



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

VERÔNICA MARIA BIANO BARBOSA

PERCEPÇÕES DO TRAÇO À PROSA:
RELAÇÕES IMAGÉTICO-LITERÁRIAS EM *O*
ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS E JOSÉ MUÑOZ

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LITERATURA

Brasília

2018

VERÔNICA MARIA BIANO BARBOSA

**Percepções do traço à prosa:
relações imagético-literárias em *O Estrangeiro*, de Albert Camus
e José Muñoz**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓSLIT da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco

Brasília

2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bp Bianco Barbosa, Verônica Maria
Percepções do traço à prosa: relações imagético-literárias
em O estrangeiro de Albert Camus e José Muñoz / Verônica
Maria Bianco Barbosa; orientador Robson Coelho Tinoco. --
Brasília, 2018.
148 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. L'étranger. 2. Literatura francesa. 3. Texto híbrido.
4. Imagem. 5. Semiótica discursiva. I. Coelho Tinoco,
Robson, orient. II. Título.

BARBOSA, Verônica Maria Bianco. Percepções do traço à prosa: relações imagético-literárias em *O Estrangeiro* de Albert Camus e José Muñoz. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco – TEL / POSLIT / UnB

Orientador

Prof. Dr. Sidney Barbosa – TEL / POSLIT / UnB

Examinador – Membro Interno

Prof. Dra. Soraya Ferreira Alves – LET / POSTRAD / UnB

Examinador – Membro Externo

*À soma dos acasos
que nos trouxeram até aqui*

Agradecimentos

Ao professor Robson Coelho, pela receptividade com que acolheu a orientação.

À banca examinadora, professora Soraya Alvez e professor Sidney Barbosa no tocante à leitura deste trabalho e às orientações dela advindas.

À professora Elisa Martinez, pela gentileza e generosidade intelectual.

À minha mãe e irmão, por serem-nos.

Ao Lucas, por ser casa.

Ao Walmir, Thaynan, Pedro e Du.

Às três mosqueteiras, porque é preciso ter com quem dividir as angústias.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Este trabalho é um debruçar-se sobre a relação entre o texto camusiano, as ilustrações de José Muñoz e a edição de Didier Gonord, que fundem-se em um sentido próprio na obra híbrida *O estrangeiro* (2012), editada pela Futuropolis/Gallimard em ocasião do centenário de nascimento de Albert Camus. Ao leitor desta dissertação é apresentado um percurso analítico que abarca em si aspectos da sensibilidade, posto o objeto de trabalho ser de ordem estética – e portanto, do campo do sensível. Interessa-nos aqui uma investigação sobre os processos de construção de sentido que atravessam esta obra como um todo, tendo em vista, além da tríade texto verbal-imagem-edição, também as cruciais relações estabelecidas entre sujeito-leitor e a obra. Nosso objetivo é traçar uma análise de *O estrangeiro* (2012) enquanto obra híbrida, focando o olhar nas relações entre o texto literário e a imagem. A partir de Barthes, e seguindo uma perspectiva semiótica francesa greimasiana, trazemos à baila definições de *Texto*, *obra* e *sentido*. Buscamos em Merleau-Ponty um olhar sobre a noção relacional da construção de sentido de uma obra estética para discutirmos também os processos de vincuação que nela são postos. Em seguida, por uma via de análise discursiva apoiada em Fiorin, analisamos a composição e funcionamento do discurso posto em cena por meio do *Percurso Gerativo de Sentido*, ferramenta metodológica-discursiva que possibilita a decomposição da estrutura textual a fim de obter uma visão não só do todo, mas das partes em específico que o compõem. Apresentamos um caminho de análise que seguem por perspectivas relacionais e construímos esta investigação a partir das estruturas básicas de composição da obra, quais sejam: o fazer-se em preto e branco e o expressar-se em palavra e imagem. Por fim, examinamos nosso objeto enquanto *forma* no intuito de elucidarmos as diferenças entre *obra ilustrada* e *obra com ilustração*. Nosso último movimento de análise é evidenciar a expansão do texto verbal operada pelas imagens, ou seja, o modo como elas *mostram* aos olhos o teor, a ideia de cada quadro, ou seja, de cada página dupla.

Palavras-chave: Obra híbrida, Texto, Sentido, Obra Ilustrada, Percepção, Semiótica, Albert Camus, O estrangeiro, José Muñoz

ABSTRACT

This dissertation looks over the relationship between the Camusian text, the illustrations of José Muñoz and the edition of Didier Gonord, which fuse in a proper sense in the hybrid work *L'étranger* (2012), edited by Futuropolis / Gallimard by the occasion of the centenary of Albert Camus's birth. To the reader of this dissertation is presented an analytical course that covers in itself aspects of the sensibility, since the work's object belongs to the aesthetic realm - and, therefore, to the realm of the sensible. We are interested in an investigation of the processes of construction of meaning that go through this work as a whole, in addition to the verbal text-image-editing triad, as well as the crucial relations established between subject-reader and the work. Our objective is to draw an analysis of *L'étranger* (2012) as a hybrid work, focusing on the relations between the literary text and the image. Starting from Barthes, and following a French Greimasian semiotic perspective, we bring definitions of *Text*, *work* and *meaning*. In Merleau-Ponty, we look at the relational notion of the construction of meaning in an aesthetic work to discuss also the relational processes that are put in it. Then, following a path of discursive analysis based on Fiorin, we work the composition and functioning of the discourse put on the scene through the *Gerative Path of Sense*, a methodological-discursive tool that enables the decomposition of the textual structure in order to obtain a vision not only of the whole, but of the specific parts that make it up. The ways of analysis follow relational ways, as we investigate the basic structures of composition of the work, namely: to be constructed in black and white and to be expressed in word and image. Finally, we examine our object as *form* to elucidate the differences between *illustrated work* and *work with illustrations*. Our last movement of analysis is to *show* the expansion of the verbal text operated by the images, the way they show to the eyes the content, the idea of each picture, that is, of each double page.

Keywords: Hybrid work, Text, Meaning, Illustrated work, Perception, Semiotics, Albert Camus, The Outsider, José Muñoz

Lista de imagens

Imagem 1: As três camadas de texto	p. 21
Imagem 2: recuo e espaço – p. 28-29	p. 26
Imagem 3: recuo e espaçamento – p. 64-65	p. 28
Imagem 4: recuo e espaçamento – p. 78-79	p. 30
Imagem 5: Guillaume Apollinaire. Caligramas. 2008, p.145	p. 38
Imagem 6: Guillaume Apollinaire. Caligrama.....	p. 38
Imagem 7: Augusto de Campos. Pluvial / Fluvial. In: Viva Vaia, 1979.....	p. 39
Imagem 8: texto em idioma russo – <i>Crime e Castigo</i> – Dostoiévsky.....	p. 40
Imagem 9: texto em idioma árabe – <i>As Mil e Uma Noites</i> – manuscrito.....	p. 40
Imagem 10: imagem e texto – p. 138-139	p. 42
Imagem 11: esquema do modo de produção do enunciado.....	p. 51
Imagem 12: elementos do enunciado.....	p. 51
Imagem 13: dupla inicial de páginas pretas	p. 63
Imagem 14: dupla inicial de páginas brancas e título	p. 64
Imagem 15: paisagem – p. 18-19	p. 67
Imagem 16: calor, luz e Meursault – p. 76-77	p. 70
Imagem 17: clima afetivo – p. 78-79	p. 74
Imagem 18: Meursault e árabe – p. 4-5	p.80
Imagem 19: descrever e mostrar o nado – p. 26-27	p. 84
Imagem 20: delírios – p. 96-97	p. 89
Imagem 21: movimento de leitura – p. 26-27	p. 95
Imagem 22: <i>ayaw pages</i>	p. 98
Imagem 23: <i>home pages</i>	p. 98
Imagem 24: espacialização de texto verbal e texto imagético em página dupla – p. 96-97.....	p. 104
Imagem 25: espacialização de texto verbal e texto imagético em página dupla – p. 82-83.....	p. 107
Imagem 26: esquema quantitativo de imagens e texto verbal	p. 112
Imagem 27: livros ilustrados.....	p. 113
Imagem 28: livros-objeto	p. 114
Imagem 29: livros ilustrados e página de quadrinho	p. 115

Imagem 30: <i>O estrangeiro</i> em quadrinhos e como livro ilustrado	p. 119
Imagem 31: juiz de instrução – p. 86-87	p. 124
Imagem 32: preto – p. 102-103	p. 128
Imagem 33: branco – p. 104-105	p. 129
Imagem 34: composição de Meursault	p. 130
Imagem 35: Thomas Pérez – p. 20-21.....	p. 133
Imagem 36: Marie Cardona – p. 24-25	p. 137
Imagem 37: Meursault	p. 140
Imagem 38: Camus – p. 141.....	p. 141



Percepções do traço à prosa:
relações imagético-literárias
em *O Estrangeiro*,
de Albert Camus e José Muñoz

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. ... Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación. ... Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético. ¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, que cambia cada vez.

Jorge Luis Borges. In: El libro, 1980

Et puis: si littérature et peinture cessent d'être prises dans une réflexion hiérarchique, l'une étant le *retroviseur* de l'autre, à quoi bon les tenir plus longtemps pour des objets à la fois solidaires et séparés, en un mot : *classés* ? Pourquoi ne pas annuler leur différence (purement substantielle) ? Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des « arts », pour mieux affirmer celles des « textes » ?

Roland Barthes. In: S/Z, 1970

"And what is the use of a book," thought Alice, "without pictures or conversation?"

Lewis Carroll. In: Alice's Adventures in Wonderland, 1865

ÍNDICE

Introdução.....	14
I. Os sentidos ou A obra como um processo.....	19
1. Obra e Texto.....	20
2. Os sentidos.....	34
2.1 Perceber.....	35
2.2 Significar	44
3. Construção do objeto.....	47
A estrutura (PGS).....	48
II. O contraste ou Apreender as diferenças.....	56
1. Percepção pelo contraste	56
2. Oposições e significação – perseguindo as diferenças.....	60
2.1 Preto no branco – expressividade luminosa.....	61
2.2 Palavra e imagem – descrever e mostrar.....	82
III. Interações ou A materialidade do objeto.....	101
3.1 Tipologia.....	102
3.2 Público e autoria.....	117
3.3 Entre-relações.....	121
Considerações finais.....	142
Referências.....	144

INTRODUÇÃO

Em 1942, Albert Camus publicava *O estrangeiro*, texto que lhe alçaria às graças do público e ao prêmio Nobel de Literatura em 1957. Nele, o autor pinta uma realidade de seu tempo, lança um homem absurdo que vive segundo as leis absurdas da realidade, ela própria absurda. Assim é Meursault, o personagem narrador que nos toma pela mão no dia da morte de sua mãe – ou um dia depois, talvez.

O estrangeiro (1957) traz a narrativa de um homem, Meursault, que, ao receber um telegrama informando o falecimento de sua mãe, parte para o asilo em que ela morava. Lá, cansado da viagem e esgotado pelo calor, aceita tomar café, fuma um cigarro, adormece no velório e, o mais importante, não verte sequer uma lágrima pela mãe morta. Mais tarde, Meursault conhece Marie, uma ex colega de trabalho com quem inicia um caso amoroso e que será sua companheira em uma viagem fatídica. Na praia à convite de Raymond, vizinho do narrador, Meursault comete um assassinato. Imerso em uma atmosfera de calor sufocante e luminosidade intensa, com cinco disparos ele tira a vida de um árabe. O narrador será então julgado e condenado. Porém, vê-se pelo discurso do júri e do tribunal que a condenação de Meursault não é devida ao assassinado, mas à sua aparente falta de sensibilidade face à morte de sua mãe. O narrador é acusado pela ausência de lágrimas, pelo café tomado, pelo filme de comédia que assistira dias depois do enterro. O personagem narrador camusiano é executado porque não joga o jogo social, jogo este que ele demonstra ignorar. A narrativa camusiana de *O estrangeiro* é considerada como uma das mais importantes do século XX e figura entre os clássicos por todo o peso que carrega em traços de leveza de prosa e estilo.

Em 2012, ano em que se comemorou o centésimo aniversário do autor argelino, nasce uma outra obra. Um outro *estrangeiro* é dado ao mundo, forjado no diálogo entre a subjetividade do texto camusiano e de outros dois artistas: José Muñoz e Didier Gonord. É lançada pela Futuropolis/Gallimard uma edição comemorativa, de luxo, do texto de Camus acompanhado dos desenhos de José Muñoz sob a realização gráfica de Gonord. A amálgama estrangeira em traço e prosa.

Nesta obra, congrega-se uma tríade de estruturas de veiculação de sentido, de marcas sobre o papel: a palavra, a imagem e uma forma particular de organização. Estas são formas de construir narrativas (transformações), de colocar-se em diálogo. A obra em questão é singular, pois não se aquieta como romance, sendo arquitetada pelas palavras, frases e períodos, e também não se finda em imagens. Seu movimento é outro, é o da *relação*. Esta é, pois, uma obra híbrida, um todo completo de sentido que se realiza em suas partes e no conjunto. Ela instiga, convida-nos incessantemente. A obra espera ser desvelada. A nós, leitores, cabe nos embrenharmos em seu corpo tendo como suporte a nossa própria percepção. E quanto a isso, a obra é generosa.

Sendo em sua forma uma unidade múltipla, esse objeto de estudo convida sempre à multiplicidade das relações. Compreendemos o sentido de um objeto estético como um acontecimento fundado na presença entre a obra e o sujeito observador, um em relação ao outro. Por isso a obra exige presença, reclama troca. Por isso cada leitura, cada contato é novo, único e verdadeiro. A cada interação de subjetividades a obra dá-se em suas possibilidades e nós, doamo-nos em nossas. E como o tempo não se repete, nenhum contato pode ser o mesmo que o anterior.

Está nisso o contínuo jogo com o Texto, tal qual propõe Barthes: dar-se em corpo e percepção às transformações provocadas pela arte em um constante movimento de (re)criação de Textos. O trabalho que se segue, caro leitor, propõe-se como um desmembramento lúdico do jogo que primeiro nos ofertou *O estrangeiro* (2012) de palavra e imagem, em sua materialidade complexa. Por isso indicamos logo de início que este é um trabalho sobre percepção.

Nossa linha de estudo parte da materialidade do livro em suas possibilidades de interação com o sujeito-leito-fruidor. Temos por objetivo traçar uma reflexão acerca da *obra* enquanto objeto estético. Por isso, ainda que tenhamos em mãos um material que é parte camusiano, não mergulharemos em águas filosóficas em busca dos conceitos de absurdo e revolta de Camus, por exemplo. Nossa jornada é guiada por questões de forma-conteúdo. Esmiuçaremos a obra que elegemos como objeto de análise por ela nos colocar questões-problemas específicos devido a sua singularidade de composição. Sabemos, no entanto, tais preocupações teóricas serem passíveis de serem encontradas também em outras obras que congregam material verbal e imagético.

Ainda sobre sua materialidade e seguindo uma tradição semiótica francesa, trabalhamos todos os elementos formantes da obra como *textos*, como estruturas completas de sentido em si mesmas: tanto seu aspecto verbal, quanto o imagético e ainda

o editorial. Por isso, nosso tratamento das imagens não se difere daquele dado às palavras, pois ambas constituem o nosso material de trabalho. Sob essa perspectiva, as imagens são, elas também, textos e suas incursões em nosso discurso dão-se como tal e não como corpos distintos. As imagens são tão cruciais quanto as palavras para a expressão da reflexão que erigimos. A topografia das páginas é elemento formante na obra que analisamos e por isso as citações imagéticas postas neste trabalho ocupam uma página inteira. O leitor pode virar as páginas, tomá-las em modo horizontal quando chegar aos exemplos para melhor observá-los. O espaço da página, o branco, o suposto vazio, o silêncio fazem parte da obra. Aqui, os silêncios que por vezes se fazem presente devem ser compreendidos como tal.

A organização deste trabalho segue a seguinte ordem: o primeiro capítulo apresenta uma reflexão que busca as bases para a discussão que empreendemos. Nele, trazemos à baila o aspecto subjetivo da obra, bem como do próprio processo de construção de sentido. Discutimos, a partir de Merleau-Ponty, o que seria, de fato, o sentido em sua pluralidade na observação de um objeto estético, bem como as formas como ele é erigido, enquanto traçamos uma reflexão sobre os conceitos de *obra*, *texto (ou mensagem)* e *Texto* em Roland Barthes. Nosso objetivo é desvelar o objeto, pensando sobre os processos relacionais que o constituem. Portanto, buscamos na análise do discurso, e mais especificamente, no percurso gerativo de sentido a partir de Fiorin uma possibilidade de mecanismo de reconstrução do objeto por uma óptica analítica que abrange também o observador.

Optamos por conduzir o trabalho reflexivo partindo das bases. Por isso, no capítulo dois concentramo-nos na forma perceptiva que a obra requisita: a percepção dos contrastes. Nesse momento, desenvolvemos uma argumentação tendo em vista algumas das oposições fundamentais que, em nossa perspectiva, sustentariam a obra: a do contraste da cor – o preto e o branco; e a da diferença das estruturas discursivas – descrever e mostrar. Busca-se colocar em evidência o caráter material de cada um desses elementos a fim de conduzir a discussão ao que palavra impressa e imagem possuem em comum primariamente: as duas dão-se ao olhar. Por essa via, nosso objetivo foi aproximar metodologicamente os dois materiais de trabalho postos em relação na obra estudada.

Seguindo essa linha relacional, o terceiro capítulo concentra-se no resultado dessa interação palavra-imagem. Nele, traremos uma discussão sobre a tipologia de objetos híbridos como o que investigamos. Realizamos uma distinção entre livro ilustrado, livro com ilustrações e livro-objeto. Assim, traçamos uma linha de análise das relações

estabelecidas na obra sob a óptica da expansão da mensagem operada pelas imagens, notadamente no que concerne à construção dos personagens.

Este trabalho pretende colaborar para as investigações de materiais híbridos que comportam em si texto verbal e imagem. Coloca-se também como um movimento que visa trazer à tona alguns dos processos subjetivos que compõem a atividade de significação, tendo em vista que a representação coabita o espaço literário com a sensação, processos estes que são ligados às sensações, ao corpo e às emoções. Afinal, a fruição de um objeto estético é também o sentir de seu efeito estético sobre o sujeito, e isso se dá por meio da percepção.

I



L'Étranger - Encre de Chine

José Muñoz

I.

OS SENTIDOS ou A Obra como um Processo

O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.

Maurice Merleau-Ponty

O estrangeiro de Camus e Muñoz surgiu no âmbito de um projeto dialógico por excelência elaborado pela *Futurópolis*, editora especializada em quadrinhos pertencente ao grupo francês *Gallimard* de editoração. Esta obra integra uma coleção que promove a edição de textos literários canônicos acompanhados de ilustrações inéditas feitas por artistas consagrados no meio quadrinístico. Além de Camus, compõem essa coleção autores como Joseph Conrad, Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski, Tahar Ben Jelloun, Jean Genet, William Faulkner, que são interpretados imagetivamente por José Muñoz, Jacques Tardi, Miles Hyman, Jean-Claude Götting, André Juillard, por exemplo. O resultado desse trabalho editorial são textos sincréticos que se oferecem ao leitor não como a soma de suas partes, mas como um todo, singular em suas possibilidades de construções de sentido, em novas “traduções”.

