de ensaio ou de romance: “O mundo se reduziu a uma folha de papel onde ninguém chega a escrever mais que palavras abstratas, como se os substantivos concretos tivessem desaparecido (CALVINO, 1999, p. 305).

---

<sup>40</sup> *Palomar* é a última obra publicada em vida pelo autor. Lançado em 1983 na Itália, este livro precedeu em dois anos o falecimento de Calvino. A obra reúne 27 pequenas histórias independentes entre si. Elas não possuem uma ordem pré-definida, sendo possível lê-las aleatoriamente. O que as une é o fato de todas possuírem um mesmo personagem principal: Sr. Palomar (que dá título à publicação). Cada conto é a reflexão do protagonista sobre um determinado tema.



Frente ao mundo em pedaços, “em que a estética material não é capaz de explicar a concepção do mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 26), a literatura contemporânea se situa. Calvino (1999) busca a essência do romanesco por meio da descontinuidade narrativa e da multiplicidade do narrável.

A inspiração de Piqueira (2019) encontra-se nas “similitudes de suas buscas” com aquelas de Calvino (1999). Ele precisava encontrar um modo de provocar o leitor a colocar-se “múltiplas questões sobre leitura e confecção” da obra. E, assim, nasce *Bibi*, que, do ponto de vista da transgressão, do que já está estabelecido, desafia o leitor, porque, desde a capa, deixa um convite aberto a ele para ser mais agente, ser coautor. O nome do autor, escondido atrás do título da obra, provoca um apagamento da marca de autoria. Além disso, o código de barras, que serve para identificar, individualmente, produtos dentro de uma cadeia, está em posição não usual, como se convidasse o leitor a subverter, afinal a contracapa que comumente serve para fechar, neste caso, abre um diálogo com o leitor: “O conteúdo define a forma? Ou a forma que molda o conteúdo?”

Se, nesta seção, nos propusemos a ensaiar uma resposta à pergunta de Piqueira (2019), a continuar o diálogo provocado por ele, o primeiro passo que precisamos estabelecer é nos perguntarmos, afinal, qual é o conteúdo de *Bibi*, do que trata o livro, quais são os seus temas e por meio de que escolhas o autor os materializa?

Eco (2016), em *Obra aberta*, defende que um texto pode ter múltiplas interpretações, mas não todas, porque cada possibilidade de leitura precisa necessariamente ser justificada, explicitada nas diferentes formas de expressão selecionadas pelo autor. No caso específico de *Bibi* (PIQUEIRA, 2019), poderíamos aventar que os temas podem ser relacionados às oposições semânticas de: a) revelar vs. esconder; b) ser vs. parecer; c) felicidade vs. tristeza d) programação vs. aleatoriedade e) vida vs. não-vida e vida vs. morte.

Desde o primeiro caderno, o livro infantil, o autor parece trazer para o conteúdo temático, por meio de uma brincadeira, a ideia de *esconder vs. revelar*. Isso vai se construindo, na medida em que o personagem *Bibi* está escondido atrás de possíveis formas abstratas do imaginário infantil. Há um jogo do *ser vs. parecer*. Ele parece um livro infantil, com sentenças curtas, em tamanhos grandes, e por marcas estéticas, formas arredondadas que exprimem a ideia de “maciez”, mas na verdade ele é um livro adulto.

No caderno livro ilustrado, o protagonista Fabiano é ilustrado com cores esfuziantes. Ele é grande, preenche toda a página – e ultrapassa os limites da página, sangra, como representado na Figura 24.

Figura 24: – Fabiano ultrapassando os limites da página.



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Mesmo sendo apresentado dessa forma, pode-se depreender uma oposição semântica expressa na ideia de mostrar a felicidade e esconder a tristeza: “Afinal, gente foi feita para brilhar e a cidade é uma grande festa. Assim, mantemos as ilustrações divertidas, mas simulamos impressão em risografia” (PIQUEIRA, 2019, p. 20). Todavia, o que se revela, de fato, na vida adulta, é um desencontro figurativizado graficamente por formas “dissonantes”, marcando o “desencontro” de linhas e formas. A vida adulta é um grande “caos”, com múltiplas linhas e direções:

Figura 25: A vida adulta é um grande caos.



