As narrativas do design de S. – *O navio de Teseu*

S. – The ship of theseus: the narratives from the design

ALMEIDA, Christiane C.; Mestre em design; PUC-Rio

titanigrdesigner@gmail.com

NOJIMA, Vera Lucia dos S.; Doutora; PUC-Rio

nojima@puc-rio.br

Resumo

O tema deste artigo é a construção da narrativa não-verbal imbricada na narrativa verbal no livro *S. – O navio de Teseu*, um livro de literatura de ficção sem indicação de faixa etária definida, cujo design diferenciado potencializa a produção de sentido e a imersão na história. O objetivo é apresentar os recursos gráficos do design que criam mecanismos de inferências associativas ao longo da leitura. O artigo fornece aportes teóricos sobre a estrutura da narrativa verbal e sobre os efeitos estéticos do ato da leitura. Evidencia a construção da narrativa não-verbal em *S. – O navio de Teseu* que, por meio da expertise dos designers, se integra à narrativa verbal em uma relação de complementariedade.

Palavras Chave: design; narrativa-visual; JJ Abrams; S.

Abstract

The subject of this article is the construction of the nonverbal narrative imbricated in the verbal narrative in the book S. - The ship of Theseus, a fiction literature book with no defined censorship rating, whose unconventional design intensifies the experience and the immersion while reading. The objective of this article is to present graphic design features that create associative inference mechanisms throughout the reading. The article provides theoretical contributions on the structure of verbal narrative and on the aesthetic effects of the act of reading. It evidences the construction of nonverbal narrative in S. - The ship of Theseus who, through the expertise of the designers, integrates to the verbal narrative in a relation of complementarity.

Keywords: design; visual-narrative; JJ Abrams; S.

1 Introdução

Roger Chartier no livro *Desafios da escrita* (2002), relata que o mundo digital está alterando as formas de publicação, a identidade, a autoria, o próprio conceito de livro e a relação do leitor com o texto impresso. Assim, a pesquisa de mestrado da qual se origina este artigo, teve como questão norteadora a sensorialidade do livro impresso de literatura que, frente aos avanços da tecnologia e do surgimento de diferentes suportes de leitura, geram novos parâmetros editoriais para a presente e às futuras gerações.

Nesse cenário de transformações, o design editorial se torna um agente fundamental do processo de adaptação do livro impresso, passando a ser desse campo a responsabilidade de fornecer os aportes sensoriais e interativos aos textos. *S. – O navio de Teseu* foi escolhido por seu design editorial diferenciado¹, por sua edição e produção complexas; por ser um livro de literatura de ficção sem faixa etária definida. O projeto deste livro exigiu muito mais que a formatação dos textos e da hierarquia das informações, demandando tempo e diferentes expertises dos designers para promover experimentações multissensoriais que reforcem a interatividade e a imersão na leitura.

A entrevista na Editora Intrínseca com os gerentes de produção e de marketing revelou a complexidade da edição, da produção gráfica e, principalmente, do design desse livro. As entrevistas direcionadas com o designer brasileiro Antonio Rhoden e com o designer americano Paul Kepple foram fundamentais para o entendimento das expertises práticas e intelectuais dos designers.

Figura 1: O livro americano

Fonte: foto de Christiane Almeida.

¹ Entende-se por design editorial diferenciado o projeto de livros que se destacam pela construção da narrativa não-verbal imbricada com a verbal por meio das escolhas gráficas, imagéticas e de diferentes recursos tecnológicos.

S. – *O navio de Teseu* é comercializado em uma caixa preta lacrada – as poucas informações não revelam o seu conteúdo. Na frente, apenas a letra S, impressa em verniz reserva destaca-se pelo acabamento brilhoso; no lacre, os nomes dos autores J.J. Abrams e Doug Dorst emolduram a ilustração de um macaco.