No livro-objeto que analisamos, somado ao entrelaçamento de texto literário e imagens, há ainda um terceiro elemento constitutivo: a edição, ou ainda, o trabalho artístico-editorial de montagem e organização estrutural do objeto final que se intenta

produzir. É a edição a responsável pela materialização do projeto, editorial ou estético, e é ela o primeiro elemento com o qual o leitor, objetivo final de cada livro, estabelece uma relação.

A obra, portanto, é composta de uma tríade de elementos que apontam o seu caráter profundamente relacional. Cada um deles apresenta-se como um todo completo de sentido e dotado de uma estrutura específica. Segundo Fiorin (1995), um texto é, sob a perspectiva semiótica de origem francesa, uma totalidade de sentido, um objeto de significação organizado por um percurso gerativo que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. Dessa forma, assumimos cada um destes elementos como *textos*. Todavia, a obra em seus aspectos de forma e conteúdo, ou seja, o livro e o texto, não é efetivamente cada um dos elementos que a compoem. Isto quer dizer que nosso objeto de análise não é o texto literário de Albert Camus, nem o texto imagético de José Muñoz, tampouco o texto editorial de Didier Gonord separadamente, e sim a amálgama não hierárquica entre estes três elementos que forja um terceiro, autônomo e sincrético.

Estudaremos neste capítulo alguns aspectos relacionais da obra, como a subjetividade que ela reivindica. Trataremos da sua classificação como objeto estético – e o que significaria, de fato, ser *estético*. Por fim, traçaremos uma linha de investigação discursiva que visa a investigação dos processos de produção de sentido.

1. Obra e Texto

Em estudos literários muito se fala de obra e de texto, termos que por vezes são utilizados como sinônimos para se referir ao material que é objeto de análise. Tem-se a obra como o trabalho e o texto como tessitura, cruzamento de linhas. Os dois vocábulos unem-se como expressão do produto do labor de alguém, de um autor. Todavia, Roland Barthes (2004) defende haver uma distinção crucial entre tais categorias – ou ainda, entre obra, texto e *Texto* – que consideramos importante abordar aqui como ponto de partida de nossa reflexão. Aqui interessa-nos aclarar a noção de “obra” enquanto “objeto” e de “Texto” como algo que *perpassa* essa estrutura material, evoca o leitor e veicula contexto e significação através da mensagem – do *texto*. A princípio, tais elementos podem parecer pouco claros, todavia buscaremos abordá-los da maneira o mais direta possível a fim de construir os caminhos que nos levem à sua significação e seu entendimento.

Como vemos abaixo, a primeira coisa a que se tem acesso ao abrir o nosso objeto de estudo é a percepção da copresença de camadas de texto (e de sentido) que se cumprem por meios diversos: a literatura e a imagem postos em página; as palavras, as linhas e uma certa organização. Logo, a primeira questão que surge à cabeça seria “*o que é esse objeto?*” Ora, ele é um texto literário canônico que foi ilustrado em uma edição luxuosa. É um livro com imagens, cujos texto e traços compõem um contraste de preto da tinta e branco da página compondo nova significação.

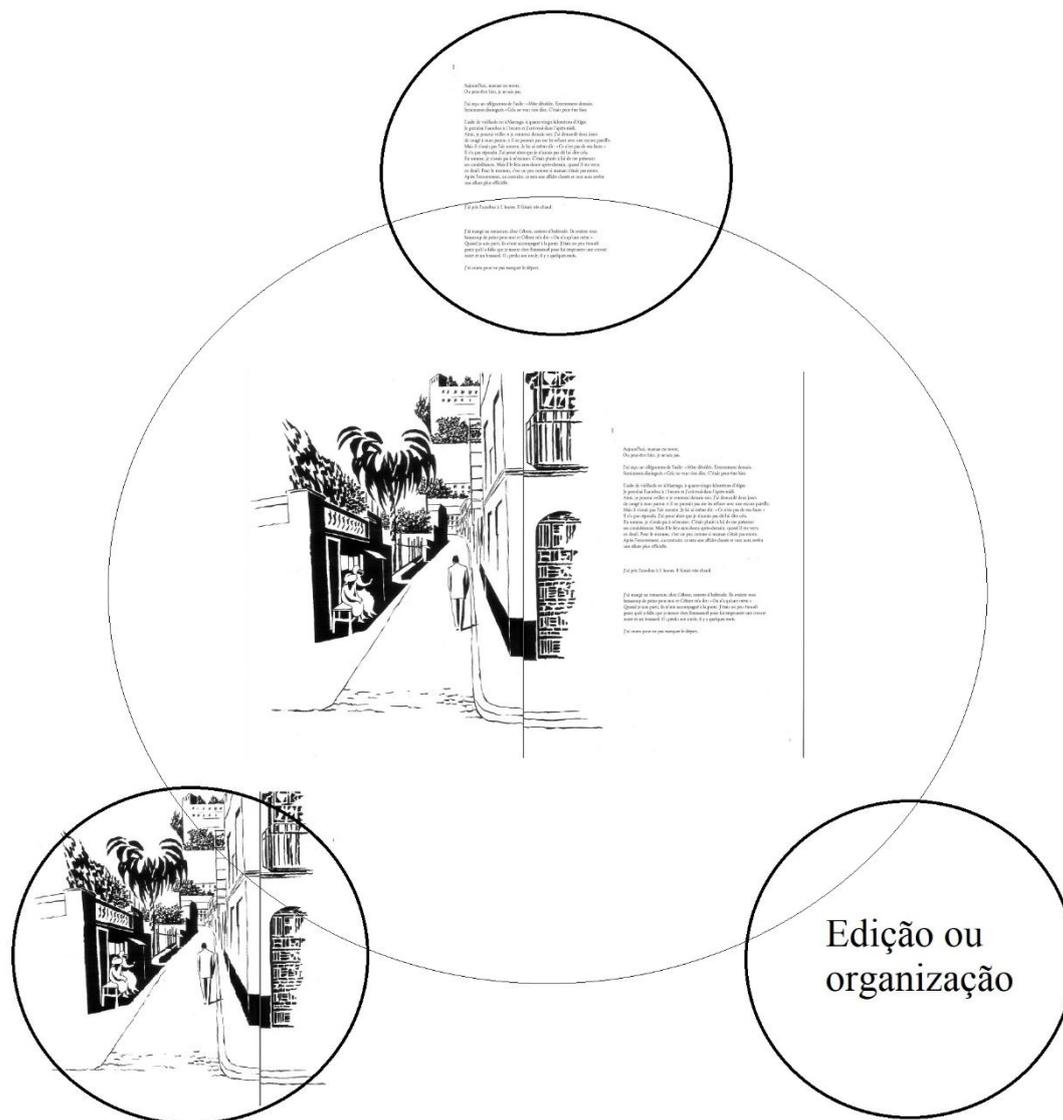


Imagem 1 – As três camadas de texto

Abordamos neste trabalho três tipos de texto (de informação): a *escrita*, a *imagem* e a *edição*, este último operando como um tipo de amarra, unindo os dois primeiros. Os três são estudados como parte da trama que compõe a obra, um tecido maior – a tapeçaria

final. Esse objeto final, a *obra*, compreendemo-no a partir de Barthes como uma noção newtoniana – ou seja, como um conceito físico no sentido material da palavra.

“*A obra é geralmente um objeto de consumo*”

A noção de obra traduz-se por sua tangibilidade. Segundo Barthes, ela é o que ocupa espaço nos livros, é o que se vê nas bibliotecas ou livrarias, o que é passível de ser tocado e que se dá aos sentidos. Ela seria tal qual a realidade que se mostra. Sendo assim, nela estão postos os elementos que determinam o mundo. Na obra estão circunscritos a História, o contexto, e o local de fala a que ela pertence, por exemplo. O autor apresenta-se a partir de sua obra – como um personagem – ao mesmo tempo que a ela é atrelado. Esse vínculo entre tais instâncias é, de certa forma, protegido, tanto que se fala de “direitos autorais” que resguardam a obra de alterações, violações e distorções. Como parte de um sistema, nela estão também correlações a outras obras, sejam elas do mesmo autor ou não.

Quanto ao que ela vem a significar, Barthes indica duas possibilidades: o significado estar aparente ou oculto na obra.

A obra se fecha sobre o significado, que pode ser aparente, e a obra então é um objeto de uma ciência da letra, que é a filologia. Ou então esse significado é reputado secreto, último, é preciso procurá-lo, e a obra depende, nesse caso, de uma hermenêutica, de uma interpretação (marxista, psicanalítica, temática, etc) (BARTHES, 2004, p. 68-69).

Ainda que autor se refira de maneira geral aos textos verbais, o jogo de significado que ele evoca também é cabível em relação a obras pictóricas, por exemplo. Contudo, o que nos parece assaz interessante de ser observado e discutido neste trecho de Barthes é a assertiva que diz que “a obra se fecha sobre o significado” (BARTHES, 2004, p. 68). Ana Carolina de Oliveira (2004) destaca que “a obra é, portanto, o início e o fim do seu tornar-se visível, e o que ela nos faz ver é nada além do que nela está inscrito” (OLIVEIRA, 2004, p. 123). O seu fechar-se sobre si significa então um convite, porém, com ressalvas, pois este ato não se dirige a uma *interação completa* com a subjetividade do leitor. Seria como se a obra bastasse em si, como se seu discurso fosse, na verdade, um metadiscorso. A obra dobra-se sobre si mesma ao mesmo tempo em que é uma porta aberta à interação. Isso ocorre porque ela se oferta ao leitor como possibilidade para que este a conheça e, assim, quem sabe, acesse as possibilidades do Texto que lhe atravessa.

Mais a frente, o autor completará seu pensamento denotando à obra um caráter “*mediocrementemente* simbólico” (BARTHES, 2004, p. 69), o que corrobora nossa proposição de metadiscorso, afinal, uma vez que se debruça sobre si, seu potencial simbólico tornar-se, de fato, fraco. Compreendemos o potencial simbólico como as possibilidades de significação de um objeto. Assim, se a obra não se lança para fora de si, se ela não aponta para lugar algum, suas possibilidades de significação tornam-se diminutas.

Até aqui temos desenvolvido o conceito de obra como materialidade, conquanto, gostaríamos de inserir um novo argumento complexificador à discussão ao trazer à baila a noção de que a obra não se esgota na estrutura material, de que ela não seria *somente* o livro como objeto. Ela, de fato, ocupa o livro. Compreendemo-na mais facilmente ao trocar o vocábulo e utilizar o termo *trabalho*. A obra seria o trabalho de alguém, o desenvolvimento de um esforço que resulta em um objeto a ser consumido.

Se, pois, cada obra constitui-se como um discurso sobre si mesma, o que podemos dizer sobre uma obra-objeto que comporta múltiplas obras?

Exergamos o objeto de nosso estudo como um trabalho engendrado a partir de outras feitura. Aqui, a obra – que para fins de limpeza do argumento optamos denominar trabalho – intitulada *L'Étranger* (Camus, 1942) é tomada e remodelada em função de um projeto editorial específico – este também um trabalho, uma produção. A eles, soma-se um terceiro labor, o do artista José Muñoz (2012), elaborado em função daquele erigido por Camus, porém, sem que sua completude de sentido lhe seja, necessariamente, tributária. Ou seja, a obra imagética, tomada singularmente, em separado da obra textual-literária, é, por si, compreendida pelo observador.

São três obras, portanto, que, interagindo constroem um objeto outro: essa edição de luxo comemorativa. E nela, congregam-se os esforços de diversos agentes autorais, imprimem-se conceitos editoriais, escolhas estéticas, traços históricos que lhe são contemporâneos e um público alvo.

Falar da obra é tratar da matéria. Portanto, abordar a *forma* – como par do *conteúdo* – é incontornável em nossa reflexão. Uma total separação entre essas duas categorias não nos parece viável, por essa razão apresentamo-nas como pares e não como opostos. Ora, forma é também expressão de conteúdo, no sentido de que veicula significação. Poderíamos então dizer que a estrutura transmite uma informação, ao mesmo tempo que a mensagem só se realiza por meio da elaboração formal.

O fato de a obra em questão ser concebida como uma edição de luxo, como objeto forjado para que se preste homenagem a um determinado acontecimento, já a insere em

uma categoria estrutural que reclama certa singularidade. A sua posposta editorial coloca-a em uma posição de destaque. O objeto distingue-se primeiramente devido às suas proporções – o livro é grande – e ao seu formato que lembra um álbum – o que concede às imagens local de destaque –. Todavia, é o passar de suas páginas o que revela um de seus maiores traços de distinção: sua singular elaboração formal.

Albert Camus organizou sua obra em prosa. Desse modo, as palavras seguem um fluxo contínuo de preenchimento quase total da página, da margem esquerda para a margem direita, formando blocos de texto visualmente cheios. Salvo os espaços relativos ao procedimento da escrita – como o recuo dos parágrafos – as palavras habitam toda a página, emolduradas pelo vazio – ou o espaço branco – das margens. No objeto analisado, a prosa literária é desmontada e remontada, e a sua relação espacial com a página é reconfigurada totalmente.

As palavras já não preenchem o espaço de maneira quase completa, há uma inversão dessa ordem. É a brancura do fundo que enche a superfície enquadrado pelo livro e inunda as frases, postas como ilhas que se sucedem. Da divisão por parágrafos camusianos lançam-se frases ao vazio, gerando em torno de si um destaque. O espaço livre prevalece e entrecorta o tecido verbal. O recuo como mecanismo é bastante presente, suscitando movimento ao que é impresso – e por natureza, imóvel. Sem alterar a pontuação, o remodelamento das frases cria um efeito de variação de seu comprimento, dita pausas na leitura. A oração seguinte, não raras vezes, está abaixo da antecessora e não logo em seguida. A sentença seguida de vazio reivindica para si um certo tempo porque o espaço que a envolve quebra o ritmo contínuo da linha. Todavia, isso só é possível porque essa harmonia e ritmo já estão presentes na escrita de Camus. Aqui, o que se fez foi colocar esses traços em evidência também por meio da organização espacial dos elementos em página.

Tomamos três exemplos que apresentam tais diferenças evocadas. Neles, notamos a forma especial como o texto verbal ocupa as páginas, sempre em linhas curtas, em um ritmo quebrado na continuidade e perpassado por uma estrutura de espaçamento particular. As páginas duplas são, cada uma, imagens, quadros nos quais o trabalho do desenhista reina e engloba as palavras que, em um olhar amplo do conjunto, tornam-se apenas detalhes.

Na obra de prosa regular a leitura dá-se de forma mais fluida no sentido de percorrer as palavras, deslizar de frase em frase até o fim da página. Geralmente seria somente aí, no momento de virar a página, que o leitor faria uma pausa. Já na obra híbrida,

esse tempo – essa pausa – parecem mais requisitados e a leitura verbal constrói-se de maneira entrecortada pela contemplação do texto imagético, que opera também como formador de sentido.

Nos exemplos das imagens dois e três vemos a reduzida densidade verbal nas páginas e podemos verificar que a organização topográfica coopera para a criação de uma tensão a mais em determinados trechos do texto verbal que se quer colocar em lugar de evidência. Na imagem três, há a paisagem composta por uma atmosfera de vazio, silêncio e luz pela imagem.

No exemplo da imagem quatro, momento crucial em toda a narração de Meursault, o espaçamento evidencia uma cadência rápida, curta e seca do texto verbal e colabora para o clima de tensão do acontecimento na medida que uma frase cai sobre a outra em um vai-e-vem na página. O discurso constrói-se (e acontece) de linha em linha. As frases não se assimilam em conjunto como no texto em prosa. Elas se mostram cada uma em sua singularidade, evidenciando os versos da prosa que aqui assumem-se como tal.



Le soir, Marie avait tout oublié.
Le film était débile par moments et puis vraiment trop bête.
Elle avait sa jambe contre la mienne.
Je lui caressais les seins.
Vers la fin de la séance, je l'ai embrassée, mais mal.
En sortant, elle est venue chez moi.

Quand je me suis réveillé, Marie était partie.

Elle m'avait expliqué qu'elle devait aller chez sa tante.
J'ai pensé que c'était dimanche et cela m'a ennuyé :
je n'aime pas le dimanche. Alors, je me suis retourné dans mon lit,
j'ai cherché dans le traversin l'odeur de sel que les cheveux de Marie
y avaient laissée et j'ai dormi jusqu'à 10 heures. J'ai furté ensuite
des cigarettes, toujours couché, jusqu'à midi. Je ne voulais pas
déjeuner chez Celeste comme d'habitude parce que, certainement,
ils m'auraient posé des questions et je n'aime pas cela.

Je me suis fait cuire des œufs et je les ai mangés à même le plat,
sans pain parce que je n'en avais plus et que je ne voulais pas descendre
pour en acheter.

Na imagem lê-se:

“A noite, Marie tinha esquecido tudo.
O filme tinha momentos engraçados e outros verdadeiramente muito idiotas.
Ela tinha sua perna contra a minha.
Eu acariciava-lhe os seios.
Perto do fim da sessão, beijei-a, mas mal.
Na saída, ela veio à minha casa

Quando acordei, Marie tinha ido embora.

Ela havia explicado que deveria visitar sua tia.
Pensei que era domingo e isso me entediou:
não gosto de domingos. Então, voltei para minha cama,
procurei no travesseiro o cheiro de sal que os cabelos de Marie
tinham deixado e dormir até às dez horas. Eu não queria
almoçar no Céleste como de costume porque, certamente,
eles iriam me fazer perguntas e eu não gosto disso.

Cozinhei uns ovos e comi-os assim mesmo,
sem pão porque eu já não tinha mais e não queria descer
para comprar”¹

¹ Tradução nossa. No original : Le soir, Marie avait tout oublié. / Le film était drôle par moments et puis vraiment bête. / Elle avait sa jambe contre la mienne. / Je lui caressais les seins. / Vers la fin de la séance, je l'ai embrassée, mais mal. / En sortant, elle est venue chez moi. / Quand je me suis réveillé, Marie était partie. / Elle m'avait expliqué qu'elle devait aller chez sa tante. / J'ai pensé que c'était dimanche est cela m'ennuyé : / je n'aime pas le dimanche. Alors, je me suis retourné dans mon lit, / j'ai cherché dans le traversin l'odeur de sel que les cheveux de Marie / y avaient laissé et j'ai dormi jusqu'à 10 heures. J'ai fumé ensuite / des cigarettes, toujours couché, jusqu'à midi. Je ne voulais pas / déjeuner chez Céleste comme d'habitude parce que, certainement / ils m'auraient posé des questions et je n'aime pas cela. / Je me suis fait cuire des œufs et je les ai mangés à même le plat, / sans pain parce que je n'en avais plus et que je ne voulais pas descendre / pour en acheter (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 29)

À ce moment, j'ai baillé et le vieux m'a annoncé qu'il allait partir.
Je lui ai dit qu'il pouvait rester, et que j'étais ennuyé de ce qui était arrivé
à son chien : il m'a remercié. Il m'a dit que maman aimait beaucoup son chien.
En parlant d'elle, il l'appelait «votre pauvre mère».
Il a émis la supposition que je devais être bien malheureux
depuis que maman était morte et je n'ai rien répondu.