Fonte: <https://www.gustavopiqueira.com.br/bibi>

Avançando na leitura da obra, no caderno livro texto tradicional, uma narrativa verbal, o texto segue o modelo programado, respeitando o espaço das margens. Piqueira (2019) esclarece para o leitor o que Bibi esconde nos cadernos anteriores. O conteúdo da vida adulta, monótona e programada, assume a forma de um texto em linha reta, constante, uniforme, com a ausência de parágrafos, marcando a “monotonia”, a “programação” da vida do personagem. A ausência de pontuação, que provoca uma aceleração do ritmo da leitura, colabora para uma ideia de atropelo.

Para Fabiano, tudo está programado. Por detrás daquele jovem esfuziante, grande, contemporâneo, cores e formas são disfarce: “não precisa se disfarçar”, “como era obrigado a fazer nas páginas anteriores (PIQUEIRA, 2019, p. 38). Então, revela-se ao leitor um Fabiano que tem medo de ser único, individual, de ser aceito, de atender às suas vontades: “Só não quer que ninguém veja, ninguém descubra. Prefere falar o que todo mundo quer ouvir” (PIQUEIRA, 2019, p. 35); “mas sem deixar de fazer o que todo mundo está fazendo” (PIQUEIRA, 2019, p. 35). Fabiano esconde a sua vulnerabilidade, não se expõe: “mas pega mal mostrar. Por isso, geralmente a falta de jeito, a hesitação e a inaptidão são trancadas a sete chaves” (PIQUEIRA, 2019, p. 35). Para ocultar todas essas vontades, o protagonista apoia-se em certas determinações pré-existentes, estáveis e cognoscíveis – repete um comportamento padrão.

Embora o enunciador, o tempo todo, provoque o protagonista a romper com a programação imposta pela sociedade e pelas regras, desafiando a ser o “dono do

seu nariz” e a deixar “seus ângulos menos apreciados pela audiência” (PIQUEIRA, 2019, p. 36), ele compreende a força das coerções sociais e afirma: “caso ainda não se considere pronto e opte por seguir se esforçando pra ficar igual a todos a sua volta, a continuar se encaixando em moldes que fingem não ser moldes, tudo bem também” (PIQUEIRA, 2019, p. 36).

A mudança é difícil, e o enunciador procura demonstrar que, mesmo quando Fabiano experimenta ser diferente, ele na verdade não escolhe, ele repete o padrão programado. Não há subversão em estar na moda, também a moda dita uma norma de comportamento. A ideia da programação é validada em “vive a executar novas versões das coisas de sempre, compra novos instrumentos para tocar uma única canção” (PIQUEIRA, 2019, p. 41). Além disso, afirma: “sei que você detesta tudo que é repetitivo. Sobretudo quanto o repetitivo é você” (PIQUEIRA, 2019, p. 46). Mas não desista, “siga em frente”. “Primeira, segunda, primeira, segunda, primeira, segunda, cansou? (PIQUEIRA, 2019, p. 48). A sequência de ações, que indicam a troca de marcha de um carro, figurativiza a ideia do monótono, de uma vida que repete ações já automatizadas.

Antes de concluir o “livro tradicional”, o enunciador, que até aquele momento se dirigia a Fabiano, convoca o leitor a realizar uma ação: “Então, me ajude. Destaque o título novo...”. Aqui, parece ficar subentendido que há um sincretismo de papéis, e que Fabiano, Bibi, é o próprio leitor. A página do papel se torna a “parede” em que o “quadro”, título da obra, está pendurado. Sob o título *Pendure seus horizontes na parede de sala*, temos um “novo livro”.

Na sequência, surge o caderno de fotonovela, com uma primeira página em que o tom vermelho/rosa e o toque suave do papel evocam a ideia de “amor”. É importante lembrar que o gênero fotonovela surge na década de 1940, demarcado por produções multissemióticas que conjugam texto verbal e fotografia e que tematizam o amor, intrigas sentimentais.

Mesmo tentando deslocar-se da realidade da programação do caderno anterior, cheio de rotina e de ações automatizadas, ao entrar no caderno fotonovela, a ideia de não revelar os sentimentos permanece, afinal: “fingir amor já está de bom tamanho. Afeta sensibilidade, preenche rotina, rende postagens. E o melhor: não exige nenhum envolvimento” (PIQUEIRA, 2019, p. 48).