Ao romper o lacre e retirá-lo da caixa, revela-se um livro desgastado pelo tempo, cujo o título é *O navio de Teseu*, de autoria de V.M. Straka, a edição data de 1949 e foi traduzida por F.X. Caldeira. O livro de Straka conta a história de S, um homem sem memória que se vê em uma busca incessante por sua própria identidade. Paralelamente, a tradutora Caldeira comenta o texto levantando diversas questões. Na lombada, uma etiqueta colada indica um número de catalogação e se refere a um exemplar específico da biblioteca Laguna Verde, que foi trocado, escrito e rabiscado por dois leitores – o Eric e a Jennifer². Além disto, o livro é encartado com 23 efêmeros³ manipuláveis como cartões-postais, cartas, documentos de arquivo, cópias xerográficas, fotografias, entre outros.

S. – *O navio de Teseu* conta a história de Eric e Jennifer, constituindo de fato o desenrolar do romance. Para abarcar tantas narrativas, o livro foi construído em camadas pelos diversos artifícios do design.

2 A narrativa na literatura

A partir da investigação e análise das experiências diárias do ser humano, Turner (1996) define a narratividade como um modo de interação e de interpretação (...) de suma importância para homem, uma vez que a linguagem humana é proveniente da sua mente literária. (...) A capacidade de utilizar elementos e situações da vida, juntamente com o sentido que eles carregam, porém, atribuindo-lhes novas configurações a fim de provocarem e serem reavaliados, definem a habilidade narrativa como constituinte da própria cultura humana. (REIS, 2012, p. 244).

Cândida Vilares Gancho, em *Como analisar narrativas*, explica que “narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem” (GANCHO, 1991, p.6), como as gravações em pedra nos tempos da caverna. Segundo a autora, que usa como referência o texto verbal, toda a narrativa é estruturada sobre cinco elementos: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. Assim, de acordo com o estudo da literatura em geral:

Enredo “é a sucessão de fatos de uma história com trama, intrigas e ação” (ibid, p.9). A verossimilhança e a estrutura são questões fundamentais à construção de um enredo. Verossimilhança é o que torna o enredo verdadeiro para o leitor, ou seja, “mesmo sendo inventado, o leitor deve acreditar no que lê” (GANCHO, 1991, p.10). Em relação à estrutura, toda a história possui começo, meio e fim. O conflito é o elemento estruturador, fornece a tensão e prende a atenção do leitor.

² Eric e Jennifer são chamados de “leitores-fictícios” neste artigo.

³ Traduzido do inglês, *ephemorals*, nome dado pelos autores J.J. Abrams e Doug Dorst aos encartes manipuláveis.

Personagem é um ser fictício responsável pela ação.

Tempo diz respeito à época em que se passa a história, constituindo o pano de fundo fundamental à construção da narrativa e nem sempre coincide com o tempo real em que foi publicada ou escrita. Pode ter uma duração curta ou longa e pode ser cronológica (do começo para o final) ou psicológico (determinado pelo desejo ou imaginação do narrador). O tempo psicológico está ligado ao enredo não-linear, ou seja, fora da ordem natural.

Espaço “é por definição, o lugar (físico) onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for psicológica menos variedade de espaços (...) se for cheia de acontecimentos, haverá maior afluência de espaços” (GANCHO, 1991, p.23). O espaço situa as ações dos personagens estabelecendo uma interação e pode ser detalhado em trechos descritivos concentrados ou diluídos.

Narrador é o elemento estruturador da história e tem como função apresentar o foco narrativo (ponto de vista), que pode ser identificado pelo uso da primeira ou terceira pessoa, e, de acordo com estes pontos de vistas, ele pode falar com o leitor, se identificar com um determinado personagem ou participar diretamente do enredo como um personagem ou testemunha.

No livro *O ato da leitura*, 1976, o teórico literário Wolfgang Iser formulou a tese sobre os efeitos estéticos dos signos verbais provocados no leitor no ato da leitura. Segundo Iser o processo de assimilação da leitura acontece na relação dialética entre o texto escrito, a subjetividade do leitor e a interação entre ambos.