Il m'a dit alors, très vite et avec un air gêné, qu'il savait que dans le quartier
on m'avait mal jugé parce que j'avais mis ma mère à l'asile, mais il me connaissait
et il savait que j'aimais beaucoup maman. J'ai répondu, je ne sais pas encore pourquoi,
que j'ignorais jusqu'ici qu'on me jugeait mal à cet égard, mais que l'asile m'avait paru
une chose naturelle puisque je n'avais pas assez d'argent pour faire garder maman.
«D'ailleurs, si-je ajoutai, il y avait longtemps qu'elle n'avait rien à me dire
et qu'elle s'ennuyait toute seule. — Oui, m'a-t-il dit, et à l'asile, du moins,
on se fait des camarades.» Puis il s'est excusé. Il voulait dormir.

Sa vie avait changé maintenant et il ne savait pas trop ce qu'il allait faire.
Pour la première fois depuis que je le connaissais, d'un geste furtif,
il m'a tendu la main et j'ai senti les écailles de sa peau.
Il a souri un peu et avant de partir, il m'a dit :
«J'espère que les chiens n'aboieront pas cette nuit.
Je crois toujours que c'est le mien.»



Na imagem lê-se:

“Nesse momento, bocejei e o velho anunciou que ia embora.
Eu lhe disse que podia ficar, e que eu estava aborrecido com o que havia acontecido a seu cachorro: ele agradeceu. Ele disse que mamãe gostava muito de se cachorro. Ao falar dela, chamava-a “a sua pobre mãe”. Emitiu a suposição que eu devia me sentir bem infeliz desde que mamãe morreu e eu nada respondi.

Ele me disse então, muito depressa e com um ar embaraçado, que sabia que no bairro tinham me julgado mal porque eu havia posto minha mãe em um asilo, mas ele me conhecia e sabia que eu amava muito mamãe. Respondi, não sei ainda o porquê, que ignorava até agora que me julgassem mal por causa disso, mas que o asilo tinha parecido uma coisa natural uma vez que eu não tinha dinheiro suficiente para cuidar de mamãe. “Aliás, acrescentei, havia já muito tempo que ela não tinha nada a me dizer e que ela se aborrecia sozinha. – Sim, disse-me ele, e no asilo, ao menos, faz-se amigos.” Depois, ele se desculpou. Ele queria dormir.

Sua vida tinha mudado completamente e ele não sabia muito bem o que fazer. Pela primeira vez desde que nos conhecíamos, num gesto furtivo ele me estendeu a mão e eu senti as escamas de sua pele. Sorriu-me um pouco e antes de partir disse: “Espero que os cachorros não latam essa noite. Eu penso sempre que é o meu”²

² Tradução nossa. No original : “À ce moment, j’ai bâillé et le vieux m’a annoncé qu’il allait partir. / Je lui ai dit qu’il pouvait rester, et que j’étais ennuyé de ce qui était arrivé / à son chien : il m’a dit que maman aimait beaucoup son chien. / En parlant d’elle, il l’appelait « votre pauvre mère ». / Il a émis la supposition que je devais être bien malheureux / depuis que maman était morte et je n’ai rien répondu. / Il m’a dit alors, très vite et avec un air gêné, qu’il savait que dans le quartier / on m’avait mal jugé parce que j’avais mis ma mère à l’asile, mais il me connaissait / et il savait que j’aimais beaucoup maman. J’ai répondu, je ne sais pas encore pourquoi, / que j’ignorais jusqu’ici qu’on me jugeât mal à cet égard, mais que l’asile m’avait paru / une chose naturelle puisque je n’avais pas assez d’argent pour faire garder maman. / « D’ailleurs, ai-je ajouté, il y avait longtemps qu’elle n’avait rien à me dire / et qu’elle s’ennuyait toute seule. - Oui, m’a-t-il dit, et à l’asile, du moins, / on se fait des camarades.» Puis il s’est excusé. Il voulait dormir. / Sa vie avait changé maintenant et il ne savait pas trop ce qu’il allait faire. / Pour la première fois depuis que je le connaissais, d’un geste furtif, / il m’a tendu la main et j’ai senti les écailles de sa peau. / Il a souri un peu et avant de partir, il m’a dit : / « J’espère que les chiens n’aboieront pas cette nuit. / Je crois toujours que c’est le mien. »” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 64)

La mer a charnié un souffle épais et ardent.

Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait
sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu.

Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver.

La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là,
dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé.
J'ai secoué la sueur et le soleil.

J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour,
le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.
Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte
où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût.

Et c'était comme quatre coups bref
que je frappais sur la porte du malheur.

78



Imagem 4 – recuo e espaçamento – p. 78-79

Na imagem lê-se:

“O mar me trouxe um sopro espesso e artente.

Parece-me que o céu se abria
em toda a sua extensão para deixar chover fogo.

Todo o meu ser se enrijeceu e eu crispei a mão sobre o revólver.

O gatilho cedeu, toquei na superfície lisa da coronha e foi aí,
num barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecidor, que tudo começou.
Sacudi o suor e o sol.

Compreendi que eu tinha destruído o equilíbrio do dia,
o silêncio excepcional de uma praia onde que havia sido feliz.
Então, disparei ainda quatro vezes sobre um corpo inerte
no qual as balas de enterravam sem grande esforço.

E foi como quatro golpes breves
que eu bati na porta da desgraça.”³

³ Tradução nossa. No original : “ La mer a charrié un souffle épais et ardent. / Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait / sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. / Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. / La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, / dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. / J'ai secoué la sueur et le soleil. / J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, / le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. / Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte / où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. / Et c'était comme quatre coups brefs / que je frappais sur la porte du malheur” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 78).

Texto é passagem, é travessia

Ao adentrarmos na noção de Texto, vislumbramos um campo metodológico e não mais um campo físico. O Texto é um elemento que, segundo Barthes, pode ou não estar presente em uma obra e que não deve ser confundido com o texto – a informação que é acessada pela leitura. Assim, em resumo, *obra* é o trabalho, a produção que é alcançada pelos sentidos, uma vez que ela é material; ela é composta por texto, este que por sua vez é o que é passível de ser lido, é a comunicação estabelecida; por fim, o *Texto* é o que ela veicula. Sendo assim, Texto e obra não se separam materialmente.

O Texto é elemento da linguagem e sua existência se dá em discurso; não se trata da decomposição da obra e passa ao largo de quaisquer classificação de forma. Por isso não há, segundo Barthes, a possibilidade de classificar Textos em divisões de gêneros, uma vez que este conceito subverte classificações. Uma de suas funções sociais, defende o autor, é a de justamente suscitar problemas de classificação, porque ele implica uma certa experiência do limite. A obra é simbólica enquanto o Texto é significante e se oferece como possibilidade.

Barthes convida-nos a entender o elemento Texto não como um fato – como seria a obra – mas como um fenômeno. Como algo que acontece e que está sempre em acontecimento. Para tanto, ele, o Texto, requisita contato. É o movimento o que melhor expressa essa noção: “o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca). O seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 2004, p. 67).

O Texto não é a informação que lemos, mas o que dela se decanta. Sua lógica não é explicativa no sentido de definir a mensagem ou o que quer dizer a obra, mas sim construída por relações metonímicas, referindo-se ou remetendo-se a outros textos. Enquanto a obra é um organismo, “o Texto é rede que se estende por combinações (ideia próxima da visão biológica sobre o ser vivo)” (BARTHES, 2004, p. 72). Este é um elemento que se faz de combinações diversas, de citações, de referências, de ecos de linguagens que o atravessam. Por isso ele é plural e não ambíguo. É nesse sentido que diz-se todos os Textos serem *entretextos*.

“O Texto não é a coexistência de sentido, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma exploração, de uma disseminação” (BARTHES, 2004, p. 70), pois sua função é provocar. Ele está sempre em acontecimento quando da relação com o leitor: “o Texto pede que se tente abolir (ou pelo

menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante” (BARTHES, 2004, p.73).

E é essa “mesma prática significante” na qual agregam-se leitor e obra o que Barthes denomina *jogo*. O termo “jogo”

deve ser tomado no seu sentido polissêmico: o próprio Texto *joga* [...], e o leitor, ele *joga* duas vezes: *joga* com o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução) ele *joga* o jogo de representar o Texto (BARTHES, 2004, p. 73).

Na visão barthesiana, assim como o Texto refere-se a outros, ele deve também suscitar novos Textos, suscitando significações. Esse seria o papel do crítico: colocar o jogo em prática por meio da escrita e reescrita despertada pela leitura feita não como ato de consumo, mas como jogo, como acontecimento. E o ato de jogar é ativo, por isso o leitor é solicitado a uma colaboração prática.

Por essa perspectiva, o Texto seria a ideia, o que retira a obra da mecanicidade do consumo. É o espaço da linguagem, a rede de significantes cujo corpo é a *obra*, esta que contempla em si o texto, a tessitura material, a costura das palavras – ou dos gestos, dos traços, das pinceladas – que é o que decodificamos, que nos possibilita o acesso a “o que a obra diz”. O texto é a porta de entrada para o jogo que revela as possibilidades do seu homônimo, do que, em um paralelo, talvez pudesse ser chamado de alma da obra.

Como então captar esse âmagô em um movimento de análise? A resposta estaria em mergulhar ainda mais na noção de Texto que explanamos, de processos relacionais e construção de significação a fim de trazê-los à tona. Seria, pois, realizar a travessia, aceitar o convite ao jogo, cientes de que fazê-lo é colocar-se, enquanto leitores, em trabalho, é dar-se à exposição em um processo intersubjetivo entre obra e indivíduo.

2. Os sentidos

O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor.

Maurice Merleau-Ponty

A obra exige presença. Reivindica troca.

É interessante ressaltar a multiplicidade semântica da palavra *sentido*, que pode denotar tanto a significação de algo quanto a percepção de alguém sobre alguma coisa. Ou seja, ao dizer que um objeto artístico possui um determinado sentido, diz-se da significação de tal objeto, ao passo que sentido também pode ser compreendido como a ação de sentir ou a aptidão para receber as impressões externas através dos órgãos sensoriais. Ao tratar de um objeto estético, as duas acepções da palavra são igualmente relevantes posto serem interligadas. Há, portanto, dois processos de leitura requeridos pela obra: a *leitura sensível* e a *leitura inteligível*.

As articulações entre os elementos constitutivos de que falávamos anteriormente não seriam possíveis sem que primeiro fossem estabelecidas as relações intersubjetivas entre os autores e artistas que, juntos, fizeram nascer a obra. Muñoz produz a sua própria leitura imagética do texto de Camus, ao passo que Didier Gonord, enquanto diretor artístico, elabora um texto de edição no qual imprime o seu entendimento dos outros dois textos em conjunto. O trabalho desses artistas é fruto de suas sensibilidades, e é a partir disso que a obra ganha um *sentido*. A nossa obra-objeto traz à baila uma discussão sobre os múltiplos aspectos dialógicos entre subjetividades.

Na outra ponta das interações de sentido estabelecidas e propostas pela obra está o leitor. Em nosso entendimento, a concretização de significado de um objeto artístico ocorre a partir das percepções do sujeito quando do contato com o objeto estético. Sendo assim, é somente através da *relação* entre observador e objeto que a obra concretiza-se como tal. Devemos portanto refletir sobre as percepções do leitor frente à obra que lhe solicita incessantemente. Demoraremos mais adiante sobre esse processo de criação de sentido quando abordarmos a significação da obra. Por ora, tratemos dos aspectos sensíveis desta relação de fruição/leitura.

2.1 Perceber

Os livros, como objetos, possuem dimensões – altura, profundidade, largura – peso, textura e cheiro. Por serem unidades completas de sentido, são esses objetos também textos a serem desvelados pelo leitor, tessituras materiais que se oferecem às sensibilidades do corpo. Já o seu conteúdo, seja ele literário, imagético, gráfico, etc, reivindica um outro processo de leitura, que se utiliza do aspecto sensível e corpóreo, mas ultrapassa-o, posto o seu processo de decodificação não ser sensível, mas sim inteligível.

O corpo

O corpo é o ponto de vista do sujeito sobre o mundo, assevera Merleau-Ponty (1999). Em suma, no campo das relações sensíveis, a leitura de um livro solicita os sentidos: eu o vejo, o toco, sinto a textura da página, cheiro o livro, ao passo que a leitura de seu conteúdo aciona uma miríade de emoções que se realizam por reações físicas – riso e choro, por exemplo. Decodificar a mensagem por meio da leitura é também fazer associações a experiências (de leitura ou não) e conhecimentos prévios, comparações com o vivido. Segundo Merleau-Ponty (1999), as experiências anteriores, nas quais erigimos conhecimentos sobre o mundo que nos rodeia são o que nos permitem compreender os contornos e as representações postas em objetos artísticos: “quando digo que tenho diante de mim uma mancha vermelha, o sentido da palavra mancha é fornecido por experiências anteriores no decorrer das quais aprendi a empregá-la” (MERLEAU-PONTY, 1999, p 37).

Ler desperta reações. Não por acaso diz-se do prazer da leitura, prazer que nasce das emoções – alegria, tristeza, medo, aflição, regozijo – do leitor em contato com objeto literário. A arte, enquanto linguagem, cumpre, dentre outras, essa função de despertar sensações. Todavia, não é a leitura, em uma ascepção mecânica, o que, de fato, anima tristeza ou compaixão em um sujeito, mas as imagens produzidas no movimento de ler e compreender, ou seja, a implicação do sujeito leitor na ação de ler. No caso de uma imagem, não seria o ato mecânico de olhar o que leva o observador a qualquer tipo de sensação que ele possa ter, mas o *perceber*. Isso se dá por intermédio das qualidades – ou características – do objeto, que veiculam sentidos. Merleau-Ponty aponta, então, que o papel do movimento de análise é buscar as significações veiculadas por essas características. Ainda segundo o filósofo, seria um erro tomá-las como elementos da consciência quando, de fato, elas são elementos *para a* consciência. Um outro equívoco seria tratar o sentido do objeto e de suas características como pleno e determinado.

Por exemplo, as cores de um objeto não são sensações, são elementos sensíveis. Isso significa dizer que as suas características – que se oferecem ao observador – são da categoria do sensível enquanto a sensibilidade deste indivíduo é, de fato, sensação. O primeiro é algo que podemos sentir, mas que não está em nós e sim no objeto – o sensível –. O segundo é o que, de fato, sentimos e que está em nós – a sensação –.

O sentido investe a qualidade de um valor vital; primeiramente a apreende em sua significação para nós, para esta massa pesada que é nosso corpo, e daí provém que ele sempre comporte uma referência ao corpo. O problema é compreender estas relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem ou entre a paisagem e mim enquanto sujeito encarnado, e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si toda uma cena, ou tornar-se a *imago* de todo um segmento de vida (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 84).

Suzy Lee (2012) coloca ainda mais em evidência o sentir do corpo em forma de tato, evocando a sua materialidade na leitura e coloca os dedos do leitor como parte do livro-objeto, uma vez que eles, os dedos, o toque e o movimento compõem ativamente o sistema desse suporte. A autora indica ainda a relativização do tempo construído em cada página pelo movimento das mãos, dos olhos, de modo que “o leitor pode ajustar o tempo ao virar as páginas. A situação muda à medida que o leitor vira uma página. [...] [E] o significado ocorre entre as páginas e é dado pelo ato de virá-las” (LEE, 2012, p. 120).

Modos de ver

O tato, o paladar, a audição e o olfato contribuem para nossa compreensão do mundo que nos cerca, aumentando e, às vezes, entrando em contradição com o que nos dizem os olhos. [...] Todos os nossos sentidos não cessam de discriminar e refinar nosso conhecimento e nossa compreensão do meio ambiente. Dentre todos os nossos sentidos, porém, não há dúvida de que a visão é aquele de que mais dependemos, e o que sobre nós exerce um poder superior. (DONDIS, 1997, p.110-111)

Tratemos da visão, ela que é um dos sentidos requisitados na relação sujeito-objeto. Aqui, examinaremos o olhar/ver como parte do sentir sob a luz da perspectiva de que “olhar um objeto é entranhar-se nele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 104). A apreensão dos objetos pela visão é feita de forma diferente a depende da natureza do que se olha. Um texto escrito é visto, de modo geral, linearmente, decodificado em “esquema sequencial a partir da soma progressiva dos elementos que o integram: letras, palavras, frases e parágrafos” (JARDÍ, 2014, p. 17). Aí temos uma breve descrição do que seria um processo de leitura. A criação poética, todavia, pode subverter a linearidade e estabelecer outros modos de ver e ler um texto escrito, assumindo-o como uma imagem. Aliar as imagens visuais àquelas veiculadas pelas palavras é a que se pretende a poesia gráfica, por exemplo, na qual a simbiose entre forma e conteúdo é a própria expressão poética. Ou ainda, a poesia concreta, que considera o poema como um objeto sensível cuja forma e conteúdo imbricam-se completamente. A poesia gráfica e a concreta são exemplos tomados em específicos, porém, toda é próprio do fazer poético essa imbricação entre forma e conteúdo.

Vemos abaixo dois exemplos de poemas visuais. O primeiro, de Guillaume Apollinaire, publicado em 1918 é um Caligrama (palavra vinda das noções de caligrafia e ideograma⁴) – uma estética gráfica que forma uma espécie de pictograma⁵, ou seja, de um símbolo que é a imagem central do poema. Trata-se de uma organização gráfica que faz-se em forma de uma mulher na medida que descreve-a em palavras. A forma aqui é construída em relação simbiótica com o conteúdo, o que resulta em um objeto autêntico e que dialoga com a percepção do leitor de forma singular. Mesmo um leitor que desconheça a língua francesa é capaz de apreender, ao menos, o sentido geral do texto por meio de sua forma – que também é conteúdo. Logo em seguida, vemos o poema desprovido de sua forma pictográfica.

⁴ Ideograma: símbolo gráfico utilizado para representar um objeto, uma palavra ou uma ideia.

⁵ Pictograma: Utiliza a imagem de um objeto para expressar informação.

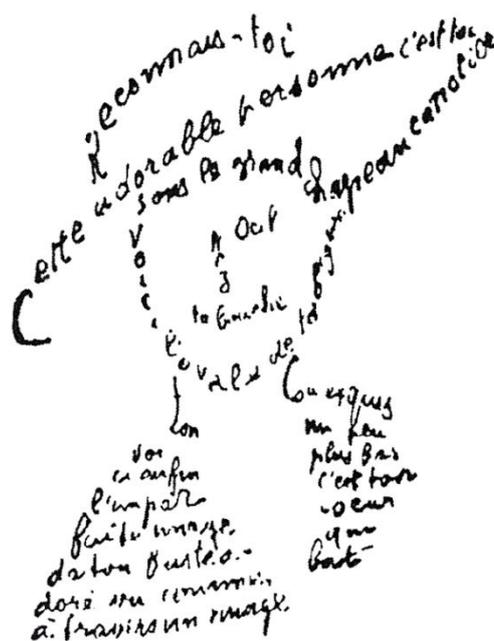


Imagem 5 – Guillaume Apollinaire. Caligramas. 2008, p.145

Reconnais-toi
Cette adorable personne c'est toi
Sous le grand chapeau canotier
Oeil
Nez
La bouche
Voici l'ovale de ta figure
Ton cou exquis
Voici enfin l'imparfaite image
de ton buste adoré
vu comme à travers un nuage
Un peu plus bas c'est ton coeur qui bat

Guillaume Apollinaire, calligramme,
 extrait du poème du 9 février 1915,
 (poèmes à Lou).