A segunda e a terceira páginas do caderno quebram a expectativa, uma vez que, embora tratando-se de um texto que tematiza o amor, apresenta o protagonista Fabiano sozinho em vários quadros, como se estivesse pensando sobre o amor.

Depois de um encontro casual, Fabiano acredita poder iniciar um relacionamento, fica implícita uma série de contratos: “ao lado dela, você pode conseguir as coisas que nunca conseguiu sozinho”; “Ela é a sua chance de finalmente mudar tudo” (PIQUEIRA, 2019, p. 59). Mas, o rompimento da relação e do contrato fiduciário desencadeiam, no protagonista, uma série de estados passionais: a dor, a tristeza, o ciúme, o vazio, retratadas em *close-up*, no olhar.

No final desse caderno, na última página, o narrador convoca o protagonista a ser mais contemporâneo: “Pare e seja mais contemporâneo, por favor” (PIQUEIRA, 2019, p. 64). O papel encorpado, brilhante, recorda os materiais de revistas modernas; frases curtas e enunciados não lineares evocam a “não programação”.

O convite de Piqueira (2019), em “faça de sua vida uma narrativa não linear, subjetiva” (p. 66-67), é direcionado não mais a Fabiano, mas ao leitor, e figurativiza uma narrativa não linear e, por isso, não programada – fora da rotina – que provoca a subjetividade. Nesse momento, o caderno livro de artista é a narrativa visual, a proximidade do mínimo e, por isso, uma possibilidade encantadora. A ausência ou quase ausência do relato é talvez o ponto de maior liberdade que uma obra de arte pode alcançar. No livro de artista, é bastante difícil eliminar o componente cinético, que é fisicamente expresso pelo folhear. O silêncio narrativo ficará perceptível em movimentos raros, como “algumas, poucas palavras”, “abertas, potentes” (PIQUEIRA, 2019, p. 68-69), “aliás, palavras? Não, marcações, somente marcações - reticências, por exemplo” (PIQUEIRA, 2019, p. 70). O enunciador mobiliza o leitor a substituir o título “piegas” e a inserir o novo título com reticências, mais contemporâneo, com nome do autor fragmentado e redirecionado. A página no verso do novo título é uma moldura onde o nada é reiterado, apenas na página seguinte o indefinido: “isso”, depois reticências, para definir o indizível ou para dissimular alguma coisa.

Sob as páginas amarelas, as letras em preto vão tensionando o final da narrativa, elas crescem, vão ocupando toda a página, e a progressão no tamanho das fontes exprime uma angústia crescente que leva ao fim. Como tudo foi selecionado cuidadosamente, não é à toa que o final do livro tenha sido composto em amarelo e preto, cores que remetem ao sofrimento, à dor e à angústia. Viver a vida arriscada dói, é dolorido viver sem programação!

A análise dos seis cadernos do livro de Piqueira (2019) nos permite aventar a relação estreita entre forma e conteúdo na produção da obra. A indagação de Piqueira (2019) revela que as suas escolhas das materialidades, das formas, das linguagens estiveram o tempo inteiro emoldurando o conteúdo. Bakhtin (2010, p. 60) enfatiza que o “conteúdo de uma obra é como que um fragmento do acontecimento único, isolado e libertado pela forma”. Nesse sentido, é possível afirmar que o conteúdo define a forma, e que essa possui uma inter-relação com o tema (conteúdo) e com o estilo para a produção de sentido dos enunciados produzidos em *Bibi*.

## **TUDO ACABA**

Iniciamos esta pesquisa, adentrando o universo de Calvino (1999), em *Se um viajante numa noite de inverno*, visto que há uma relação de intertextualidade e interdiscursividade entre o objeto da pesquisa e o livro do autor italiano. O contato com a narrativa de Calvino (1999) foi uma experiência interessante; observar como o autor serviu-se na obra de diferentes estratégias para criar uma ruptura, para propor uma narrativa cuja complexidade nos permitia ao mesmo tempo inserir-se na leitura da obra e pensar sobre questões relacionadas ao fazer literário.