A realização do sentido do texto escrito requer do leitor atividades imaginativas e associativas que dependem da sua capacidade de apreensão e processamento, provenientes do seu repertório. Para ele, o repertório é o conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem à leitura. Ou seja, o leitor estrutura o texto escrito graças às suas competências, já que a significação é gerada no fluxo temporal da leitura.

Para Iser, o ato da leitura é conduzido pelo leitor de forma seletiva – o que ele chama de perspectivas do texto –, selecionado de acordo com suas expectativas e repertório. Como o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas imanentes ao texto, ele adota uma e depois outra. A perspectiva adotada, em um certo momento, se torna o tema (primeiro plano), que, depois de superado é substituído por outro, transformando o anterior em horizonte (segundo plano), e assim por diante – como um jogo. Quando perspectiva do leitor diverge da perspectiva do texto o leitor é levado à reflexão e a uma tomada de posição, o que exige dele uma atividade produtiva. A identificação de um elemento que, em um dado momento salta de um plano para outro mudando o seu significado, faz com que o leitor se distancie de sua condição real e reflita sobre a mesma – o que ele chama de ponto de vista em movimento. “Graças à acumulação das perspectivas, temos a ilusão de uma profundidade espacial matizada, que nos dá a impressão de estarmos presentes no mundo da leitura” (ISER, 1999, p.24).

O leitor alterna seu ponto de vista entre a protensão (expectativa do que virá) e retenção (perspectiva atual), “desse modo a expectativa e a memória se projetam uma sobre a outra”, estimulando “a formação de uma síntese, permitindo a identificação das relações entre os signos; em consequência, a equivalência destes se torna representável” (ISER, 1999, p.55). Iser chama esta síntese de passiva, pois, ela é sem juízo e predicações e o seu elemento básico é a criação de imagens na mente do leitor. “Na sequência das representações, o objeto imaginário vai se apresentando contra o pano de fundo de um outro que já pertence ao passado” (ISER, 1999, p. 77).

Ainda de acordo com Iser, quando a perspectiva seguinte não tem ligação com a anterior provoca uma interrupção – espaços vazios, hiatos ou lacunas –, deixadas propositalmente na obra literária pelo autor. Estes espaços vazios se tornam um desafio para o leitor, pois ele deve articulá-los, possibilitando um novo ângulo, uma nova criação imagética e mudanças de perspectiva. Desta forma o texto é caracterizado por sua incompletude.

3 As narrativas do design de S. – *O navio de Teseu*

De acordo com Will Eisner no livro *Graphics storytelling and visual narrative* (1996), existem dois meios principais de contar uma história: por meio do texto escrito e por meio da ilustração, ou por ambos de forma combinada. Eisner afirma que “quando a linguagem visual é empregada como transmissão de ideias e informação, (...) ela se torna um meio de narrativa” (EISNER, 1996, p.5 e 6, tradução livre). Ainda, segundo ele, toda a narrativa segue uma mesma estrutura, sendo influenciada apenas pelo estilo de cada mídia, e tanto o formato quanto a embalagem “tem uma importante influência na narrativa visual” (ibid, p.14). Eisner explica que o processo de escrever uma narrativa visual inclui o desenvolvimento do conceito, sua delimitação e a construção da sequência da narrativa para transpô-la ao imaginário – para a linguagem gráfica.

Para Miguel Carvalho, a narrativa visual possui três características fundamentais: alteridade, sequencialidade e dimensão temporal/espacial, sendo:

A característica da alteridade nos remete a uma narração de fatos que estão objetivamente colocados diante do sujeito. E, nessa situação, o sujeito formula uma narrativa, transmitindo aquela experiência para outro. A forma como se desenvolve essa narrativa é sequencial, ou seja, pressupõe uma apresentação organizada numa sequência factual. Inclui por fim a dimensão temporal (tempo de leitura, tempo da narrativa, ritmo) e espacial (deslocamento, cenários etc.). (CARVALHO, 2012, p.30)

Miguel afirma que o leitor constrói um sentido a partir da sequência, pois ele estará “diante dos fatos no momento que eles acontecem” (ibid, p.41), e assim, compreende o mecanismo da narrativa. E ainda, “os aspectos formais como técnica e efeitos visuais também trarão contribuições para provocar uma sensação de presença dentro da realidade narrada ou um distanciamento” (ibid, p.41).