Imagem 6 - Guillaume Apollinaire. Caligrama.

O segundo poema é de Augusto de Campos, foi editado em 1979 e compõe-se de um jogo entre as palavras pluvial/fluvial e o movimento de cair ou de escorrer pela página, revelando pela forma a fluidez do conteúdo.

p
 pl
 plu
 pluv
 pluvi
 pluvia
 fluvial
 fluvial
 fluvial
 fluvial
 fluvial
 fluvial

Imagem 7 – Augusto de Campos. Pluvial / Fluvial. In: Viva Vaia, 1979

Porém, podemos considerar que ver é diferente de ler. E para que a mensagem de um texto escrito seja decodificada é necessário que o receptor cumpra os pré-requisitos da leitura: conhecer os símbolos utilizados (o alfabeto, por exemplo) e sua organização – em palavras, frases, etc – que formam sentidos. Caso contrário, a mensagem veiculada pelo texto restará oculta. Neste caso, ainda que o receptor não *compreenda* a mensagem, ele *vê* o texto como um conjunto organizado em um espaço determinado, como uma imagem. E aí, as letras e frases são apreendidas somente por sua materialidade. Assim, as letras na página são simplesmente marcas impressas ou linhas desenhadas, não representam um sistema aprendido, são cor e forma. Então, o conteúdo do texto só pode ser, forçosamente, sua forma. Isso acontece no caso de textos escritos em idiomas desconhecidos pelo leitor, por exemplo. Nestes casos, o que o leitor atinge é a imagem, e não a mensagem. O receptor vê, mas não lê.

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

РОМАНЪ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

I.

Раскольниковъ приподнялся и сѣлъ на диванѣ. Онъ слабо махнул Разумихину, чтобы прекратить цѣлый потокъ его безсвязныхъ и горячихъ утѣшеній, обращенныхъ къ матери и сестрѣ, взялъ ихъ обѣихъ за руки и минуты двѣ молча воматривался то въ ту, то въ другую. Мать испугалась его взгляда. Въ этомъ взглядѣ просвѣчивалось сильное до страданія чувство, но въ то же время было что-то неподвижное, даже какъ будто безумное. Пульхерія Александровна заплакала. Авдотья Романовна была блѣвана; рука ея дрожала въ рукѣ брата.

— Ступайте домой... съ нимъ, проговорилъ онъ прерывистымъ голосомъ, указывая на Разумихина,—до завтра; завтра все... Давно вы прѣехали?

— Вечеромъ, Родя, отвѣчала Пульхерія Александровна:— поѣздъ ужасно опоздалъ. Но, Родя, я ни за что не уйду, теперь отъ тебя! Я ночую здѣсь подлѣ...

— Не мучьте меня! проговорилъ онъ, раздражительно мах-

Imagem 8 – texto em idioma russo – *Crime e Castigo* – Dostoiévsky



Imagem 9 – texto em idioma árabe – *As Mil e Uma Noites* – manuscrito

Uma imagem, por outro lado, é percebida de forma distinta. Ver imagens é não buscar linearidade, mas apreendê-las como um todo: “por meio de uma aproximação simultânea, sintética e global, todas as partes do conjunto são percebidas e processadas de uma vez” (JARDÍ, 2014, p. 17). Em um texto híbrido, a percepção torna-se ela também contagiada pela hibridez. A que se ater primeiro, à imagem ou ao texto verbal? E a organização das formas textuais pela página – elas também se oferecem ao olhar – em qual momento elas são vistas, percebidas? Ao virar as páginas o que se abre é sempre uma grade imagem enquadrada pelos limites físicos do livro. O enquadramento é imagético, o texto também o é – duplamente: pelas imagens das palavras e aquelas do conteúdo.

O que a visão apreende da imagem em um primeiro olhar é o todo. Ver, é ver em conjunto, é perceber em horizonte (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 104). Quando o olhar se embrenha na imagem, ele ali se fixa, e realiza movimentos que vão da paisagem ao detalhe. A visão trabalha indo e voltando do todo às suas partes, circunscrevendo o horizonte da imagem e cada um de seus elementos em seu horizonte. O horizonte é a própria imagem, é o conjunto, a composição, em suma, o contexto.

Lui parti, j'ai retrouvé le calme.

J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette.
Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé
avec des étoiles sur le visage.

Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi.
Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes.
La merveilleuse paix de cet été endormi entraînait en moi comme une marée.
À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé.
Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était
à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps,
j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi
à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué
à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où
des vies s'éteignaient. Le soir était comme une trêve mélancolique.
Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre.
Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle.
Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande coltre
m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes
et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde.
De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti
que j'avais été heureux, et que je l'étais encore.

Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul,
il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour
de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.



Na imagem lê-se:

“Depois que ele partiu, eu reencontrei a calma.

Estava esgotado e me joguei na cama.
Acredito que dormi porque eu acordei
com estrelas por sobre o rosto.

Barulhos do campo subiam até mim.
Cheiros da noite, da terra e do sol refrescavam-me as têmporas.
A maravilhosa paz deste verão adormecido entrava em mim como uma maré.
Neste momento, e no limiar da noite, sirenes gritaram.
Elas anunciavam partidas para um mundo que agora me era
sempre indiferente. Pela primeira vez há muito tempo,
pensei em mamãe. Parece que eu compreendia porque
no fim de uma vida ela arranjara um “noivo”, porque ela fingira
recomeçar. Também lá, ao redor desse asilo onde
vidas se apagavam, a noite era como uma treva melancólica.
Tão perto da morte, mamãe devia ter se sentido libertada e pronta para reviver tudo.
Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar por ela.
E eu também, eu me senti pronto para reviver tudo. Como se essa cólera
me tivesse limpado do mal, esvaziado da esperança, frente a esta noite carregada de
sinais
e de estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo.
De senti-lo tão parecido comido, tão fraternal enfim, eu senti
que havia sido feliz, e que o era ainda.

Para que tudo seja consumado, para que eu me sinta menos só,
resta-me desejar que haja muitos espectadores no dia
de minha execução e que eles me recebam com gritos de ódio.”⁶

⁶ Tradução nossa. No original : “Lui parti, j'ai retrouvé le calme. / J'étais épuisé et je me suis jeté sur ma couchette. / Je crois que j'ai dormi parce que je me suis réveillé / avec des étoiles sur le visage. / Des bruits de campagne montaient jusqu'à moi. / Des odeurs de nuit, de terre et de sel rafraîchissaient mes tempes. / La merveilleuse paix de cet été endormi entrainait en moi comme une marée. / À ce moment, et à la limite de la nuit, des sirènes ont hurlé. / Elles annonçaient des départs pour un monde qui maintenant m'était / à jamais indifférent. Pour la première fois depuis bien longtemps, / j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi / à la fin d'une vie elle avait pris un « fiancé », pourquoi elle avait joué / à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où / des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. / Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. / Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. / Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère / m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes / et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. / De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti / que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. / Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, / il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour / de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 138)

2.2 Significar

Colocar-se em relação

A obra oferece-se aos olhares. Ela é manifestação, palavra. Se não é para outrem que ela é feita, ela é, no entanto, inseparável desse outro, e a quem ela se entrega.

Gaëtan Picon

Por outro lado, há o *sentido* enquanto *significado* do objeto estético. Aqui a discussão empreende caminhos tão relacionais quanto quando se fala da percepção. Ora, não seria o significado de cada objeto construído a partir de uma série de fatores variáveis que incluem a variabilidade do próprio objeto e a multiplicidade dos sujeitos observadores? Um mesmo objeto, de fato, pode se dar a diferentes sentidos a depender do contexto em que está inserido, podendo assumir sentidos pragmáticos ou contemplativos. A significação não seria também moldada pelo aparato sociocultural de um determinado período ou comunidade?

A visão que trazemos para este estudo é a da constante construção e reconstrução de significado pela qual passam os objetos e os sujeitos. Tratamos particularmente de artefatos artísticos, logo contemplativos e que, em sua gênese, solicitam sujeitos incessantemente. Dissertamos sobre literatura – letras – e suas imagens, mas também sobre um objeto ele mesmo imagético que se funde à própria literatura. O que seria da literatura sem o leitor? – cabe aqui indagar. O livro-objeto não encerra as letras e as imagens, ele é um ponto de partida. Se não houver leitor, a obra não se realiza, não atinge sua continuidade. Por isso compreendemos que o significado desta obra é elemento fluido, não completo, não estático.

É certo que a obra contém em si estruturas de significação. Tudo o que se pode interpretar já está posto seja em suas linhas ou suas formas. Porém, essas qualidades, para retormar o termo merleau-pontyano, não são plenas. A obra oferece possibilidades. O leitor – ou o sujeito observador – por outro lado, quando do contato com as qualidades da obra, também lhe oferece as suas próprias possibilidades. Em outras palavras, esse sujeito coloca nesse contato as suas próprias estruturações de significação, que são estabelecidas

por meio de suas vivências e conhecimentos anteriores. Só podemos compreender algo que reconhecemos.

O esforço de compreender, de entender o sentido de um objeto diverso é um esforço de aproximação. É tentar estabelecer ali alguma conexão com o familiar. Também por isso que ver é embrenhar-se. Contemplar um objeto, olhar uma imagem e ler um texto são atos que solicitam uma certa entrega do sujeito, que coloca-se, e toda a sua configuração de mundo, em relação a algo. É desse chamado da obra de arte que Landowski (1996) fala quando evoca a *presença* objetual que emana desses objetos. “É como se a obra de arte também, à sua maneira, fosse feita para ser ‘experimentada’ esteticamente. Não somente, aliás, com o olhar, mas por todos os sentidos” (LANDOWSKI, 1996, p. 38).

Por essa razão descrevemos a aceção de sentido como significado a partir de um regime de interação. Objeto e observador são (re)construídos constantemente quando postos em relação em um determinado contexto.

Para a Semiótica, [...] o sentido, noutras palavras, nunca é "dado". Jamais ele "está" aí ou ali, de antemão, nem escondido sobre as coisas visíveis, nem mesmo instalado nas unidades constituídas no quadro de tal sistema de signos ou de algum outro código sociocultural particular. Em vez disso, ele se constrói, se define e se apreende apenas "em situação" - no ato -, isto é, na singularidade das circunstâncias próprias a cada encontro específico entre o mundo e um sujeito dado, ou entre determinados sujeitos (LANDOWSKY, 1996, p. 28).

A significação advém portanto da interação. As estruturas, elementos e qualidades de uma obra são as suas objetividades. Todavia, há ainda nos objetos as suas brechas, seus vazios que compõem o que neles é subjetivo. Na medida que esses espaços são preenchidos pelo observador – com sua própria subjetividade – novas possibilidades de significado surgem. Inegável, pois, é o papel actante do sujeito nesse processo.

As existências do sensível

Objetos estéticos são da ordem do contemplativo, ou seja, são elementos sensíveis. Por isso, realizam-se na e pela experiência, momento no qual provocam a sensibilidade de um interlocutor. Não é aqui o caso de valorar positiva ou negativamente objetos estéticos em detrimento a objetos não estéticos, mas de apontar a distinção entre essas

categorias que se diferenciam pela intenção e pelo contexto. Dito isso, trazemos à baila uma reflexão sobre a configuração e emergência desse primeiro grupo, ou seja, daquilo que é estético e portanto sensível. O livro, enquanto objeto material, sem dúvida conserva sua existência independente de qualquer leitor. Ele existe na prateleira. Todavia, a obra, enquanto matéria estética, só cumpre deveras sua existência na relação com o leitor, quando a sua subjetividade interage com a subjetividade desse sujeito. Assim, tratamos de um processo vivo, sempre novo, em que cada interação entre obra e sujeito observador é única e cuja fonte de novas percepções é inesgotável.

Se, pois, uma obra *nasce* da interação, um objeto plural e intersubjetivo como o que analisamos oferece várias vias de abordagem. Pensemos sua gênese sob a luz desse processo interativo que possibilita a obra.

De fato, é a interação por excelência a dinâmica criadora desse *estrangeiro*. O texto literário, obra primeira nesse processo, foi editado em 1942 no exato meio da segunda guerra mundial. O texto releva o estado de abandono e falta de sentido no qual se encontrava a humanidade face à indiferença, à morte e à concretude sem sentido da existência. O autor constrói um processo que comunica as estruturas de seu contexto e de seu tempo. O trabalho de José Muñoz foi colocar-se em relação à essa obra de Camus. A produção artística daquele é uma resposta à palavra deste. A criação editorial ocupou-se de reorganizar as estruturas, ressignificá-las e o grande movimento dialógico ocorre quando esses discursos são reunidos. A partir daí o que temos é um novo objeto, uma nova obra – esta construída pela interação e pelo diálogo entre os elementos que a compõem. Poder-se-ia dizer que tal fusão de experiências perceptivas de Muñoz e Gonord enquanto leitores de Camus criou um primeiro momento de existência da obra que é nosso objeto.

Após isso, a obra aguarda. A cada virar de páginas em contato com um leitor ela se realiza como um processo, produzindo imagens enquanto oferece outras, desencadeando ritmo, fazendo-se sensível. Cada novo movimento de leitura será inscrito em um contexto e realizado por um sujeito – constantemente em transformação – em um determinado momento na estrutura espaço-temporal. É toda essa multiplicidade de fatores variáveis que faz com que o texto que um leitor leia hoje não seja o mesmo lido há dez anos, ainda que seja o mesmo livro. Isso é o que transforma cada leitura – gesto criador de sentido – feita pelo mesmo sujeito em uma experiência única, válida e verdadeira. É neste sentido que postulamos a obra como um *processo* (LANDOWSKI, 2001), pois nela agregam-se as experiências, as intenções e o labor dos autores, o objeto material fruto

desta relação com sua gama de possibilidades e a recepção e sensibilidade do sujeito observador.

A sensibilidade, todavia, é matéria ambígua, não-objetiva dir-se-ia até. Nos trabalhos objetivos ela tende a ser deixada de lado por não ser de todo modo previsível ou apreensível em uma exatidão.

O pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo inteiramente pronto, como meio de todo acontecimento possível, e trata a percepção como um desses acontecimentos. [...] Pois, vista do interior, a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os *estímulos* tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade, mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 279).

Ainda assim, este é um trabalho no qual essas questões sobre a percepção são postas no centro de interesse. Buscamos refletir sobre a riqueza da multiplicidade das vias de produção de sentido que um objeto estético possibilita, tendo em vista que cada processo é único. Neste sentido, este trabalho apresenta-se como uma possibilidade, um exercício de sensibilidade.

3. Construção do objeto

A obra que analisamos é, de fato, um objeto complexo. Assim, com o intuito de melhor compreendê-la, tratamos primeiro do objeto material que ela é, isto é, como algo passível de ser desmembrado em suas partes e observado em sua forma desnuda, em seu esqueleto. Para compreender a sua estrutura interna, o seu funcionamento enquanto conjunto e posteriormente os seus sentidos, traremos à baila uma linha de reflexão calcada em seu *percurso gerativo de sentido* (FIORIN, 2008).

O percurso gerativo de sentido é uma ferramenta de análise discursiva que tem por objetivo desvelar as estruturas de um texto e, assim, possibilitar a apreensão dos processos internos de construção de sentido, ou seja, a estrutura semântica deste objeto. Toma-se não as palavras em particular, mas o seu conjunto. É, portanto, o texto como a unidade maior, ou ainda, como o contexto das unidades menores que é material de

investigação. O percurso gerativo de sentido é um movimento de análise que parte do mais abstrato ao mais concreto, do mais simples ao mais complexo.

Sob essa perspectiva, distinguem-se três etapas ou níveis a serem investigados em um texto: 1) o profundo ou fundamental; 2) o narrativo; e 3) o discursivo. Cada nível compreende em si um componente de organização estrutural (sintático) e um elemento de revestimento de sentido (semântico). Abordaremos a seguir cada um dos níveis em específico.

A estrutura – Percurso Gerativo de Sentido

1. Nível Fundamental

Fiorin (2008) aponta que o nível fundamental é a estrutura mais profunda e abstrata. É nele que se estabelece a oposição fundamental do texto, o que deve revestir de sentido os elementos do nível superficial. Por oposição fundamental entende-se o contraste entre dois elementos da trama textual colocados em antinomia. É necessário, porém, que os elementos em oposição façam parte de um mesmo domínio. Assim, uma oposição entre perturbação e calma seria possível, enquanto que a oposição entre perturbação e beleza não o seria, posto os elementos serem distintos em suas categorias. É importante ressaltar que um mesmo texto é capaz de abarcar várias categorias de oposição.

As oposições fundamentais são o componente semântico deste primeiro nível textual. Cada um de seus elementos receberá a qualificação semântica de *euforia* (elemento positivo) ou *disforia* (elemento negativo). Assim, a depender do texto, calma poderia ser qualificado como elemento eufórico na narrativa e perturbação como elemento disfórico. Essas qualificações, todavia, não são fixas e nada têm a ver com valorações morais que possam ser estabelecidas pelo leitor, mas sim ao próprio texto e à sua organização de sentido.

O componente sintático do nível fundamental é manifestado pela organização dos elementos opostos a partir da asserção e/ou negação. Seguindo o exemplo da oposição calma (a) e perturbação (b) teríamos um percurso de afirmação de a -> negação de a -> afirmação de b; ou de afirmação de b -> negação de b -> afirmação de a. Essa linha de contraste de elementos conduz às tensões transformações que constituem a narrativa.

É importante observar que as estruturas de oposição desvelam-se a partir da leitura que o sujeito faz do texto, e que, a depender do caminho de investigação escolhido, tratar-se-á de determinadas oposições e não de outras. Em nosso percurso de análise, abordaremos no próximo capítulo duas oposições: palavra e imagem; e preto e branco. Tal orientação traçada guia-se pela argumentação que construímos, segundo a qual seria o contraste desses elementos o que gera o Livro-Objeto.

Nível narrativo:

Acima do nível fundamental está o nível narrativo. Esta é a categoria na qual é investigada a *narrativa* que constitui os textos, bem como os mecanismos pelos quais ela se constrói. Fiorn (2008) ressalta aqui a distinção entre “narração” e “narratividade”, na medida que nem todos os textos são narrativos, mas, ainda assim, em todos eles há narratividade.

O autor salienta que quando nos referimos à narrativa, falamos de narratividade. Narratividade é *transformação*, é a passagem de um estado inicial para um estado final. Assim, essa categoria é um componente de análise da teoria do discurso e não diz respeito somente a textos verbais, mas se manifesta em qualquer tipo de texto. Já a narração é um elemento constitutivo de uma certa classe de textos e engloba tal processo de transformação somente quando ligado a personagens em particular, individualizados. Toda narração é uma narrativa, porém nem toda narrativa é, necessariamente, uma narração. Dentro da narrativa de *O estrangeiro* há a narração do personagem Meursault.