No segundo capítulo, trouxemos, para ampliar as nossas discussões, questões atinentes à linguagem e à tecnologia. Constatamos, a partir das reflexões, oportunizadas pelo referencial teórico, que os modelos de produção e circulação sofreram alterações em decorrência das TDIC, e isso afetou a produção das narrativas híbridas, que agenciam diferentes mídias e linguagens, e, conseqüentemente, a produção livresca e os modos de ler e interagir, ou seja, a relação entre autor/texto e leitor.

Foi possível observar que a escolha do suporte de leitura, os acabamentos e efeitos especiais, a engenharia do papel, as colagens, as montagens, as costuras, as mesclas de pintura, a escultura, o desenho, a fotografia e a serigrafia resgatam componentes estéticos puros, como formas, linhas, cores e volume. Essas definições apontam que tais similaridades são exemplos que se complementam entre a arte e o *design* contemporâneo.

Na vasta produção de obras editadas no Brasil e que assumem uma perspectiva experimental, o estudo nos conduziu àquelas organizadas pela editora Lote 42, relativamente nova, com dez anos de existência, mas que ganhou relevo e

notoriedade por imprimir à sua produção um caráter mais alternativo e experimental. A obra *Bibi*, de Gustavo Piqueira, publicada em 2019, foi selecionada por nós como objeto deste estudo.

Ao logo da pesquisa, assumimos uma concepção de leitura mais dialógica, tratando-se de um objeto estético, a leitura como uma experiência estética, na qual o enunciador tem o papel de fazer o seu enunciatário, não só compreender, interpretar, aspectos requeridos pelo mundo inteligível, mas também “sentir”. Nesse viés, o “fazer estético” aponta para a construção de um mundo significativo, e todo esse processo demonstra que o enunciador vê o leitor como um parceiro, mais agentivo, coautor na elaboração da narrativa, e cada oportunidade de leitura ou releitura de uma obra torna-se uma nova chance de criar e recriar significados em movimentos constantes e contínuos de experimentações de mergulho na narrativa.

Nessa perspectiva, o ato de narrar e o ato de ler podem ganhar contornos diferentes, singulares, podem romper com modelos existentes, desestabilizar o olhar, como afirma Landowski (2015). O sujeito pode ser levado a deixar por um instante de “executar maquinalmente e com total confiança o mesmo sintagma, levantar o olhar, e, de repente, aperceber-se de que poderia proceder diferente” (LANDOWSKI, 2015, p. 43).

Essas leituras que convocam o leitor a perceber, a compreender, a relacionar e a sentir, ou seja, diversas ações que demandam a construção da multiplicidade de sentidos, a executar novos sintagmas, aqueles mais experimentais, foram constatadas em *Bibi* (PIQUEIRA, 2019). Isso porque as diferentes linguagens e materialidades do livro interferem na construção de sentidos. Ao adentrar na história de Fabiano, personagem principal de *Bibi*, o leitor percebe que a trajetória do protagonista passa por mudanças drásticas de estilos, vocabulário, diagramação, papel, textura e imagens. Até o título do livro vai se modificando à medida que as páginas avançam: do primeiro título *Bibi*, o autor propõe um “Pendure seus horizontes na parede da sala” e, mais tarde, anuncia “...”. Com as condições escolhidas pelo enunciador, o ritmo de leitura é remodelado a partir do arranjo mais experimental.

Sob a lente da semiótica das interações (LANDOWSKI, 2014), foi possível elaborar categorias que nos permitissem percorrer os objetivos que foram traçados nesta pesquisa e chegar a algumas conclusões:

O livro, organizado em seis cadernos, de exatamente 16 páginas e com gêneros diversificados (livro infantil, livro ilustrado, livro texto tradicional, fotonovela,

livro de artista e tipografia expressiva), exigiu do leitor um conhecimento de leitura da verbo-visualidade para a construção dos sentidos, observando as características composicionais de cada um dos cadernos e de como elas afetavam as escolhas estilísticas, da materialidade e das linguagens.