No livro *S. – O navio de Teseu*, a sequencialidade e a tensão da narrativa são inicialmente experimentadas pelo leitor a partir da visualidade e do manuseio da caixa preta: o contato com os

acabamentos, a cor preta, a laminação fosca, o verniz reserva brilhoso na letra “S”, a lombada aparente do livro envelhecido.... Em seguida, a tensão do rompimento do lacre representa um momento sem volta. Os artifícios do design foram utilizados para que o leitor reconstrua o enredo em torno do mistério, da raridade, do segredo e, assim, transformá-lo em personagem da história.

Figura 2 (grupo): sequência inicial da manipulação de S.

Fonte: fotos de Christiane Almeida

Os vídeos de *unboxing*⁴ disponíveis no Youtube, nos quais os leitores apresentam o livro sendo desembalado, são exemplos da realização desta primeira sequência. Enquanto demonstram o passo-a-passo da manipulação, observam e comentam as imagens, os detalhes dos acabamentos e das texturas, construindo simultaneamente este momento da narrativa. Com o *unboxing* a caixa preta é retirada, provocando uma ruptura e dando início a um novo momento da narrativa.

Figura 3 (grupo): sequência da manipulação da caixa em vídeo de *unboxing*.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-mOnGdkp6V8> (25/11/2017)

O sucesso da comunicação depende da experiência dos narradores e dos leitores, de sua bagagem visual, sua percepção e sensibilidade. Segundo Eisner (1996, p.49), “o leitor espera compreender coisas como tempo, espaço, movimentos e emoções” e o maior desafio para o narrador é manter o leitor interessado – o que ele chama de “control of the reader”. Para ele, o

⁴ *Unboxing* é um termo usado por blogueiros e representa o momento único quando um produto é desembalado.

“controle do leitor” é feito em dois estágios: atenção e retenção. A atenção é realizada por meio de imagens provocativas e a retenção é alcançada pela organização lógica e intelegível das imagens. De acordo com Eisner, a surpresa é um elemento muito usado em todas as narrativas, no cinema isto é alcançado com algum acontecimento repentino, e, neste caso, só é possível porque o expectador apenas vê o que é mostrado em sequência.

A tangibilidade é a principal característica do livro físico, permitindo que a narrativa seja construída e realizada por todos os sentidos: a interação tátil com o objeto, a sensorialidade de seus acabamentos e do manuseio das páginas, o cheiro e o som do papel, o cheiro da tinta, a visualidade do projeto gráfico que inclui a imagem de capa. “Cada forma material, na qual os textos e, por conseguinte, as narrativas se apresentam, interfere no modo como será realizada a leitura” (PIRES, 2005, p.68).

O design da capa remete a um período antigo e imediatamente contextualiza o leitor no tempo e no espaço do enredo: a textura de tecido cinza desgastado, o tipo de ilustração vetorial, sem retículas, a tipografia arte-decô.... Segundo Ellen Lupton (2015, p.5), “a tipografia é uma ferramenta com a qual o conteúdo ganha forma, a linguagem ganha corpo físico e as mensagens ganham fluxo social já que as fontes correspondem aos “métodos de produção, estilos de impressão e hábitos artísticos do seu tempo” (ibid, p.11). A capa do livro *O navio de Teseu* é a porta de entrada por onde o leitor vai penetrando no cenário e no universo de Straka. Segundo Linden:

A capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo da ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo a uma pista falsa. (...) A questão da imagem de capa não pode ser dissociada da do título. Esse entra em ressonância com o conjunto dos demais elementos da capa: nome do autor, da editora, da coleção ou série, subtítulo, imagem, tipografia, diagramação, etc.... (...) O título se relaciona sobretudo com a representação figurada da capa. Dessa forma, ele obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementariedade ou contradição. (LINDEN, 2014, p. 57 e 58)

O codex é o formato mais comum de apresentação do livro físico. A sua encadernação sequenciada serve de base para o designer construir a sequência visual da narrativa, ou para ele subverter a linearidade. Para isto, o designer explora as páginas duplas e as dobras dos cadernos, aproveita os limites do suporte para estabelecer relações de enquadramento e escala produzindo tensões e efeitos óticos por meio de imagens e tipografias. Ele também faz correspondências gráficas entre várias páginas, criando ecos ou surpresas.