A sintaxe narrativa é a organização das estruturas que compõem a narratividade (ou o processo de transformação) do texto. Para que haja narratividade é necessário que haja elementos distintos exercendo influência uns sobre os outros, de modo que ocorra transformação de estado. A semântica discursiva é o campo da valoração desses elementos, da atribuição dos significados que eles possuem quando se inter-relacionam.

De forma mais concreta em relação ao nosso objeto, é no nível narrativo que estão os elementos de composição da obra, bem como suas estruturas relacionais que geram significação: o texto verbal e o texto imagético, permeados pelo texto editorial. Nossa reflexão sobre a obra buscou a narratividade (as transformações) de cada elemento para depois verificar o valor de significação produzido em suas interações.

2. *Nível discursivo:*

O terceiro nível é o mais concreto e complexo dos três. Conforme indica Fiorin (2008), o nível discursivo é o da concretização dos esquemas, da manifestação do discurso e da expressão do sentido.

Um discurso é construído por dois planos distintos que se sustentam mutuamente por meio de relações necessárias e/ou possíveis: o plano de expressão e o plano de conteúdo. O primeiro é a parte significativa da estrutura e se refere à maneira de organizar o sistema. O segundo é o eixo do significado, é o sistema organizado, a mensagem. O plano de expressão é da ordem do sensível, posto ser forma apresentada à percepção. O observador/leitor tem acesso a ele por via de seu sentido: ele o vê, o ouve e o percebe. Já o plano de conteúdo é da feita do inteligível, o observador o decodifica.

O plano de conteúdo é expresso pelo plano de expressão, ou seja, o conteúdo é dado a conhecer através da forma. Sendo assim, quando formas distintas veiculam o mesmo conteúdo, o resultado forçosamente não poderá ser o mesmo. O discurso, ou ainda, o produto final, será distinto. Há nesse processo a coerção do material e do suporte específico de cada meio de expressão e os efeitos estilísticos próprios que cada um é capaz de produzir. O texto verbal, por exemplo, é constituído por palavras e espaços em uma organização linear e sua estrutura abarca aliterações, assonâncias, ritmo, etc, enquanto a estrutura de um texto pictórico é simultânea e composta por linhas, pontos, cores, formas, direções, luz, dimensão, volume, textura.

A sintaxe discursiva refere-se a todo processo de enunciação, ou seja, aos modos de produção dos discursos, dos *enunciados*. Há quatro instâncias em um enunciado que se dividem entre a instância criadora e a receptora do discurso. Da parte do “eu”, daquele que elabora e expressa o enunciado, tem-se o *enunciador* (autor), que veicula o discurso por meio de um *narrador* (personagem). Do lado da recepção, do “tu” ou a quem o discurso se dirige, estão o *enunciatário* (leitor) e o *narratário*, que é quando, internamente, o discurso se dirige a algum personagem. Enunciador e enunciatário são instâncias externas ao enunciado.

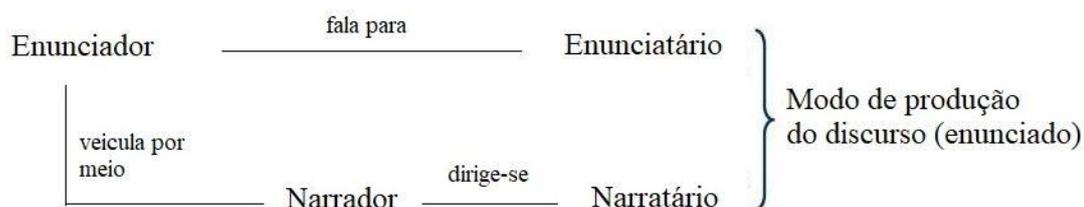


Imagem 11 – esquema do modo de produção do enunciado

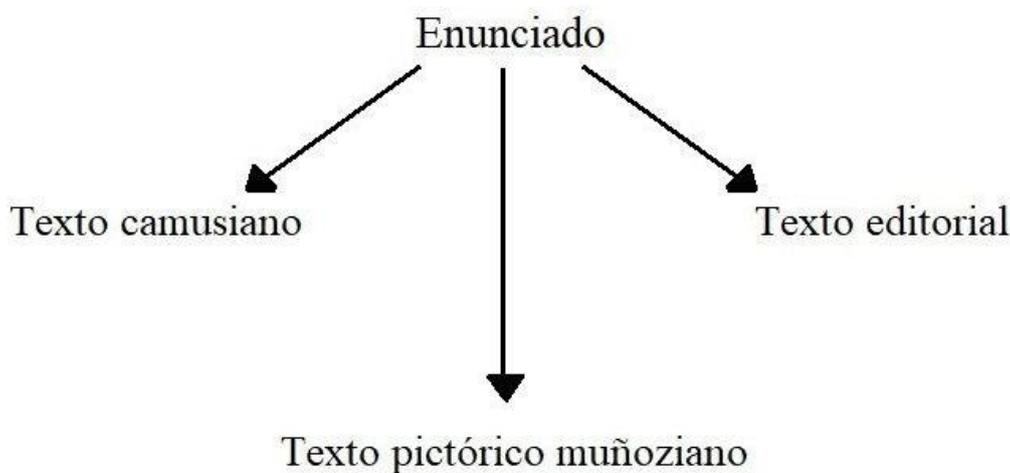


Imagem 12 – elementos do enunciado

A instância criadora do discurso, no caso da obra analisada, é composta por diversos agentes e não se limita à figura de um autor. Aqui, então, apontamos a existência e cooperação de *enunciadores*. A pluralidade de produtores do discurso provoca uma espécie de jogo de subjetividades que se colocam em movimento, o que torna o enunciado também plural. De fato, a composição final comporta vários discursos e materiais distintos, mas que convergem em diálogo no ato criativo

Partindo da relação inaugurada entre enunciador e enunciatário por meio do discurso, interessa à sintaxe discursiva observar os procedimentos utilizados para levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado. São abordadas neste campo categorias como a verossimilhança e a coerência interna do texto. Podemos identificar também os mecanismos de que o enunciador se vale para prender o enunciatário no discurso, para tomar sua atenção, ou seja, os mecanismos de sedução do discurso.

Um outro aspecto abordado pela sintaxe discursiva, segundo Fiorin (2008) é a investigação das marcas deixadas pelo enunciador. Este é um ponto de nosso especial interesse, pois são expressões objetivas da subjetividade criadora que se coloca em diálogo por meio do Texto. A este respeito, analisam-se três procedimentos: a actorialização (constituição da pessoa do discurso), a espacialização (constituição do espaço) e a temporalização (constituição do tempo). Trata-se da expressão do “eu, aqui e agora” no discurso, que o desgeneraliza e o aproxima do realidade extratextual. Quando essas indicações são dadas tem-se uma *enunciação enunciada*. Um discurso desprovido de marcas enunciativas é um *enunciado enunciado*.

No campo textual-verbal, “Hoje mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei.”⁷ (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p.7) é um exemplo de enunciação enunciada pois expressa a pessoa do discurso e a constituição do tempo do que é narrado. Todavia, não há aí a explicitação de marca alguma da instância enunciativa. As marcas deixadas pelos enunciativos são traços difíceis de serem reconhecidos quando tratamos de discursos literários como o de nossa pesquisa. Os eus expressos às claras são aqueles vindos não do enunciador, mas do narrador. Os traços dos autores estão mais a fundo e não se deixam apreender no nível superficial do discurso – por meio daquilo que é dito, mas sim pelas estruturas do como o discurso é construído.

Essas estruturas, na produção de sentido no nível narrativo são produzidas a partir de dois níveis: a tematização e a figurativização. Figuras são termos que remetem ao mundo natural ou construído, que visam criar efeito de simulacro da realidade. Figurativizar uma estrutura é nomeá-la com algo do campo da percepção, como, por exemplo, as referências ao sol, à natureza e a aspectos da vida cotidiana presentes na obra. Os temas são maiores que as figuras, pois são categorias conceituais que não remetem ao mundo perceptível. Os temas classificam e organizam as figuras. Quando determinada figura é reiteradamente associada a determinado tema, de modo que tal relação torne-se fixa no imaginário comum, há a criação de um símbolo. Por meio da tematização e da figurativização as noções subjetivas que os autores transportam para as obras ganham formas mais objetivas e se fazem revelar. Pela investigação desses processos podemos atingir os níveis mais profundos do enunciado e desvelar as marcas – ou as impressões – do enunciador no discurso.

⁷ Tradução nossa. No original: “Aujourd’hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p.7).

Ambos os processos de figurativização e tematização ocorrem em todos os textos em maior ou menor incidência. Isto quer dizer que não existem textos puramente temáticos ou estritamente figurativos. Todavia, e o que é interessante a ser observado, é que a copresença desses dois níveis é também uma inter-relação na medida que as figuras concretizam temas. São as mais diversas possibilidades de figurativização de um mesmo tema o que permite que haja tantos textos que tratam do mesmo tema com abordagens distintas. Pode haver ainda em um mesmo texto uma pluralidade de percursos figurativos a depender da quantidade de temas que se deseja abordar, conquanto, eles devem seguir uma coerência.

O sol é um exemplo de figura recorrente no texto camusiano e que veicula significação tanto na instância discursiva, com a influência que exerce na narratividade do discurso, quanto como marca de enunciação enunciada, dada sua importância no processo de construção identitária de Camus. O texto imagético de Muñoz realiza uma figurativização dessa figura solar ao transpô-la ao domínio visual.

Quando determinadas unidades são reiteradas ao longo do texto de modo a gerar um aspecto de unidade cria-se um procedimento discursivo denominado *isotopia*. É essa recorrência que tece o sentido e estabelece o plano de leitura. A presença de uma isotopia diversa abre o leque de possibilidades de leitura e interpretação de um texto, todavia, toda a diversidade interpretativa só é possível porque o texto já as contém em si. Em geral, a distinção dos planos de leitura é proporcionada por um termo conector, um termo dúbio que liga isotopias distintas, como em “navegar é preciso, viver não é preciso” (PESSOA, 2004, p. 841), verso no qual o poeta se utiliza da polissemia do vocábulo “preciso” para expandir as possibilidades interpretativas de seu discurso. O branco das páginas de *O estrangeiro*, que denota vazio e ao mesmo tempo preenchimento sufocante que remete ao calor e à luminosidade também é um exemplo de elemento isotópico. A isotopia convida o leitor para um jogo de interpretações que podem conduzi-lo para um plano de leitura x ou y. Ao leitor, cabe desvelar a riqueza do texto em suas isotopias, suas possibilidades.

A investigação do nível narrativo nada mais é do que a reflexão sobre o Texto que se oferece. Desvelar as estruturas permite escancarar as possibilidades de diálogo propostas entre as subjetividades do autor, do texto e do leitor. O percurso gerativo de sentido funciona aqui como uma ferramenta que permite que nos aprofundemos na relação com a obra, no jogo com o Texto, tendo realizado uma espécie de esmiuçamento do texto em sua composição. No quadro abaixo, destacamos elementos da obra abarcados em cada nível.

Nível fundamental	Elegemos as oposições fundamentais a serem trabalhadas: preto/branco, palavra/imagem
Nível narrativo	Destacamos os elementos que compõem o texto, bem como os seus processos de elaboração e, principalmente, as transformações do discurso
Nível discursivo	Apontamos o que são temas e figuras – como o sol na obra – e indicamos que é a pluralidade inscrita no discurso o que permite o acesso às diversas leituras possíveis

II



Casita de noche - Encre de Chine

José Muñoz

II.

O CONTRASTE ou Apreender as Diferenças

O Livro (tradicional) é um objeto que encadeia, desenvolve, desliza e escorre, em suma, tem o mais profundo horror do vazio.

Roland Barthes

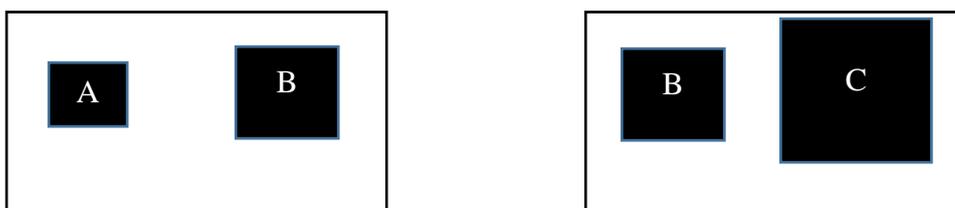
1. Percepção pelo contraste

O processo de compreensão e classificação do ambiente que nos rodeia é realizado pelas contínuas apreensões de contrastes que são percebidas por meio do corpo. Como se sabe, a visão não é a única via de relação entre indivíduo e mundo, e além da diferença percebida por meio visual – que abordaremos aqui – há também aquela apreendida pelo tato, o contraste tátil, como a distinção entre diferentes temperaturas, formatos e texturas; e o contraste sonoro, que nos permite perceber a diferença entre um som alto ou baixo, grave ou agudo, etc.

Perceber o mundo e perceber a obra

A noção de contrários é o que nos permite formular juízos sobre os elementos a nossa volta e identificá-los com base em diferenças. Sob uma perspectiva eidética de proporções, por exemplo, assumir que um determinado objeto é pequeno, significa apreender uma característica que lhe é atribuída pelo contraste de um outro objeto de mesma essência, porém de tamanho diferente, que seria, neste caso, grande. O que

sobressai dessa informação é que as classificações não são fixas, mas facilmente relativizadas a depender dos parâmetros de comparação. Para uma melhor visualização, observemos as duas figuras abaixo. O quadrado B da figura 1.1 é maior que A, todavia, como observamos na figura 1.2, se adicionarmos um outro elemento de proporções maiores, o mesmo elemento B será percebido como menor em comparação ao C.



No campo das diferenças que possibilitam a percepção visual dos objetos, a luz é elemento essencial. É por meio do contraste de incidência de luz no ambiente ou sobre os objetos que somos capazes de enxergá-los e reconhecê-los e, como postula Dondis, o “contraste do tom é tão vital quanto a presença de luz” (DONDIS, 1997, p. 110). O tom, elemento básico da comunicação visual, é justamente o nível de presença e/ou ausência de luz em determinado objeto. Sob este aspecto, fala-se do valor tonal dos elementos, sendo tal valor “outra maneira de descrever a luz. Graças a ele, e exclusivamente a ele, é que enxergamos” (DONDIS, 1997, p. 64).

A mecânica da percepção visual dos objetos passa então pela apreensão dos contrastes de um modo geral, tendo como oposição primordial aquela da incidência de luz – claridade e obscuridade – sobre os elementos presentes no mundo natural, o que nos diz que é graças às variações e sobreposições de nuances tonais que somos capazes de enxergar o mundo. Esses processos estão presentes desde os níveis mais básicos de apreensão de objetos e do mundo exterior e cumprem uma importância vital.

Sobre a composição dos elementos estéticos, isto é, dos objetos que se dão à fruição de um observador, Victor Hugo, em seu prefácio de Cromwell (1927) verifica que, também no terreno do fazer artístico, a presença de contrastes, de oposições e diferenças é característica fundamental. Neste texto capital, Hugo discute o grotesco na arte e aponta o peso do contraste no que diz respeito ao aguçamento dos significados das categorias estéticas. A ideia desenvolvida pelo autor é a de que sublime e grotesco, como categorias, estão ambos presentes em seus contrários, revelando-se por meio da existência (e copresença) do outro, desta forma, “o grotesco é um tempo de parada, um termo de

comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (HUGO, 1988, p.31).

Hugo trata das grandes categorias estéticas e seu texto fora publicado como um manifesto de liberdade à produção artística. Todavia, seu discurso nos permite vislumbrar também outras diversas possibilidades de estruturas de diferenciação presentes em objetos estéticos variados, e nos convida a refletir sobre os seus possíveis efeitos – também múltiplos – sobre as percepções advindas da relação entre sujeitos e objetos. O autor coloca em evidência o aspecto potencializador dos contrastes na ação perceptiva, todavia, isto nos conduz a pensar também no sentido transformador dessa copresença no que se refere aos próprios elementos colocados em relação.

Quando tomamos um objeto paupável, um livro, por exemplo – este que é o suporte de uma linguagem construída enquanto arte e que se apresenta, ele também, como uma configuração estética – podemos enxergar esse jogo de diferenças e seu potencial de transformação sobre os elementos que o compõem. Um texto literário possui em si uma essência imagética, embora sua estrutura seja verbal. Isto quer dizer que o texto literário, quando de seu processo de percepção, suscita construções imagéticas na mente do leitor na medida que a leitura é desenvolvida. O leitor cria suas próprias imagens mentais de acordo com as ferramentas que tem, suas experiências e sua estrutura de pensamento e de construção identitária. Camus constrói um Meursault *estrangeiro* que se realiza de forma particular para cada indivíduo que o elabore em imagens mentais por meio da leitura. A inserção de um texto imagético no tecido literário contrastará com as imagens abstratas geradas pela leitura e nesse processo verificar-se-á uma transformação mútua entre os elementos que compõem o objeto examinado. Assim, a imageticidade abstrada do texto literário é transformada pela presença de imagens materiais, assim como as imagens são manipuladas pela mensagem verbal com a qual dialoga.

A fim de evitar que se caia em uma completa relativização no campo das classificações obtidas em contraste há o estabelecimento de certos padrões que constituem, por uso ou convenção, parâmetros nos quais se busca referências para os objetos de mesma essência. Em arquitetura, Le Corbusier propôs um sistema de escalas que se baseia no tamanho do homem médio para determinar as proporções das construções. Assim, a partir do que se convencionou ser a altura média dos tetos, o tamanho médio das portas, etc, sobressaem-se seus diferentes e verificamos, por exemplo, o exagero de uma porta grande em demasia.

No caso da arquitetura literária, há em nós já uma pré-ideia convencionalizada do que seja um livro e de como ele deve se constituir. A inserção de imagens em um livro rompe com a já esperada supremacia das palavras sobre as páginas. Essa diferença constrói uma tensão, transformando o processo de leitura, como começamos a dizer acima. Todavia, seguindo uma ideia barthesiana, a literatura é, por si, transgressora, pois atenta contra a normalidade do discurso e, por extensão desse caráter elementar, toda manipulação tipográfica realizada em um livro contribui para a ratificação dessa transgressão. A citação a seguir é longa, porém consideramos o transporte das palavras do autor relevante para o que estamos desenvolvendo. Nela, Barthes vai falar justamente das diferenciações tipográficas executadas no que se compreende como ideia de livro e da natureza do discurso literário. Acompanhemos:

Toda sacudida imposta por um autor às normas tipográficas de uma obra constitui um estremeamento essencial: escalonar palavras isoladas sobre uma página, misturar o itálico, o romano e a maiúscula segundo um projeto que não é visivelmente o da demonstração intelectual (pois quando se trata de ensinar o inglês aos escolares, admite-se muito bem a vela excentricidade tipográfica do Carpentier-Fialip), romper materialmente o fio da frase por alíneas disparatadas, igualar em importância uma palavra e uma frase, todas essas liberdades concorrem em suma para a própria destruição do Livro: *o Livro-Objeto confunde-se materialmente com o Livro-Ideia*, a técnica de impressão com a instituição literária, de sorte que atentar contra a regularidade material da obra é visar à própria ideia da literatura. Em suma, as formas tipográficas são uma garantia do fundo: a impressão normal atesta a normalidade do discurso (BARTHES, 2003, p. 113).