Nesse sentido, observamos que a leitura exigiu uma relação interativa na relação triádica do autor/texto/leitor. Importante reafirmar que as escolhas verbo-visuais da obra convidam o leitor a um maior agenciamento, à coautoria. O leitor inclusive realiza ações: deixando-se mobilizar pelo enunciador, por exemplo, altera o título da obra. Nesse sentido, o livro oportuniza que o leitor deslize de uma leitura muito programada e cognoscível para um modelo em que o inteligível cede espaço ao sensível, e o enunciador convoca o leitor, fazendo-o ver e sentir.

Isso posto, existem consequências específicas para as interações autor/leitor/texto nos processos de interação, descritas ordenadamente, a seguir.

Primeiro, a mudança de caderno, gêneros, linguagens e materialidades a cada 16 páginas afetou o ritmo da leitura. No caderno livro infantil, as formas primitivas, que figurativizam o mundo infantil, levam o leitor a aproximar-se da infância e, por contágio, experienciar os mesmos sentimentos do personagem, suas características e sensações. Com isso, estabelece-se uma interação entre o autor e o leitor fundamentada pelo fazer-sentir. A sensibilidade perceptiva sustenta o regime do ajustamento, delegando-se ao fazer sentir a regulação da competência estética que envolve o regime. O fazer sentido interliga-se ao aparato estético ativado pelas várias articulações entre os sentidos, e o leitor precisa se ajustar a essas novas condições propostas pelo enunciatário para avançar na leitura e conseguir construir sentido.

Segundo, destaca-se a troca de linguagem de forma inesperada. Se, por um lado, é programada do ponto de vista do enunciador, para o leitor, essa ação instaura um novo regime de interação, o acidente, o qual se regula pelo risco e funda-se na aleatoriedade.

Terceiro, enquanto, na leitura da literatura verbal, o texto é mais programado e dita uma ordem convencional, da esquerda para a direita e de cima para baixo, uma escolha previsível reitera a programação, a falta de aventuras, do risco do acidente, mas sobretudo define a monotonia, a repetição, a rotina, o hábito e a submissão às coerções sociais, inclusive aquelas definidas pelo texto verbal.

Quarto, da fotonovela ao livro de artista e de tipografia expressiva, evidencia-se uma não-programação, uma total ruptura, impõe-se a sensibilidade, exigindo do



leitor vaivéns entre os diferentes enunciados, para que, na aleatoriedade, possa prover o texto de sentidos. É o regime da insensatez, no qual o acaso irrompe em sua forma mais pura, quebrando o fluxo contínuo da programação e colocando o sujeito diante de um universo semântico marcado pela insignificância e pelo sem sentido.

E, por último, a ideia presente na contracapa do livro. Afinal, o que definiu a organização e a elaboração da obra, suas escolhas formais, composicionais, materiais foram ditadas pela forma ou pelo conteúdo?

Aventamos que os temas presentes na narrativa *Bibi* (PIQUEIRA, 2019) podem ser relacionados às oposições semânticas de: a) revelar vs. esconder; b) ser vs. parecer; c) felicidade vs. tristeza; d) programação vs. aleatoriedade; e) vida vs. não-vida e vida vs. morte.

A análise dos seis cadernos do livro de Piqueira (2019) demonstra a relação estreita entre forma e conteúdo na produção da obra. As escolhas do autor revelam que as materialidades, as formas e as linguagens propiciaram que a forma emoldurasse o conteúdo. Nessa linha, concluímos que o conteúdo define a forma, e que essa possui uma inter-relação com o tema (conteúdo) e com o estilo para a produção de sentido dos enunciados produzidos em *Bibi*.

E, por fim, nem tudo acaba!



Na elaboração de uma pesquisa, imaginamos um percurso um pouco mais programado, estabelecido por etapas a serem cumpridas: o processo de seleção, a elaboração do projeto, a escrita e elaboração da versão para qualificação, a qualificação, a reelaboração do texto, a análise, as conclusões finais, a revisão e a entrega do texto para avaliação da banca para defesa.

A execução dessas etapas não acontece exatamente desse modo, em todo percurso, afinal, sempre pode se instalar um acidente. Com essa pesquisa, não foi diferente, e poderiam aqui ser enumeradas situações diversas que foram mobilizando a autora a executar novos sintagmas e, talvez por isso, algumas ideias que inicialmente

estavam presentes para este projeto precisaram tomar um novo caminho, aquele mais possível para a entrega e defesa desta dissertação.