Ao abrir a capa de *O navio de Teseu*, o leitor se depara com o carimbo “livro para empréstimo” na primeira guarda. A guarda, o falso rosto e a folha de rosto funcionam como cartelas iniciais de um filme – uma cena introdutória –, e servem para criar uma entrada na história. Linden fala que “no livro ilustrado, a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens” (LINDEN, 2014, p. 47), pois é a diagramação que condiciona em boa parte o

discurso veiculado ou os efeitos almejados, estimulando a imaginação do leitor. Assim, “por essa perspectiva, os formatos, as capas, as guardas, folha de rosto e páginas de miolo devem na maioria das vezes ser vistas como um conjunto coerente” (ibid, p.51). As guardas podem se relacionar de maneira teatral com o conteúdo do livro, orientando a leitura e sugerindo uma interpretação, a primeira guarda antecipa a história e desperta a curiosidade no leitor, enquanto a última remete de volta a ela.

(As guardas servem) para conduzir o leitor a uma certa disposição de espírito. Na relação com o livro, trata-se de um momento importante, o da abertura em duas acepções: de um objeto de duas dimensões passando para uma terceira, e abertura do assunto. (LINDEN, 2014, p.59)

Em *O navio de Teseu*, as informações transmitidas visualmente pelas imagens destas primeiras páginas (guarda, falso rosto e folha de rosto), estabelecem as relações de verossimilhança que irão nortear toda a narrativa: a relação entre ficção e realidade (imaginário, simulacro), o não pertencimento (livro roubado, apropriado por outros), a transgressão (livro rabiscado, escrito). São relações que provocam surpresa, dúvida e questionamentos no leitor.

A folha de rosto constitui um patamar convencional que precede a narrativa. Por isso, tudo o que se aparenta a uma narrativa e intervém antes dessa página é sentido como uma espécie de pré-narrativa, à maneira de pré-créditos, sendo por vezes evidente a comparação com o cinema. (ibid, p. 62)

Figura 4 (grupo): Sequência inicial do miolo do livro: 1ª guarda, falso rosto e rosto.

Fonte: fotos de Christiane Almeida.

Todas as páginas do miolo de *O navio de Teseu*, do início ao fim, possuem imagens de papel amarelado no fundo, ocupando toda a área e ultrapassando os limites das folhas, “sangrando”. O designer utilizou diferentes tipos de imagens de folhas amareladas e manchadas com a proposta de criar um cenário real e contínuo, ambientando o enredo para anos 1940 e 1950, transformando um

livro novo em livro antigo. Segundo Linden, “a maneira como as imagens se inserem na página não deixa de ter implicações para a percepção que temos delas” (LINDEN, 2014, p.71). Para ela uma imagem dentro de uma moldura faz um recorte na narrativa, estabelece uma fronteira entre ficção e realidade, enquanto uma imagem sangrada cria uma espécie de “espetacularização”, neste caso:

A imagem tende então a anular o suporte. (...) Quando o livro ilustrado propõe uma sucessão de imagens sangradas, a página dupla pode então ser assimilada a uma tela: o suporte é uma moldura invariável sobre a qual se estendem as representações. (...) Jogar com a moldura permite seguramente indicar ao leitor o seu papel crítico, lembrando-lhe de que as representações dependem de uma construção imaginária. (LINDEN, 2014, p.74)

De acordo com Cândida Gancho, toda a narrativa apresenta um discurso que envolve comunicação em um determinado contexto. “Chamam-se discursos as várias possibilidades de que o narrador dispõe para registrar as falas dos personagens” (GANCHO, 1991, p.33).