A partir desta óptica, observamos três níveis de transgressão formal em *O estrangeiro*: primeiro há o trabalho com a linguagem realizado por Camus, seu labor literário e sua construção narrativa – compre-se aí a transgressão da linguagem pelo fazer literário. Em seguida, há o atravessamento do texto pelas imagens e sua reordenação espacial pelo rompimento das frases, ênfase nos vazios, reestruturação dos parágrafos. É claro que todas essas transgressões no tecido literário não são, de maneira alguma, gratuitas ou despretenciosas. Forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados e manipulações na estrutura refletem transformações na mensagem. Cada traço que implica uma diferença formal veicula uma significação que altera o discurso.

O que buscamos evidenciar aqui é justamente a construção por meio do contraste, da diferença, que pudemos verificar no objeto de análise. Sua estrutura oferece-se como um desvio do que é esperado normalmente de um livro e, em um nível interno, sua própria organização compõe-se de elementos postos uns em relação aos outros de modo a

construir tensão e transformação. Seria este, pois, um exemplo do que Barthes coloca como “destruição do Livro”, sendo tal objeto percebido enquanto puramente suporte ou meio cuja finalidade seria a mensagem impressa.

O termo “Livro-Objeto” apontado por Barthes demonstra o caráter plurifacetado do tipo de produção artístico-literária de que comunga *O estrangeiro* de Camus e Muñoz. A obra constitui-se como livro, ou seja, como um meio, mas também como objeto estético, na perspectiva de ser ela também um fim em si mesma. O Livro-Objeto extrapola o papel de mediador entre conteúdo e leitor porque ele próprio dá-se como conteúdo. E se literatura é significação, é produção de sentidos, nada mais justo que o objeto que a veicula seja ele também um significante. É isso também que demonstra o estruturalista ao apontar que “atentar contra a regularidade material da obra é visar à própria ideia de literatura” (BARTHES, 2003, p. 113).

Esta noção de contraste como diferença é o que guia nosso percurso analítico. Agora, buscaremos demonstrar algumas das formas de diferenciação que estão na base do que é o nosso objeto de análise. Trataremos do contraste na obra sob um viés que intenta trazer à tona elementos que, ainda que não partilhem de uma mesma essência, contrapõem-se na constituição desse objeto.

2. Oposições e significação – perseguindo as diferenças

Observamos a obra em um constante movimento de ir e vir do todo às suas partes em específico. No que concerne a este nível de análise do percurso gerativo de sentido, concentramos nosso olhar no objeto e na forma como ele se apresenta a nós, leitores-observadores. Por essa razão, transporemos a noção de oposições fundamentais, que como vimos, a princípio pode ser ligada a ideias que balizam a tessitura do discurso, para noções materiais de construção da obra estética – o que não deixa de ser, ainda, ideias plantadas no cerne do discurso. Esse gesto nos conduz a empregar e compreender o termo *oposição* não como confronto entre elementos contrários, mas como aquilo que fala da diferença entre comparáveis. E *diferença* é uma palavra importante em nossa linha de raciocínio. Veremos mais a frente, quando tratarmos da natureza dos elementos que compõem o texto, que a essência da imagem, por exemplo, é a da diferença (BOEHM,

2015). Buscamos assim, perseguir o sentido que se mostra nessas diferenças mais fundamentais que sustentam a obra enquanto estrutura.

Abordaremos neste estudo duas oposições fundamentais da obra, a saber, o contraste do preto e do branco como traço indentitário e o diálogo entre os elementos verbal e imagético – entre palavra e imagem –, ambos observados como composições estruturais que fundam a obra e veiculam sentido.

2.1 Preto no branco – expressividade luminosa

Abrir o livro-objeto que abordamos é adentrar em um universo de estrutura em preto e branco. Logo de início, consideramos necessário estabelecer, para fins convencionais, que nossa abordagem da obra considera brancas as páginas do livro-objeto e pretas as estruturas das imagens que ali se realizam. Por essa óptica, temos que a expressividade veiculada pela obra é pautada puramente no contraste cromático de valores opostos, sem que haja escala intermediária de cinza, por exemplo, mas somente os polos negativo e positivo como cerne da estrutura.

O leitor tem acesso à obra por uma dupla de páginas em black-out presentes no início e no fim do empreendimento de leitura, que estabelecem as fronteiras entre a realidade literária e o mundo real do sujeito leitor. São as folhas de guarda da obra que já ambientam a estrutura narrativa que seguirá em curso nos próximos virar de páginas. Aqui, o preenchimento em preto da superfície do livro funciona como uma ruptura da normalidade perceptiva, algo que atrai a atenção do observador para si e anuncia a realidade artística construída daquele objeto. Notamos tal procedimento como um traço de intertextualidade em relação a formas artísticas como o cinema e o teatro, por exemplo, nas quais o produto estético a ser apresentado à percepção do sujeito fruidor é antecedido de um breve espaço de escuridão, uma pausa que anuncia o início e o fim da ação. Como um piscar de olhos que transporta para um novo ambiente, um ambiente estético

preparado para a fruição. O mesmo se passa ao fim, quando as luzes se apagam no cinema, a cortina se fecha no teatro e a dupla de páginas pretas se apresenta novamente no livro.

Após o preto que transporta, o branco que embreaga. A próxima página dupla e as que se sucederão são caracterizadas pelo branco constante de fundo e que, neste primeiro virar de página, ganha mais força luminosa pelo contraste com o preto da dupla página de guarda. Agora o leitor já adentrou o espaço do texto e já está inserido na ambientação narrativa de *O estrangeiro*. Ele desembarcou em Alger e vai começa a acompanhar Meursault.

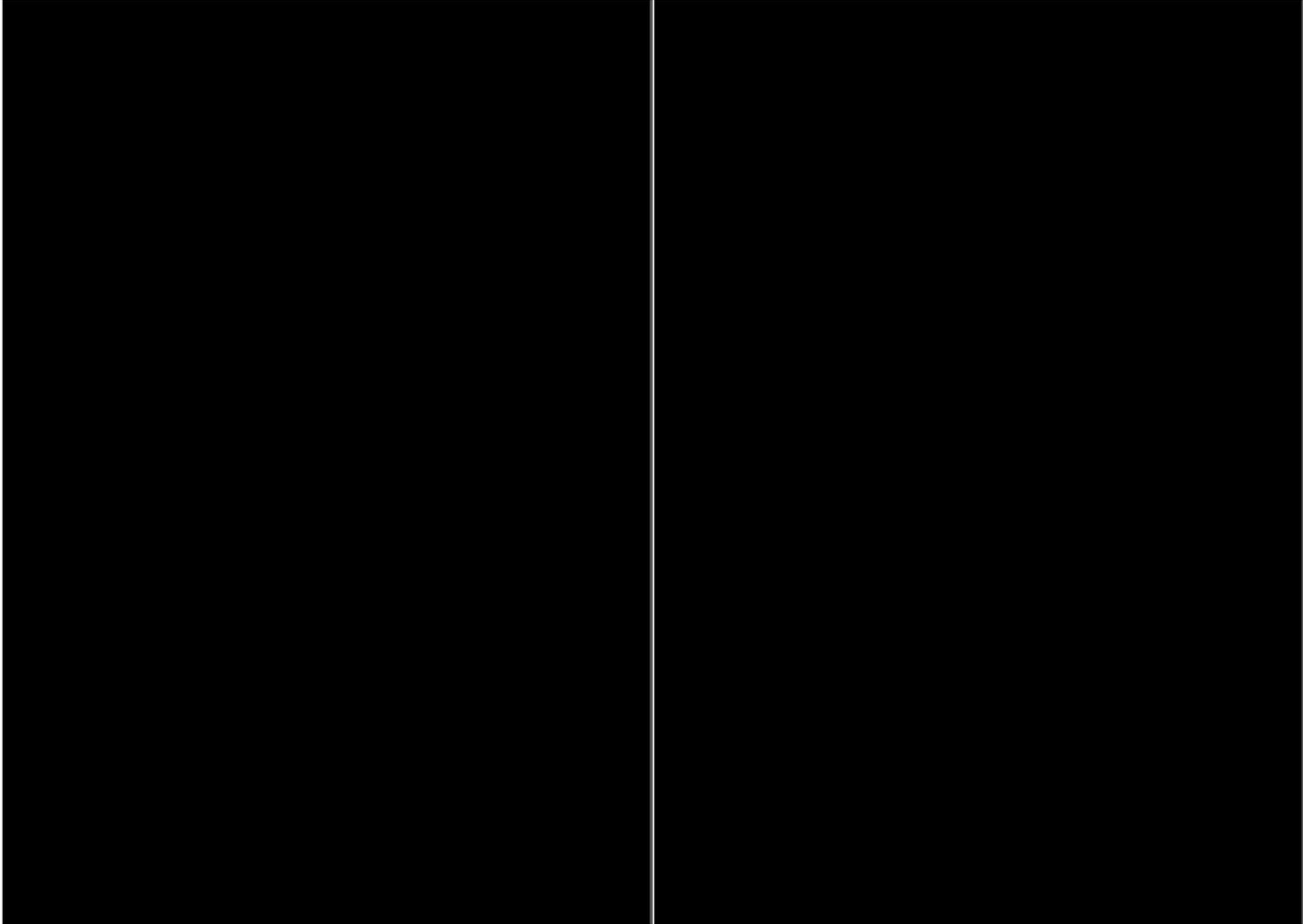


Imagem 13 – dupla inicial de páginas pretas

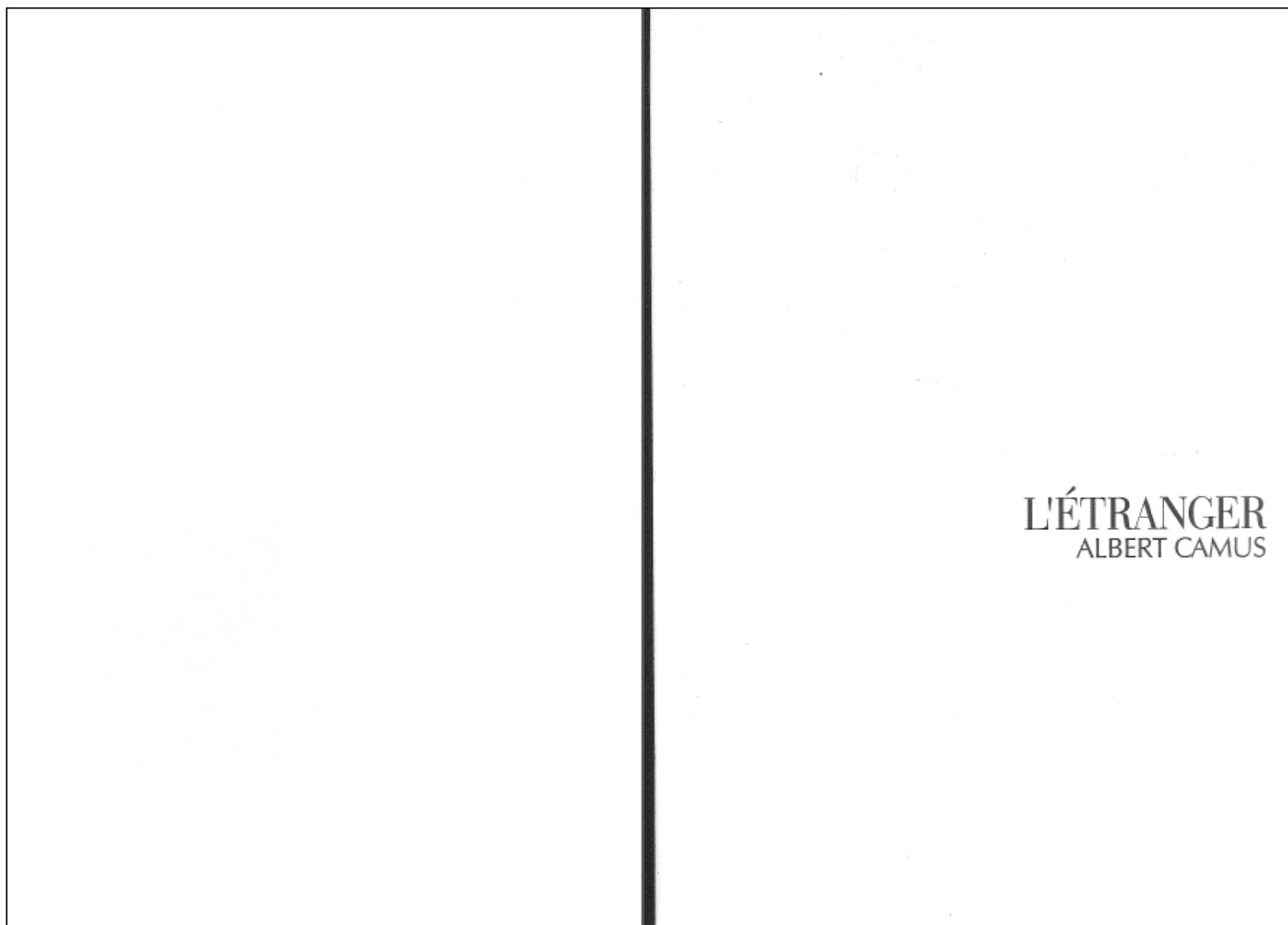


Imagem 14 – dupla inicial de páginas brancas e título

É dessa estrutura cromática binária que se desencadearão as significações na obra. O branco e o preto, como as estruturas fundamentais que operam transformação sobre o material, cumprem funções diversas nos processos de transformação – de narratividade – do texto. Ao mesmo tempo em que o branco é a superfície física, o receptáculo para o trabalho do preto, ele é também, em si mesmo, um elemento ativamente transformador no processo narrativo.

O texto de Camus carrega uma intensa relação com o sol e os elementos naturais, constantemente evocados ao longo da narração de Meursault. No texto verbal de *O estrangeiro*, o ambiente terrivelmente iluminado e a materialidade da paisagem são cruciais. E assim também o é nesta obra híbrida. O interessante é que esses aspectos não foram criados nas páginas por meio de múltiplos recursos externos ou inserção de quantidade exarcebada de elementos, mas, seguindo a economia e clareza camusiana, toda a expressividade da luz, do sol e da paisagem foram transportadas para as páginas desta edição por meio do jogo entre preto e branco, luz e sombra. É neste sentido que dissemos acima que abrir o livro e virar suas páginas é adentrar na Argélia de Meursault.

A página dupla aberta ocupa um tamanho considerável na frente do leitor, de modo que sua superfície de contato visual com o espaço do livro é grande. A ausência de escalas de cor intermediárias acentua a percepção das estruturas cromáticas postas em página, de forma que o branco torna-se mais claro, mais vívido e mais luminoso e o preto ganha em força, opacidade e hermetismo. Os dois, percebidos em conjunto, tornam-se mais potentes pelo contraste.

É justamente devido a esse contraste que o branco é capaz de figurativizar ao longo da obra tanto o sol, quanto o mar, sempre na forma de espaço de luminosidade. Seguindo o pensamento estético hugoano, se “a salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo”⁸ (HUGO, 1988, p.31), é a própria constituição interna do livro-objeto que ressalta a luminosidade do branco e a escuridão do preto.

⁸ A nota de rodapé da edição consultada esclarece que “salamandras são espíritos do fogo que vivem no centro da terra, segundo os feiticeiros; A ondina é o espírito das águas, segundo as crenças populares escandinavas e germânicas; O silfo é o ser intermediário entre o duende e a fada, segundo as lendas célticas e germânicas” (HUGO, 1988, p.31).

Veremos nos exemplos a seguir a expressividade do branco como lugar de transformação narrativa no espaço das páginas. Este também é um elemento que exerce manipulação na forma como as ações e situações narradas são percebidas pelo leitor, por sua expressividade que ambienta a narrativa de modo concretamente visual. Assim, são postos aos olhos do leitor quase que, de fato, o sol e a luz intensa que habitam a obra.

No primeiro exemplo vemos como o branco preenche a paisagem, e, no contexto desta dupla de páginas, presentifica a vastidão e o calor que estremecem a visão frente à paisagem, ao mesmo tempo que inunda tudo de claridade, tal qual narra o personagem:

Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur augmentait rapidement. Je ne sais pas pourquoi nous avons attendu assez longtemps avant de nous mettre en marche. J'avais chaud sous mes vêtements sombres. Le petit vieux, qui s'était recouvert, a de nouveau ôté son chapeau. Je m'étais un peu tourné de son côté, et je le regardais lorsque le directeur m'a parlé de lui. Il m'a dit que souvent ma mère et M. Pérez allaient se promener le soir jusqu'au village, accompagnés d'une infirmière. Je regardais la campagne autour de moi. À travers les lignes de cyprès qui menaient aux collines près du ciel, cette terre rousse et verte, ces maisons rares et bien dessinées, je comprenais maman. Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant.

Nous nous sommes mis en marche.

C'est à ce moment que je me suis aperçu que Pérez claudiquait légèrement. La voiture, peu à peu, prenait de la vitesse et le vieillard perdait du terrain. L'un des hommes qui entouraient la voiture s'était laissé dépasser aussi et marchait maintenant à mon niveau. J'étais surpris de la rapidité avec laquelle le soleil montait dans le ciel. Je me suis aperçu qu'il y avait déjà longtemps que la campagne bourdonnait du chant des insectes et de crépitements d'herbe. La sueur coulait sur mes joues. Comme je n'avais pas de chapeau, je m'éventais avec mon mouchoir. L'employé des pompes funèbres m'a dit alors quelque chose que je n'ai pas entendu. En même temps, il s'essuyait le crâne avec un mouchoir qu'il tenait dans sa main gauche, la main droite soulevant le bord de sa casquette. Je lui ai dit: «Comment?» Il a répété en montrant le ciel: «Ça tape.» J'ai dit: «Oui.» Un peu après, il m'a demandé: «C'est votre mère qui est là?» J'ai encore dit: «Oui. — Elle était vieille!» J'ai répondu: «Comme ça», parce que je ne savais pas le chiffre exact. Ensuite, il s'est tu. Je me suis retourné et j'ai vu le vieux Pérez à une cinquantaine de mètres derrière nous. Il se hâtait en balançant son feutre à bout de bras. J'ai regardé aussi le directeur. Il marchait avec beaucoup de dignité, sans un geste inutile. Quelques gouttes de sueur perlaient sur son front, mais il ne les essayait pas.



Na imagem lê-se:

“O céu estava já repleto de sol. Ele começava a pesar sobre a terra e o calor aumentava rapidamente. Não sei porque esperamos tanto tempo antes de nos colocarmos em marcha. Eu sentia calor debaixo de minhas roupas escuras. O velhinho, que tinha se cobrido, tirou novamente seu chapéu. Voltei-me um pouco para seu lado, e o olhava quando o diretor me falou dele. Disse-me que muitas vezes minha mãe e o Sr. Pérez iam passear à noite até a vila, acompanhados por uma enfermeira. Eu olhava os campos ao meu redor. Através das linhas de ciprestes que levavam às colinas próximas do céu, essa terra vermelha e verde, essas casas raras e bem desenhadas, eu compreendia mamãe. A noite, neste país, devia ser como uma treva melancólica. Hoje, o sol transbordante que fazia tremer a paisagem a deixava inumana e deprimente.