Alguns percursos ficaram para trás, não executados, mas permanecem como possibilidades para novas pesquisas. Neste estudo, como foi possível observar, as reflexões aqui apresentadas são de natureza teórica e analítica. O livro de Piqueira (2019), *Bibi*, demonstrou uma rica possibilidade de experiência com a leitura e as linguagens na escola, muito em consonância com as propostas preconizadas pela Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2018), documento que orienta o ensino no Brasil. Nessa toada, é importante questionar, de fato: como o estudante do Ensino Médio constrói sentidos para esse texto, como realiza a sua leitura, a sua interação autor/leitor/texto tendo como base as materialidades e linguagens da narrativa?

Mas isso seria uma outra pesquisa, não é, *Bibi*?

## REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. São Paulo: Editora Forense-Universitária, 10ª edição, 2007.
- BAKHTIN, M. **Teoria do Romance I – A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1935 [1981].
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1952-53/2010, p. 261-306
- BAKHTIN, M. **Apontamentos 1970-1971**. In: BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.369-398.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance**. Editora Hicitec. São Paulo 2010. 6.ª edição.
- BARROS, D.L.P. de. **Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso**. In: Brait, B. (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. São Paulo, Editora da Unicamp, 2005, p. 25-36.
- BARROS, D. **A formação do semiótico**: experiência e paixão semióticas. Estudos Semióticos. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2017, p. 1–5.
- BARROS, D. Cor e sentido. In. BRAIT, B; SOUZA-E-SILVA, M.C. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 81.
- BARTHES, R. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.
- BÉRTOLO, C. **O banquete dos notáveis**: sobre leitura e crítica. Tradução Carolina Tarrío. 1.ª ed. São Paulo: Livros da Matriz, 2014.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo Casa. Bauru: EDUSC, 2003.
- BOGO, M. **Intersemioticidades do objeto literário**. 2020. 485 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, cotutela Université de Limoges, São Paulo, 2020.
- BORGES, **oral & Sete noites** / Jorge Luis Borges; tradução Heloisa Jahn. — São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- BRAIT, B. **Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise**. In: Gragoatá. Niterói, n. 20, p. 47-62, 1. sem. 2006b
- BRASIL, Ministério da Educação, (1997). **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental**. Brasília, MEC/SEF.
- BUNGE, M.. **Racionalidad y realismo**. Madrid: Alianza, 1985
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). 2. Acesso em: 21 ago.2022.
- CALVINO, Í. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2.<sup>a</sup> ed. 1999.
- CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- CARRIÓN, U. **A Nova Arte de Fazer Livros**. Tradução de Almir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CHARTIER, R, 1945. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun; Roger Chartier; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes** – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- CHARTIER, R. “**Do código ao monitor**”. In: Estudos Avançados, vol. 8, nº 21. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, maio/agosto de 1994, p. 185-99. Tradução: Jean Briant.
- CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- CORACINI, M. (2003b). “**O discurso da Linguística Aplicada e a questão da identidade: entre a modernidade e a pós-modernidade**”, in: CORACINI, M, J, e Bertoldo, E, S. (orgs). Entre o desejo da teoria & a contingência da prática: discursos de/sobre a Linguística Aplicada. Campinas: Mercado de Letras.
- CUNHA, A. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- CUPANI, A. **A tecnologia como problema filosófico: três enfoques**. Scientle Studia, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 493-518, 2004.