Em *S. – O navio de Teseu* foram criados diversos mecanismos visuais para identificar os discursos dos personagens paralelos à história de *O navio de Teseu* e, principalmente, para guiar o leitor para dentro das narrativas. O discurso de F.X. Caldeira está representado por meio da diagramação do prefácio e das notas de rodapé.

Para representar o discurso de Eric e Jennifer os designers optaram por dois tipos distintos de letras manuscritas e diferentes cores de canetas. Jennifer tem a letra cursiva e arredondada, um estilo mais despojado, bagunçado, utiliza canetas nas cores laranja, azul e roxa. Eric tem letra de forma e seu o estilo é limpo e preciso, escreve à lápis e com canetas preta, vermelha e verde. A letra manuscrita é um recurso utilizado pelos designers para aproximar os leitores, produz a sensação de proximidade, de ter alguém se comunicando diretamente. O ato de escrever a mão simula um ambiente mais íntimo, natural e real, produzindo empatia, que, de acordo com Eisner, é a característica básica mais importante da narrativa, pois “esta habilidade de “sentir” (...) evoca um contato com o leitor” (EISNER, 1996, p. 47).

O recurso do manuscrito e das cores das canetas evidenciam e tornaram possível a convivência de diferentes tempos históricos na narrativa: enquanto a publicação do livro data de 1949, os manuscritos a de Eric e Jen são de 2012. O uso de canetas coloridas e do lápis fornece pistas sobre os cinco períodos distintos da escrita, a passagem de tempo e do ir e vir do livro, além de narrar a relação crescente e as eventuais tensões entre os leitores-fictícios. Esta distinção não é informada no texto e, por isto, requer do leitor competências para decodificar esta informação visual:

1º período – Eric, lápis: as primeiras mensagens de Eric foram escritas à lápis, Jennifer ainda não fazia parte da trama. São anotações solitárias e ele ainda tinha cuidado de preservar o livro – o grafite pode ser apagado.

Figura 5: 1º período do manuscrito.

Fonte: foto de Christiane Almeida.

2º período – Jen, caneta azul; Eric, caneta preta: neste momento, Jennifer entra em cena e passa a pegar o livro na biblioteca, iniciando a escrita com caneta azul. Suas mensagens são respondidas por Eric com uma caneta preta, destacando mais as suas mensagens.

Figura 6: 2º período do manuscrito.

Fonte: foto de Christiane Almeida.

3º período – Eric, caneta verde; Jen, caneta laranja: se refere a um período intermediário entre eles. Tentaram marcar alguns encontros e desvendar alguns mistérios, mas ainda não havia nada de concreto.

Figura 7: 3º período do manuscrito.

Fonte: foto de Christiane Almeida.

4º período – Eric, caneta vermelha; Jen, caneta roxa: eles passam a utilizar canetas de ponta mais grossa e há um aumento de intimidade entre os dois.

Figura 8: 4º período do manuscrito.

Fonte: foto de Christiane Almeida.

5º período - Eric e Jen, caneta preta: O uso da mesma caneta indica que os dois estavam juntos.

Figura 9: 5º período do manuscrito.

Fonte: foto de Christiane Almeida.

As cores das canetas também servem para indicar a autoria dos *doodles*, rasuras, setas e linhas. Os *doodles* servem para ilustrar ou destacar passagens no texto, ou ainda, representar informações secretas. Enquanto elementos gráficos, tanto os *doodles* quanto as rasuras intensificam o caráter de simulacro por sua espontaneidade.

As setas e as linhas servem para guiar a leitura, tanto dos leitores-fictícios quanto do leitor-real, indicando e destacando passagens no texto corrido de *O navio de Teseu*. Os asteriscos e outras setas fazem com que o leitor vire ou vá a outra página, ou ainda, que leia uma mensagem escrita em outra parte da marginália. As mensagens de Eric e Jennifer, junto com as setas e outras indicações, também levam o leitor à manipular os efêmeros, muitas vezes de forma direta e, eventualmente de forma sugestiva.