Nós nos colocamos em marcha.

Nesse momento eu percebi que Pérez coxeava ligeiramente. O carro, pouco a pouco, ia mais depressa e o velho perdia terreno. Um dos homens que rodava o carro também se deixou ultrapassar e andava agora ao meu nível. Eu estava surpreso pela rapidez com a qual o sol subia ao céu. Percebi que já havia muito tempo que o campo zumbia pelo canto dos insetos e pelo crepitar das ervas. O suor corria pelo meu rosto. Como não usava chapéu, limpava-me com um lenço. O empregado da agência funerária disse-me então alguma coisa que eu não ouvi. Enquanto ele secava sua testa com um lenço que tinha em sua mão esquerda, a mão direita levantava a aba de seu boné. Disse-lhe: “O quê?” Ele repetiu mostrando o céu: “Está forte”. Eu disse: “Sim.” Um pouco depois, perguntou-me: “É a sua mãe que vai ali?” Voltei a dizer: “sim”. “Era muito velha?” Respondi: “Algo assim”, porque eu não sabia a idade exata. Em seguida ele se calou. Virei-me e vi o velho Pérez uns cinquenta metros atrás de nós. Ele se apressava, balançando seu chapéu. Olhei também para o diretor. Ele andava com muita dignidade, sem gestos inúteis. Algumas gotas de suor corriam sobre sua fronte, mas ele não as enxugava.”⁹

⁹ Tradução nossa. No original : “Le ciel était déjà plein de soleil. Il commençait à peser sur la terre et la chaleur / augmentait rapidement. Je ne sais pas pourquoi nous avons attendu assez / longtemps avant de nous mettre en marche. J'avais chaud sous mes vêtements / sombres. Le petit vieux, qui s'était recouvert, a de nouveau ôté son chapeau. / Je m'étais un peu tourné de son côté, et je le regardais lorsque le directeur / m'a parlé de lui. Il m'a dit que souvent ma mère et M. Pérez allaient / se promener le soir jusqu'au village, accompagnés d'une infirmière. / Je regardais la campagne autour de moi. À travers les lignes de cyprès / qui menaient aux collines près du ciel, cette terre rousse et verte, ces maisons / rares et bien dessinées, je comprenais maman. Le soir, dans ce pays, devait / être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui, le soleil débordant / qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant. / Nous nous sommes mis en marche. / C'est à ce moment que je me suis aperçu que Pérez claudiquait légèrement. / La voiture, peu à peu, prenait de la vitesse et le vieillard perdait du terrain. / L'un des hommes qui entouraient la voiture s'était laissé dépasser aussi / et marchait maintenant à mon niveau. J'étais surpris de la rapidité / avec

A cor branca, aqui, expande o horizonte. A atmosfera é aberta. Vemos o cortejo como sombras, sem que seja possível identificar os detalhes daqueles que o acompanham. A paisagem em claro e escuro reflete o peso do céu de que fala o narrador, e o contraste da cor e a claridade da página materializam a frase que inicia a página dupla “O céu estava já repleto de sol” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 18).

O segundo exemplo nos revela a influência do ambiente sobre os indivíduos. São os mesmos elementos naturais importados e incorporados na imensidão de branco sobre a página: o calor e a luz em demasia. Vemos Meursault, consternado e banhado em suor, dentro de uma estrutura luminosa que o engole. Nesta página dupla estão o personagem e sua percepção do momento narrado, somente. O homem sente a luz e seu corpo reage à sua influência. Sua face, de perfil, distorce-se. O suor escorre enquanto a luz toca-lhe a fronte.

laquelle le soleil montait dans le ciel. Je me suis aperçu qu'il y avait / déjà longtemps que la campagne bourdonnait du chant des insectes / et de crépitements d'herbe. La sueur coulait sur mes joues. / Comme je n'avais pas de chapeau, je m'éventais avec mon mouchoir. / L'employé des pompes funèbres m'a dit alors quelque chose que je n'ai pas / entendu. En même temps, il s'essuyait le crâne avec un mouchoir qu'il tenait / dans sa main gauche, la main droite soulevant le bord de sa casquette. / Je lui ai dit : « Comment ? » Il a répété en montrant le ciel : « Ça tape. » / J'ai dit : « Oui. » Un peu après, il m'a demandée : « C'est votre mère / qui est là ? » J'ai encore dit : « Oui. » « Elle était vieille ? » J'ai répondu : / « Comme ça », parce que je ne savais pas le chiffre exact. Ensuite, il s'est tu. / Je me suis retourné et j'ai vu le vieux Pérez à une cinquantaine / de mètres derrière nous. Il se hâtait en balançant son feutre à bout de bras. / J'ai regardé aussi le directeur. Il marchait avec beaucoup de dignité, / sans un geste inutile. Quelques gouttes de sueur perlaient sur son front, / mais il ne les essuyait pas” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 18)



Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel.
Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front
et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi.
Cette épée brillante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux.
C'est alors que tout a vacillé.

Na imagem lê-se:

“Meus olhos estava cegados por trás daquela cortina de lágrimas e de sal.
Eu não sentia nada além dos címbalos do sol sobre minha fronte
e, indistintamente, a espada brilhante jorrou da faca à minha frente.
Essa espada ardente corroia minhas pestanas e penetrava meus olhos doloridos.
Foi então que tudo vacilou.”¹⁰

Em nós, leitores, o branco que o engole materializa a estrutura que o inquieta. Na imagem temos o rosto atacado pela luz e esse movimento de close coloca em evidência a expressividade dramática do momento. Nesta dupla de páginas, as palavras também são abarcadas pela imensidão e peso da atmosfera marcada somente pelo branco. É como se o personagem fosse, de alguma forma, retirado do momento real narrado e estivesse imerso em uma dinâmica de confusão e desnorreamento expressos nas páginas pelo clarão que o rodeia.

O terceiro exemplo tomado desse aspecto está na ambientação do evento mais importante da obra. O momento em que Meursault atira contra o árabe sucede imediatamente a passagem anterior e é também profundamente carregado pela presença da luz e seus efeitos sobre o personagem. O fundo branco das páginas não é, de maneira alguma, expressão do vazio. Pelo contrário, ele é preenchimento e possui peso material na estrutura imagética da obra e influência sobre a narratividade do que é por ela expresso. O branco luminoso aumenta a tensão da cena, coloca-a em espaço de destaque e conduz o leitor a compartilhar com o personagem aquele clima sufocante capaz de tremer/desfocar a visão. No plano de expressão imagético, o elemento cromático figurativiza aqui a própria percepção ofuscada do personagem perturbada pelo reflexo flamejante que vem do punhal de outrem e pelo sol que lhe entrecorta os olhos. No plano

¹⁰Tradução nossa. No original: Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. / Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front / et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. / Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. / C'est alors que tout a vacillé. (CAMUS, MUÑOZ, 2012, p. 77)

de expressão verbal, a impressão do personagem se dá a entender: “Pareceu-me que o céu se abria / em toda a sua extensão para deixar chover fogo”¹¹.

Neste caso, o visual se oferece a fazer-se sentir pelos corpos como um todo – do personagem e do leitor. Os planos de expressão veiculam um sentido muito mais ligado à sensação que à compreensão. A obra pretende fazer-se sentir na relação com o sujeito, muito mais que fazer-se compreender. Aliás, neste caso, compreender talvez se confunda, de fato, com sentir, assim como se passa na escrita verbal camusiana.

Calabrese (1997) quando desenvolve a ideia de intertextualidade na obra de arte traz à baila a multiplicidade de formas em que se dá a apreensão pelo olhar. O autor mostra em sua análise que ver uma obra de arte, muitas vezes revela-se também como um ato de quase tocar o objeto que ali se representa. Isso se dá por meio da apuração da técnica que faz com que ver uma toalha felpuda em pintura nos conduza à sensação tátil da maciez do material. A percepção se dá pelo corpo como um todo. Por isso, com a ideia de conservação, colocam-se avisos de “por favor, não tocar” ao lado de obras em museus, que visam barrar o ímpeto do sujeito de realizar também pelo toque o que apreende com os olhos.

Ver a imagem da maciez conduz à criação mental da ideia do toque macio. No caso da obra estudada, ver a luz vibrante materializada pelo branco leva o leitor a sentir também os efeitos dessa luminosidade, do sol e da atmosfera cortante de Meursault. Vemos e sentimos através das palavras como o jogo barthesiano de construção de sentido e também vemos e sentimos através das imagens em preto e branco que atualizam a cada virar de página a atmosfera camusiana. E nisso somos capazes de, se não compreender, ao menos enxergar o reflexo perturbador que sai do punhal do árabe e leva o narrador a disparar o gatilho.

A composição imagética da obra não se presta a acompanhar somente o que é passível de ser lido como narrativa literária, ela expressa sua significação extrapolando as palavras e *mostrando* ao leitor o que, em uma leitura do verbal, se dá somente no plano imagético-mental do próprio leitor. A cena expressa neste último exemplo do branco enquanto luminosidade guarda em si uma simplicidade aparente que vem também do texto de Camus. Meursault atira contra o árabe como que por acaso, pela confusão do sol e da luz. Uma fatalidade. O assassinato como fato narrativo é uma banalidade. Ao mesmo

¹¹ Tradução nossa. No original: “Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait / sur toute son étendue pour laisser plevoir du feu. ” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 78)

tempo, é, de fato, um assassinato – um atentado contra a normalidade, uma desmedida, nos termos do autor. O personagem é cortado pela luz e não vemos nada além dele, de sua silhueta apontando a arma para o árabe que não aparece na cena. Talvez porque Meursault também não visse o seu oponente neste momento, somente a obscuridade do momento. Obscuridade que vem da luz, do excesso desse elemento. Uma claridade profunda que conduz a seu oposto, a ausência de clareza diante dos fatos. E é esse jogo de opostos que é transportado à obra, posto aos olhos do leitor nesta dupla de páginas. O texto verbal e o movimento das frases sobre a superfície do livro expressando a percepção de Meursault e a dramaticidade do personagem enquanto sombra materializam com harmonia entre leveza e peso as “batidas à porta da desgraça”¹² que encerram a primeira parte da obra. O contraste como estrutura corrobora para a criação do clima afetivo da narrativa “que influencia como leitor reage emocionalmente a determinado episódio (grotesco, nostálgico, cotidiano)” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 85).

¹² As últimas palavras da primeira parte da obra são “Et c'était comme quatre coups brefs / que je frappais sur la porte du malheur” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p.78). Em tradução nossa: “E foi como se em quatro breves golpes eu batesse à porta da desgraça.

La mer a charrié un souffle épais et adent.

Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait
sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu.

Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver.

La pèchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là,
dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé.
J'ai secoué la sueur et le soleil.

J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour,
le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux.
Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte
où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût.

Et c'était comme quatre coups bref
que je frappais sur la porte du malheur.



Na imagem lê-se:

“O mar trouxe um sopro espesso e artente.

Parece-me que o céu se abria
em toda a sua extensão para deixar chover fogo.

Todo o meu ser se enrijeceu e eu crispei a mão sobre o revólver.

O gatilho cedeu, toquei na superfície lisa da coronha e foi aí,
num barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecidor, que tudo começou.
Sacudi o suor e o sol.

Compreendi que eu tinha destruído o equilíbrio do dia,
o silêncio excepcional de uma praia onde que havia sido feliz.
Então, disparei ainda quatro vezes sobre um corpo inerte
no qual as balas de enterravam sem grande esforço.

E foi como quatro golpes breves
que eu bati na porta da desgraça.”¹³

¹³ Tradução nossa. No original : “ La mer a charrié un souffle épais et ardent. / Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait / sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. / Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. / La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, / dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. / J'ai secoué la sueur et le soleil. / J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, / le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. / Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte / où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. / Et c'était comme quatre coups brefs / que je frappais sur la porte du malheur” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 78).

O quadro imagético puro, sem a presença do texto verbal pode não conduzir necessariamente à percepções semelhantes, pois, de modo autônomo, sua expressividade não se liga a nenhuma outra linha de construção de sentido. Todavia, como vimos, o sistema desta obra é relacional e a percepção do todo é realizada a partir do conjunto em uma ideia de jogo entre seus elementos. Por esse viés, o branco torna-se luz e atmosfera quando é conduzido pelas palavras.

Mas o que significa, de fato, produzir sentido em preto e branco? Intentamos colocar em evidência um dos aspectos surgidos dessa escolha estética, que é o reforço por meio do contraste dos elementos de composição da obra e a ideia da luminosidade figurativizada no plano de expressão imagético. Isto são alguns dos efeitos gerados a partir do caminho tomado para a construção do objeto. Entretanto, inquieta-nos o próprio fazer-se em preto e branco deste objeto, a escolha fundamental sobre a qual ele fora erigido. Isso porque a nossa percepção do mundo natural, salvo exceções específicas, se dá em cores. Enxergamos por meio do contraste tonal, mas em uma larga escala cromática. E se o fazer artístico é criação de perspectivas e realidades, por que a opção por criar sob uma perspectiva não natural?

O domínio do preto e branco é aquele do campo artístico. Como observamos nos exemplos já abordados, a dramaticidade expressiva ganha e muito quando trabalhada segundo esse aspecto. E isto não é por acaso. A percepção das cores influencia o modo de apreensão dos objetos artísticos de forma consciente ou inconsciente por parte do sujeito observador. Em *Doutrina das Cores* (1996), Goethe ressalta a subjetividade do processo de apreensão das cores em um objeto estético uma vez que isso é feito a partir dos órgãos da visão do sujeito, os olhos. A análise cromática, para o autor, não é regida por processos estritamente mecânicos, mas também subjetivos. Assim, a cor como fenômeno, por essa perspectiva, ultrapassa a física porque é percebida em diálogo com o sujeito. A cor é, então, experiência da relação entre luz, objeto e olhos.

O recurso ao preto e branco, pura e simplesmente, como polos negativo e positivo, ressalta os conflitos e as contradições porque eles destacam a oposição entre dois termos contrários, o que não acontece quando se lança mão de uma escala maior de cores. O verde não é contrário do branco ou do azul, mas o preto é o oposto do branco.

Composições em cores destacam a superfície do que é mostrado, enquanto aquelas em preto e branco marcam a estrutura da imagem. É neste sentido que o fazer artístico desse modo é, em si, dramático sob a luz do sentido desenvolvido por Hugo (1988), pois abarca em si o conflito. Em Victor Hugo, vemos que o drama é a forma de percepção da

modernidade, pautada na aceitação das ambivalências e contrariedades. O homem moderno vive o conflito e isso o torna quem ele é.

A expressividade em preto e branco também é ambígua nesse sentido porque ela aproxima e distancia a obra da realidade concreta do leitor. Elevando e escancarando o conflito na arte, ela traz a percepção ao mais real. Por isso ela oferece tanto impacto, possui tanta força expressiva enquanto realidade figurativa. Por outro lado, conserva-se enquanto arte e declara isso por meio de sua própria estrutura, pois guarda intacta a diferença entre o mundo real – em cores – e seu corpo binário.

O *estrangeiro* de Camus e Muñoz segue por esse caminho de exploração dos conflitos. De fato, o trabalho em preto e branco é traço artístico que marca a identidade criativo de José Muñoz já desde sempre. É o meio de expressão já estabelecido como característica do quadrinista, que persegue a expressividade dos contrastes ao longo de toda a sua obra. Em uma entrevista (NÚÑEZ, 2012), Muñoz declara que tinha por intenção fazer surgir nesta obra o filme em preto e branco nunca feito de *O estrangeiro*. E é interessante a declaração do artista porque a obra a que ele se refere é um livro com imagens. O desejo do desenhista fala do caráter vivo e sempre em movimento que as imagens possuem em um objeto estético como este que analisamos. Ainda que as imagens não passem por um tratamento mecânico de rápida movimentação frente aos olhos do observador, como no cinema, há aqui também uma dinâmica de tempo e espaço que lhes dá fluidez e expressividade de movimento.

Quanto aos conflitos, a oposição figurada do preto e do branco também se estende ao autor do texto verbal. Camus, o homem do sol que escreve uma obra estruturalmente iluminada, mas que vive em um contexto socio-histórico de guerra e pós-guerra no qual reina a falta de esperança e a descrença no mundo, no homem e na própria História. O autor dizia não ser filósofo nem existencialista, mas escritor. Transpôs em sua obra um certo binarismo existencial marcado pelo conceito que erigiu do absurdo. De um lado a vida com todas as suas possibilidades, do outro a mais pura e simples falta de sentido para ela. O contexto francês também lhe impunha uma percepção dúbia do viver. Se Paris é a cidade luz, durante a esmagadora maior parte do ano, a cidade vive sob a falta do sol, elemento que, sem dúvida, constituiu boa parte da formação do escritor naquilo que diz respeito a seu estar-no-mundo e escrever-se no mundo.

Ora, Meursault seria um campo de experimentações para esse apreender-se preto no branco conduzido pelos fatores filosóficos e históricos sob os quais fora criado. O contraste na obra camusiana é claro, primeiro por seu título. Ser estrangeiro significa não

pertencer, estar em oposição a um povo, uma nação ou, até mesmo, a ideias e concepções de mundo. E a diferenciação crua do preto e do branco trabalha em função de colocar em evidência esses contrastes. Levando-se em conta que a literatura, o escrever literário já é, em si, uma construção em preto e branco, um fazer-se a partir da diferenciação como marca visual fundamental – a tinta sobre as páginas formando inscrições imagéticas, que são as palavras, a serem lidas e decodificadas assim como as imagens o são – a estrutura da obra estabelece um movimento de extrapolação desta forma já existente, diversificando o conteúdo por meio da pluralidade instaurada das formas.

O preto e o branco como estruturas de diferenciação e expressão de sentido na obra operam por duas vias cada um. Consideramos dois aspectos de branco: aquele do suporte – como característica da página, do material – e aquele que é composição imagética. O preto funciona também como estrutura material – quando é palavra e recurso cromático das pinceladas – e em imagem.

Uma expressão de diferença construída visualmente pelo contraste sintetizando uma ideia de oposição que atravessa a obra é a apresentação dos personagens dada ao leitor na dupla de páginas que anunciam o início da primeira parte da narrativa. A composição apresenta quase uma epígrafe imagética do traço constitutivo de diferença de *O estrangeiro*. Trata-se de Meursault no primeiro plano e de seu oposto, o árabe, cuja silhueta se deixa entrever a partir daquela do primeiro.

Na composição figura um homem, rosto levemente de perfil, cigarro na boca, vestido com um terno. Sua gravata está um pouco afrouxada, o que quebra o ar de formalidade de sua endumentária. Seus cabelos estão ordenados. A figura aparenta ter meia idade, guardando traços de uma certa juventude. A fumaça do cigarro sobe. Os traços desse homem são bem delimitados e marcados. Ele é, de fato, uma presença importante.