- CUPANI, A. **Filosofia da Tecnologia**: um convite. 3.<sup>a</sup> ed. Florianópolis/SC: UFSC, 2016.
- DEMURU, P.; MENDES, E. F.; PEREIRA, T. **Praticando São Paulo**: interações público-privadas e reescritura da cidade pelo esporte. In: Oliveira, Ana Claudia de. São Paulo público-privado: uma abordagem sociosemiótica. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- DENZIN, N. K. & LINCON, Y. S. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa**: Teorias e Abordagens. Porto Alegre: Editora Artmed. 2003.
- DERDYK, E. **A narrativa nos livros de artista**: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. Pós – Revista do Programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173, maio 2013. Disponível em: .Acesso em 09 ago. 2022.
- ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Editora Perspectiva SA, 2016.
- FARACO, C.; TEZZA, C.; CASTRO, G. [org.]. Diálogos com Bakhtin. Curitiba/PR: Editora UFPR, 2007.
- FARACO, C. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editoria, 2009.
- FIORIN, J. **Argumentação**. 1.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Contexto, 2014.
- FIORIN, J. **A noção do texto na semiótica**. Revista Organon, RS, v. 9, n.º 23, 1995.
- FIORIN, J. **Elementos de Análise do Discurso**. 9.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- FIORIN, J. L. **O Pathos do enunciatário**. Alfa, São Paulo, v.48, n.2, p. 69-78,2004.
- FONTANILLE, J. **Sémiotique et littérature**. Essais de méthode. Paris: PUF, 1999.
- FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- FONTANILLE, J. **Soma e séma**: figures du corps. Paris: Maisonneuve & Larose, 2004.
- FONTANILLE, J. **Corp et sens**. Limoge: PUF, 2011.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. **Tension et signification**. 1.<sup>a</sup> ed. Pierre Mardaga, 1998.
- FREUD, S. **L'inquiétante étrangeté**. In: L'inquiétante étrangeté et autres essais. Paris: Gallimard, 1985.
- GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**: pesquisa de método. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Bilkstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1976.

- GREIMAS, A. J. **Maupassant: a semiótica do texto** - exercícios práticos. Trad. Teresinha Michels e Carmen Gerlach. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993a.
- GREIMAS, A. J. **La Mode en 1830. Langage et société: écrits de jeunesse.** Paris: PUF, 2000.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Dicionário de Semiótica.** Vários tradutores. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Da Imperfeição** (1987). Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2020.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões.** Tradução de Maria Jose Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Sobre o sentido.** Vários tradutores. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Maupassant: a semiótica do texto** - exercícios práticos. Trad. Teresinha Michels e Carmen Gerlach. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993a.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Greimas in Discussione.** Trad. italiana de Gianfranco Marrone. In: Marsciani, Francesco (org). *Miti e Figure.* Bologna, Esculapio, 1995.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Dicionário de semiótica.** Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A. J. D. **Dicionário de semiótica.** 2.ª ed., 3.ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.
- JOUBE, V. **A leitura.** Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- KLEIMAN, A. **Os significados do letramento.** Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- KENSKI, V. **Tecnologias e ensino presencial e a distância.** Campinas: Papyrus, 2003.
- KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication.** London: Hodder Arnold, 2001.
- LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida: ensaios de sociossemiótica.** São Paulo: Educ/Pontes, 1992.
- LANDOWSKI, E. **Viagem às nascentes do sentido.** In SILVA, I. A. (Org). *Corpo e sentido: a escuta do sensível.* São Paulo: Editora da UNESP, 1996. p. 28.
- LANDOWSKI, E. **O olhar comprometido.** Galáxia, São Paulo, n. 2, p. 19-56, 2001.

- LANDOWSKI, E. **Les interactions risquées**. Limoges: Pulim, 2005.
- LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**; trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisa Sociossemióticas, 2014.
- LANDOWSKI, E. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores e Centro de Pesquisa Sociossemióticas, 2014a.
- LANDOWSKI, E. Com Greimas: Interações semióticas. São Paulo: CPS e Estação das Letras e Cores, 2017a
- LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**: ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2012. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros.
- LANDOWSKI, E. **Le cercle sémiotique de Greimas**. In: CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, V.13, n.1, p. 13-41, 2015.
- LANDOWSKI, E. **Entre comunicação e semiótica, a interação**. Parágrafo, São Paulo, v.4, n. 2, p. 2017-217, 2016.
- LANDOWSKI, E. **Com Greimas**: Interações semióticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017.
- LEMKE, J. L. **Travels in hypermodality**. Visual Communication, out. 2002.
- LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LÉVY, P. **O que é virtual?** Trad. Por Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- LIMA, R., (org). **Leituras**: múltiplos olhares. Campinas, SP: Mercado de Letras: São João da Boa Vista, SP: Unifeob, 2005.
- MANCINI, R.; GOMES, R. **Semiótica do sensível**: questões do plano da expressão (p. 150). Editora Mackenzie. Edição do Kindle.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MARRONE, G. **L'invenzione del Testo**. Appunti per una ricerca. Versus. Quaderni di Studi Semiotici, n. 103-105, 2007, p. 237-252.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOITA LOPES, L. **Pesquisa interpretativista em Linguística Aplicada**: a linguagem como condição e solução. D.E.L.T.A., São Paulo, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994.