Figura 10 (grupo): detalhe de setas e indicação do efêmero “The Daily Pronghorn”.

Fonte: foto de Christiane Almeida.

As narrativas textuais se referem ao texto escrito, enquanto as não-verbais incluem os cinco sentidos: a visão, a audição, o tato, o paladar e o olfato. Os sentidos são sensores que percebem, distinguem as informações, gerando estímulos. Os efêmeros permitem que a narrativa seja construída e sentida por meio do manuseio real, despertando a multisensorialidade, é na interação com os efêmeros que o leitor simultaneamente olha e toca, manipula e explora, apropria-se de objetos reais que exteriorizam e materializam o universo ficcional do livro – intensificando ao máximo a noção de presença física e afetividade. Inclusive, a audição também é despertada, à medida que existem os ruídos dos papéis sendo manuseados.

Figura 11: efêmeros de S. – O navio de Teseu

Fonte: foto de Christiane Almeida.

Tato e contato nos confirmam a realidade que vemos. O tato é o primeiro sentido que se manifesta (...). Pela própria complexidade do mundo perceptivo, do qual o canal visual é apenas uma parte, as experiências espaciais tornam-se tão interligadas ao sentido tátil que os dois sentidos não podem ser separados: o olho e o tato se contêm mutuamente. (PLAZA, 2003, p. 56 e 57).

De acordo com a estrutura narrativa, em relação aos efêmeros é possível destacar:

- A sequencialidade é realizada com o encarte de cada efêmero em uma página específica, indicando na narrativa o momento certo para serem manipulados, mesmo que o leitor subverta esta sequência. Vários efêmeros são datados e no caso dos postais, há uma data cronológica que remete à viagem de Eric, ao envio dos mesmos e ao seu encarte no livro.
- O enredo diz respeito à sucessão de fatos com que o personagem se depara e a verossimilhança transmitida. Com a sequencialidade proporcionada pelo encarte, o leitor visualiza e manipula os efêmeros simultaneamente no momento em que são mencionados pelos leitores-fictícios. E, por meio dos recursos gráficos, o leitor vivencia uma experiência real com estes objetos.
- Os personagens são construídos por quase todos os efêmeros. As cartas, os postais, as fotocópias de documentos e o cartão são assinados. O conflito está presente em muitos documentos assim como as emoções, principalmente nas cartas e nos postais pelos quais são identificados os sentimentos entre Eric e Jennifer.
- O tempo se relaciona com sequencialidade e com o enredo. Os recursos gráficos do design simulam os efeitos, texturas e cores de cada mídia representada pelo efêmero, assim como o tempo histórico que ele representa.
- O elemento surpresa: o leitor é surpreendido ao visualizar e vivenciar algo incomum; são acontecimentos repentinos, visualizados na sequência da leitura; é conquistado pela quantidade de “extras” encartados em um livro de literatura; podemos ressaltar os efeitos de atenção (pelo uso de imagens provocam ao causarem estranheza) e retenção (lógica intelegível das imagens), “control of the reader”, de acordo com Eisner.

4 Considerações finais

Uma das possíveis maneiras de se construir essa relação é no contraponto de linguagem: enquanto uma linguagem propõe parte das informações sobre a narrativa, mantém em suspenso outras que serão apresentadas pela outra linguagem. Logo, funcionando numa espécie de jogo onde na ausência de uma linguagem a outra se faz presente. (FERRARA, 2001, p.39).

Segundo Linden, quando a narrativa verbal (texto escrito) é articulada com a narrativa imagética (não-verbal), descrições que não são feitas no texto contam com a colaboração da imagem, já que “o texto do livro ilustrado é por natureza, elíptico e incompleto” (LINDEN, 2014, p.48). Desta forma, o que a narrativa do texto escrito deixa de lacuna (ausência) é complementada pela narrativa imagética (preenchimento) e vice-versa.