- MOITA LOPES, L. **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- MOITA LOPES, L. **Linguística Aplicada como lugar de construir verdades contingentes**: sexualidades, ética e política. Gragoatá (UFF), v. 27, p. 33-50, 2009.
- MOREIRA, W. (2018). **Imaginar o livro**. In: OLIVEIRA, L. H. S. de; MOREIRA, W. (orgs). Edição & crítica. CEFET: MG.
- MUNIZ JR. J. **Girafas e bonsais**: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991 – 2015). Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2016.
- OLIVEIRA, L., MOREIRA, W. (orgs). **Edição & crítica**. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018. 247 p.:il.
- OLIVEIRA, A. C. **As semioses pictóricas**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org), *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, p. 115-158.
- OLIVEIRA, A. C. **Visualidade, entre significação sensível e inteligível**. *Educação & Realidade*, vol. 30, núm. 2, julho-diciembre, 2005, pp. 107-122. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- OLIVEIRA. **As interações discursivas**. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. (org.). *As interações sensíveis: ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.
- ORHAN, P. **The White Castle**, trad. Victoria Holbrook (Manchester, 1990, p. 40)
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação sobre a técnica**. Lisboa: Fim de século, 2009.
- PENNYCOOK, A. **Uma linguística aplicada transgressiva**. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 67–84.
- PETIT, M. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2010 (2.<sup>a</sup> edição, 304 p).
- PEZZINI, I. **Introduzione a Greimas**. In: GREIMAS, Algirdas Julien; FONTAINILLE, J. *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*. Milano: Bompiani, 1996.
- PIQUEIRA, G. **Lululux**. São Paulo: Lote 42, 2014.
- PIQUEIRA, G. **Oito Viagens**. WMF Martin Fontes / Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. 2017.
- PIQUEIRA, G. **Bibi**. São Paulo: Lote 42, 2019.
- PIQUEIRA, G. **Nanão**. Pulo do Gato. 2020.



- PIQUEIRA, G. (2020). “O”. São Paulo: Lote42.
- PIQUEIRA, G. (2020). **Ar condicionado**. São Paulo: Editora Veneta.
- PINTO, Á. V.. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- PORTELA, Jean Cristtus e SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. **A noção de gênero em semiótica**. In: *Semiótica: identidade e diálogos / organizado por Jean Cristtus Portela [et al.]*. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 69 -94.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Repensar o papel da linguística aplicada. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 150–168.
- RIBEIRO, A. E. **Multimodalidade, textos e tecnologia**: provocações para a sala de aula. 1 ed. São Paulo: Parábola, 2021.
- RIBEIRO, A. E. **Texto multimodais**: leitura e produção. 1 ed. São Paulo: Parábola, 2021.
- RIBEIRO, A. E. **Escrever, hoje**: palavra, imagem e tecnologia digitais na educação. 1 ed. São Paulo: Parábola, 2018.
- RIBEIRO, A. E. **Do fosso às pontes**: um ensaio sobre natividade digital, nativos Jr. e descoleções. *Revista da Abralín*, v. 18, n. 1, p. 01-24, 2019.
- RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa** (tomo I). Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, P. *A memória, A história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.
- RÜDIGER, F. **As teorias da cibercultura**: perspectiva, questões e autores. Porto Alegre: 2.<sup>a</sup> edição, Sulina, 2016.
- SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2005.
- TEIXEIRA, L. **Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais**. In: OLIVEIRA, A.; TEIXEIRA, L. (Org) **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos da semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- OLIVEIRA, A.; TEIXEIRA, L. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimento da semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da Enunciação e Outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013 [1925-1930].

THÉRIEN, G. (1990). "Pour une semiótiqne de la lecture", In: Protée. Chicoutimi Vol. 18, No. 2. pp. 67-80.