As representações visuais dos discursos de Eric, Jennifer e Caldeira remetem aos conceitos propostos por Iser sobre ponto de vista em movimento e perspectiva. Esses discursos podem estar em primeiro plano ou em segundo plano, de acordo com processos seletivos do leitor – as perspectivas

– e interpretados conforme seus critérios subjetivos. Cada linguagem produz seus próprios hiatos, exigindo uma nova articulação mental do leitor e mudanças de perspectivas. Ou seja, cada linguagem possui seus próprios mecanismos, produzindo diferentes sentidos que são interpretados pelo leitor, constituindo sempre uma relação dialética e dialógica.

Também Santaella e Nöth (2014, p. 56 e 57), afirmam que as formas de relação imagem-texto são caracterizadas por dois pólos extremos que vão desde a redundância à informatividade. Na relação de redundância, a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa; na informatividade, a imagem é superior ao texto, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. Entre esses pólos, Santaella e Nöth citam ainda a relação de complementariedade, na qual a imagem e o texto têm a mesma importância – a imagem é integrada ao texto. Segundo os autores, essa relação não é mera adição de duas mensagens informativas diferentes, “uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição”. Desta forma, *S. – O navio de Teseu*, por meio dos recursos gráficos, texturas, tipografias, acabamentos... possibilita a construção da narrativa não-verbal em parceria com a verbal, em uma relação de complementariedade.

Além disso, a interação com efêmeros enseja ao leitor-real olhar, tocar, manipular, explorar – simultaneamente, apropriar-se de objetos reais que exteriorizam e materializam o universo ficcional do livro, intensificando ao máximo a noção de presença física. Assim, a manipulação do livro e dos efêmeros desperta ainda outros sentidos: a audição, pelos ruídos dos papéis e o olfato, pelo aspecto envelhecido das páginas que remete ao cheiro de papel mofado.

Como se pode registrar, a articulação da narrativa não-verbal com a narrativa verbal por meio do design, intensifica a capacidade associativa e potencializa a produção de inferências e a imersão na leitura de *S. – O navio de Teseu*. Postulado este, que se acredita possa ser corroborado por análises e estudos que advenham em pesquisas futuras.

5 Bibliografia

BRAIDA, Frederico.; NOJIMA, Vera Lúcia. **Por que design é linguagem?** 1ª edição. Rio Book's, 2014. 96p. ISBN 978-85-61556-67-9.

_____. **Tríades do design: um olhar semiótico sobre a forma, significado e função.** 1ª edição. Rio Book's, 2014

_____. **Design para os sentidos e o insólito mundo da sinestesia.** In: Insólito, mitos, lendas, crenças - VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, 2011, Rio de Janeiro.

CARVALHO, Miguel Santos de. **Livro de imagem e palhaço mímico: Narrativas sem palavras? Estudo sobre a construção da narrativa por imagem.** Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, 2012.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita.** São Paulo: Unesp, 2002.

EISNER, Will. **Graphic storytelling.** Paramus, NJ : Poorhouse Press, 1996.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras.** Editora Ática, 2001.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** Editora Ática, 1991.

- GOMES, Luciana Teixeira. **Griffin e Sabine trilogy: o gênero epistolar sob o olhar de Nick Bantock**. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2008
- HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Vol.1**. São Paulo: Ed. 34 1996.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Vol.2**. São Paulo: Ed. 34 1999.
- KIEFER, Barbara. **Charlotte Huck's Children's Literature**. McGraw-Hill, 2010.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Ed. Cosac Naify, 2014
- LÉVY, Pierre. **O que é virtual**. Editora 34, 2014.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes**. Ed. Cosac Naify, 2015.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. Ed. Cosac Naify, 2014.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**, 2014.
- PIRES, Julie de Araujo; COELHO, Luiz Antonio. **A reconstrução do livro - Um estudo em design acerca das possibilidades do livro a partir da hipertextualidade eletrônica**. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2005.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. Ed. Cortez, São Paulo, 1996.
- _____. **O que é semiótica**. Ed. Brasiliense, 2004.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. 2014.
- YUNES, Eliana. **Pelo avesso: a leitura e o leitor**. in Letras, Curitiba, nº 44. Editora UFPR, 1995.