No jogo de luz e sombra, o homem tem sua figura constituída pela luz. No ambiente aparentemente fechado, vêem-se paredes. Ao fundo, confundindo-se com a paisagem, está o segundo homem. Este, com o rosto completamente de perfil, virado em espelhamento ao rosto do primeiro. Sua figura é chapada, sem muitos detalhes. O segundo homem integra a paisagem e a diferença entre os dois é crucial. Diferente de Meursault, este homem é árabe. Os dois aqui são apresentados em seus contrastes, seus conflitos por uma escolha visual de oposição.



PREMIÈRE PARTIE

Imagem 18 – Meursault e árabe p. 4-5

Greimas (2002) postula que “a luz é o patamar mais profundo da visualidade” (GREIMAS, 2002, p. 26). Dondis (1997) ressalta que é graças à diferença tonal que somos capazes de ver o mundo que nos rodeia. Assim, como elemento fundamental para a apreensão pela visão, a luz faz-se também estrutura crucial como modo de expressividade na obra que estudamos. Isso se dá por meio do contraste em que se fundamenta a estrutura deste objeto estético.

Pautada em uma estrutura dramática de oposição, a obra torna-se também um objeto de conflito. Por isso consideramos que a hibridez de sua forma a conduz a um sistema que é, em si, também instaurado no conflito. A cor, como instrumento de expressão de contrastes aponta para uma outra sorte de oposição instaurada no seio da obra como estrutura de composição: aquela de sua forma de composição. Ressaltamos a identificação do preto e branco como elementos de diferenciação presentes já na escrita literária e que, no caso da obra analisada, são extrapolados por meio da composição das imagens que também segue a linha binária. A dupla escrita verbal e imagens, então, constitui-se uma via de interesse para este trabalho enquanto oposição fundamental ao lado daquela observada na cor.

2.2 Palavra e imagem - descrever e mostrar

A informação visual é o mais antigo registro da história humana. As pinturas das cavernas representam o relato mais antigo que se preservou sobre o mundo tal como ele podia ser visto há certa de trinta mil anos

Donis Dondis

Há uma diferença entre os atos verbais e imagéticos que é centrada na maneira como essas formas discursivas veiculam significação. Um texto verbal é composto por palavras que se seguem linearmente, construindo narrações, descrições e explicações; por outro lado, um texto imagético, por seu aspecto presentificante, mostra em vez de narrar, descrever ou explicar. Em Boehm (2015) vemos que isso se dá porque, de fato, as imagens seguem uma “*lógica de mostração*”, elas “nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto, de uma mostração” (BOEHM, 2015, p. 23).

Essa presentificação da imagem é reiterada por Oliveira (2004), quando afirma que

no caso da imagem estética, dada a natureza dos códigos utilizados, a dimensão expressiva cada vez mais deixa de ser *representação* para tornar-se *presentificação*. É sutil a diferença: enquanto representar é estar no lugar de outra coisa, presentificar quer dizer ter semelhanças com outra imagem ou coisa, mas **sendo uma nova imagem** ou coisa, original e autônoma (OLIVEIRA, 2004, p. 34).

Em uma obra híbrida, é operada uma “duplicidade dos modos de ver” (OLIVEIRA, 2004, p. 115) e a percepção do todo não é puramente o resultado de suas partes, ela é algo mais. Na página dupla, o texto imagético mostra e presentifica informações que são transmitidas pelo texto verbal por meio da narração. Na copresença desses materiais, suas potencialidades permitem, por exemplo, que características de personagens ou de ações sejam ressaltadas aos olhos do leitor e também que a ambientação da obra se dê de uma maneira visualmente concreta, expressa pela estrutura material do objeto.

Tomemos um exemplo. Nas páginas 26 e 27, texto verbal narra:

“Quando o sol tornou-se forte demais, ela mergulhou e eu a segui. Eu a alcancei, passei minha mão ao redor de sua cintura e nós nadamos juntos. Ela ria sempre”¹⁴ (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 27).

O encadeamento das palavras já remonta ao leitor a cena do nado compartilhado pelos personagens Meursault e Marie Cardona. O texto imagético, por outro lado, mostra a ação em andamento. Nesta página dupla, o branco que inunda o espaço faz-se em cristalinidade da água e abrir este espaço é observar a movimentação do casal submerso. O ato de nadar e o livre movimento de seus corpos na água é presentificado por meio dos traços curvos e grossos que os cercam e pelas posições que denotam uma suspensão da gravidade sobre si. Os seus cabelos não retombam sobre os corpos, mas movimentam-se para cima, na direção contrária, o que acontece quando se mergulha devido a ação da água sobre os corpos. Meursault e Marie são mostrados nas duas páginas, em uma repetição e sucessão que exprimem tempo e movimento. O personagem-narrador trata ainda do que aconteceria após esse momento, narrando a saída da água, o convite ao cinema para ver um filme de comédia e a revelação quase casual à Marie do luto pelo enterro de sua mãe que se dera no dia anterior. Todavia, a cena mostrada é o que, de fato, ambienta todas as demais informações dadas pelo narrador, é a imagem central do texto em página. É como se os seus pensamentos expressos no espaço desta dupla de páginas girassem em torno deste momento sensorial e prazeroso que é colocado diante dos olhos do leitor.

¹⁴ Tradução nossa. No original: “Quand le soleil est devenu trop fort, ellea plongé et je l’ai suivie. / Je l’ai rattrapée, j’ai passé ma main autour de sa taille / et nous avons nagé ensemble. Elle riait toujours” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 27).



Quand le soleil est devenu trop fort, elle a plongé et je l'ai suivie.

Je l'ai rattrapé, j'ai passé ma main autour de sa taille
et nous avons nagé ensemble. Elle riait toujours.

Sur le quai, pendant que nous nous séchions,
elle m'a dit : « Je suis plus brune que vous. »
Je lui ai demandé si elle voulait venir au cinéma, le soir.
Elle a encore ri et m'a dit qu'elle avait envie de voir
un film avec Fernandel.

Quand nous nous sommes rhabillés, elle a eu l'air très surprise
de me voir avec une cravate noire et elle m'a demandé
si j'étais en deuil. Je lui ai dit que maman était morte.
Comme elle voulait savoir depuis quand, j'ai répondu :
« Depuis hier. » Elle a eu un petit secoué, mais n'a fait aucune remarque.
J'ai eu envie de lui dire que ce n'était pas de ma faute,
mais je me suis arrêté parce que j'ai pensé que je l'avais déjà
dit à mon patron. Cela ne signifiait rien.
De toute façon, on est toujours un peu fautif.

Na imagem lê-se:

“Quando o sol ficou muito forte, ela mergulhou e eu a segui.

Eu a segurei, passei minha mão em volta de sua cintura
e nós nadamos juntos. Ela ria sempre.

No quais, enquanto nos secávamos,
ela me disse: “Estou mais morena que você.”
Eu perguntei se ela queria ir ao cinema à noite.
Ela riu e disse que queria ver
um filme com Fernandel.

Quando nos vestimos, ela pareceu surpresa
ao ver-me com uma gravata preta e perguntou
se eu estava em luto. Respondi-lhe que mamãe havia morrido.
Como ela quis saber desde quando, eu respondi:
“Desde ontem.”. Ela recuou um pouco, mas não comentou nada.
Tive vontade de dizer-lhe que não era minha culpa,
mas parei porque pensei que eu já o tinha
dito a meu patrão. Isso não significava nada.
De qualquer jeito, é-se sempre um pouco culposos.”¹⁵

¹⁵ Tradução nossa. No original : “Quand le soleil est devenu trop fort, elle a plongé et je l'ai suivie. / Je l'ai rattrapée, j'ai passé ma main autour de sa taille / et nous avons nagé ensemble. Elle riait toujours. / Sur le quai, pendant que nous nous séchions, / elle m'a dit : « Je suis plus brune que vous. » / Je lui ai demandé si elle voulait venir au cinéma, le soir. / Elle a encore ri et m'a dit qu'elle avait envie de voir / un film avec Fernandel. / Quand nous nous sommes rhabillés, elle a eu l'air très surprise / de me voir avec une cravate noire et elle m'a demandé / si j'étais en deuil. Je lui ai dit que maman était morte. / Comme elle voulait savoir depuis quand, j'ai répondu : / « Depuis hier. » Elle a eu un petit recul, mais n'a fait aucune remarque. / J'ai eu envie de lui dire que ce n'était pas ma faute, / mais je me suis arrêté parce que j'ai pensé que je l'avais déjà / dit à mon patron. Cela ne signifiait rien. / De toute façon, on est toujours un peu fautif.” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 27).

A criação da grafia deriva de um processo calcado em mecanismos imagéticos. “O descentramento do corpo da phonè para a grafein acarreta, do ponto de vista das teorias do texto e da leitura uma possibilidade nova de entendimento do escrito que o aproxima de uma origem comum com o desenho.” (BABO, 1996, p. 3). Escrever é construir marcas em uma superfície numa ação que visa narrar, descrever, explicar e que é feita por meio de estruturas visuais. Esta é a relação tão próxima entre palavra escrita e imagem. Palavra e imagem colocam-se em função de contar histórias, registrar narrativas fazendo-as durar no tempo, fundam-se ambas na utilização da linha como artifício, por exemplo. A escrita enquanto imagem é realizada por meio de símbolos. É neste sentido que “palavras como significado, experiência, estética e beleza colocam-se todas em contiguidade no mesmo ponto de interesse, isto é, aquilo que extraímos da experiência visual” (DONDIS, 1997, p. 23).

“Realizar uma imagem é menos criar uma coisa e mais proceder um ato de diferenciação” (BOEHM, 2015, p. 27). Segundo Boehm, tal diferenciação implica que

- a) a imagem está localizada em um substrato material;
- b) do corpo material das imagens emerge algo – este corpo se diferencia;
- c) essa emergência de algo é a suspensão do objeto.

Esse esquema fala tanto do processo imagético quanto poderia também se referir à produção escrita. A palavra escrita também funda-se em uma diferenciação em relação ao substrato material em que é posta, também faz emergir algo de seu corpo – uma significação – e cumpre-se como suspensão de um objeto ou de uma ideia no sentido de representá-los. No caso de ambas, o sujeito-leitor assume um papel ativo crucial para esse processo, uma vez que “todo processo de diferenciação implica uma motricidade elementar do espectador que se desloca – com suas mãos, seus pés e seus olhos – em direção, em torno e no centro da imagem” (BOEHM, 2015, p. 28).

Tal ideia nos permite aproximar essas duas matérias comunicativas por seu aporte visual e seu potencial presentificador de ideias e objetos – cada uma por suas próprias vias e particularidades. É a partir desse sentido visual que observamos nesse tipo de produção híbrida uma sofisticação de artifícios artísticos no que se refere ao discurso da arte sobre o mundo. Neles, o fazer artístico se apropria de vias múltiplas de expressão para criar significado em seu processo de criação de realidade. Palavra impressa e imagem são linguagens da ordem do visual e o uso de ambos em um mesmo sistema, tornando-o mais complexo, o aproxima da realidade concreta da vida. Complexificar sistemas estéticos, ampliando o leque expressivo que cada forma artística veicula seria uma forma

de trazer a arte mais próxima à realidade, pois, de fato, a percepção humana é sofisticadamente complexa. O cinema, por exemplo, é um sistema que, por meio do desenvolvimento da técnica, incorpora ainda outras formas expressivas de percepção, como o som e o movimento, o que o torna a representação tão ilusoriamente real à nossa percepção.

No início deste sub-ítem, indicamos já no título que uma diferença importante entre palavra escrita e imagem está em seus potenciais descritivos e mostrativos, respectivamente. Todavia, como vimos há pouco, a ação descritiva das palavras também liga-se ao aspecto visual da percepção, ainda que por um viés diverso daquele estabelecido pelas imagens. Ler uma descrição também é *ver* a informação que é dada na leitura; e perceber uma imagem também é *lê-la* enquanto narrativa.

Imagem e texto verbal são apreendidos como oposições fundamentais na obra por comporem a estrutura básica do objeto. São elementos que se colocam em relação, concorrendo entre si, em um processo de oposição e complementariedade. O percurso de afirmação e negação de cada uma dessas estruturas funciona de forma específica em cada página dupla que se abre e isso gera uma tensão na leitura. Palavra e imagem estão em constante confronto e apaziguamento a cada leitura elaborada, o que coopera para a criação de sentido do objeto na relação com o sujeito, para que as transformações narrativas ocorram.

Como vemos na página dupla abaixo, um primeiro olhar revela uma afirmação da imagem sobre as palavras. A construção visual toma o espaço quase que por completo e suas dimensões chamam o olhar para si antes mesmo que se repare no texto verbal.

Vemos uma imagem carregada, em que o preto domina e o branco revela irrupções de luz. É a cela de Meursault na qual ele dorme encolhido sobre um cobertor e um corpo de mulher cai daquilo que lhe serve de cama. A cela é escura mas na parede vemos claramente rostos de mulheres, seios, olhos e formas femininas em recorte. Tudo em meio a motivos geométricos que lembram a arte tribal presente, em alguma medida, ao longo de toda a obra. A imagem é a expressão do desejo de Meursault que se esconde sobre si diante da falta. O texto verbal, quando percebido e compreendido afirma-se enquanto elemento de sentido e, nesse momento, uma outra via de informação é ofertada ao leitor:

De resto, eu não ia longe do normal. Os primeiros meses foram difíceis. Mas justamente o esforço que eu tive que fazer ajudava a passar o tempo. Por exemplo, eu estava atormentado pelo desejo por uma mulher.
Era natural, eu era jovem. Eu não pensava nunca em Marie particularmente.

Mas eu pensava tanto em uma mulher, nas mulheres, em todas aquelas que eu tinha conhecido, em todas as circunstâncias em que eu as havia amado, que minha cela se enchia de todos os rostos e se povoava de meus desejos. Por um lado, isso me desequilibrava.

Mas por outro, isso matava o tempo. Eu acabei por ganhar a simpatia do guarda-chefe qui acompanhava na hora das refeições o rapaz da cozinha. Foi ele quem primeiro me falou das mulheres.

Ele disse que era a primeira coisa da qual reclamavam os outros.

Eu disse-lhe que eu era como eles e que eu achava esse tratamento injusto. “Mas, disse ele, é justamente por isso que te colocam na prisão.

- Como, por isso?

- Mas sim, a liberdade é isso.

Tiram de você a liberdade”.¹⁶

¹⁶Tradução nossa. No original: “Du reste, je n'allais pas si loin d'ordinaire. Les premiers mois / ont été durs. Mais justement l'effort que j'ai dû faire aidait / à les passer. Par exemple, j'étais tourmenté par le désir d'une femme. / C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. / Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes / celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais / aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait / de mes désirs. Dans un sens, cela me déséquilibrait. / Mais dans un autre, cela tuait le temps. J'avais fini par gagner / la sympathie du gardien-chef qui accompagnait à l'heure des repas / le garçon de cuisine. C'est lui qui, d'abord, m'a parlé des femmes. / Il m'a dit que c'était la première chose dont se plaignaient les autres. / Je lui ai dit que j'étais comme eux et que je trouvais ce traitement / injuste. "Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met / en prison. / - Comment, pour ça? / - Mais oui, la liberté, c'est ça. / On vous prive de la liberté." (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 97)



On est venu chercher mon voisin de droite et sa femme lui a dit sans baisser le ton comme si elle n'avait pas remarqué qu'il n'était plus nécessaire de crier: « Soigne-toi bien et fais attention. » Puis est venu mon tour. Marie a fait signe qu'elle m'embrassait. Je me suis retourné avant de disparaître. Elle était immobile, le visage écrasé contre la grille, avec le même sourire écartelé et crispé.

C'est peu après qu'elle m'a écrit. Et c'est à partir de ce moment qu'ont commencé les choses dont je n'ai jamais aimé parler. De toute façon, il ne faut rien exagérer et cela m'a été plus facile qu'à d'autres. Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. À imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n'avais que des pensées de prisonnier, j'attendais la promenade quotidienne que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m'arrangeais très bien avec le reste de mon temps. J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué. J'aurais attendu des passages d'oiseaux ou des rencontres de nuages comme j'attendais ici les curieuses cravates de mon avocat et comme, dans un autre monde, je patientais jusqu'au samedi pour étreindre le corps de Marie.

Or, à bien réfléchir, je n'étais pas dans un arbre sec. Il y avait plus malheureux que moi. C'était d'ailleurs une idée de maman et elle le répétait souvent, qu'on finissait par s'habituer à tout.

Du reste, je n'allais pas si loin d'ordinaire. Les premiers mois ont été durs. Mais justement l'effort que j'ai dû faire aidait à les passer. Par exemple, j'étais tourmenté par le désir d'une femme. C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs. Dans un sens, cela me déséquilibrait. Mais dans un autre, cela tuait le temps. J'avais fini par gagner la sympathie du gardien-chef qui accompagnait à l'heure des repas le garçon de cuisine. C'est lui qui, d'abord, m'a parlé des femmes. Il m'a dit que c'était la première chose dont se plaignaient les autres. Je lui ai dit que j'étais comme eux et que je trouvais ce traitement injuste. « Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met en prison.

— Comment, pour ça ?
— Mais oui, la liberté, c'est ça.
On vous prive de la liberté.»

Na imagem lê-se:

“Vieram buscar o meu vizinho da direita e sua mulher disse-lhe sem baixar o tom como se ela não tivesse percebido que não havia mais necessidade de gritar: “Cuide-se bem e tome cuidado.”

Depois chegou minha vez. Marie fez sinal que me beijava.

Virei-me antes de partir. Ela estava imóvel,

o rosto apertado contra a grade, com o mesmo sorriso forçado e crispado.

Foi um pouco depois que ela me escreveu. É a partir desse momento que começam-se as coisas das quais eu nunca gostei de falar.

De qualquer forma, não é preciso exagerar e isso me foi mais fácil que outras coisas. No início de minha detenção, porém, o que foi mais difícil é que eu tinha pensamentos de homem livre.

Por exemplo, o desejo de estar numa praia e correr

para o mar. Imaginando o barulho das primeiras ondas sob a planta

de meus pés, a entrada do corpo na água e a libertação que

era para mim o banho de mar, eu sentia de repente o quanto os muros de minha prisão

cercavam-me. Mas isso durou alguns meses. Depois, e não

tinha outros pensamentos além daqueles de prisioneiro. Eu esperava o passeio cotidiano

que fazia no pátio ou a visita do meu advogado. Virava-me

muito bem no resto do tempo. Sempre pensei que

se tivessem me obrigado a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra

ocupação a não ser olhar a flor do céu por cima da minha cabeça,

eu teria me habituado pouco a pouco. Eu teria esperado as passagens de pássaros

ou encontros de nuvens, como esperava aqui as curiosas gravatas

do meu advogado e como, em um outro mundo, eu esperava

até o sábado para estirar o corpo de Marie.

Ora, para dizer a verdade, eu não estava dentro de uma árvore seca.

Havia pessoas mais infelizes do que eu.

Era, aliás, uma ideia de mamãe e ela repetia sempre

que, no fim, as pessoas habitam-se a tudo.

De resto, eu não ia longe do normal. Os primeiros meses

foram difíceis. Mas justamente o esforço que eu tive que fazer ajudava

a passar o tempo. Por exemplo, eu estava atormentado pelo desejo por uma mulher.

Era natural, eu era jovem. Eu não pensava nunca em Marie particularmente.

Mas eu pensava tanto em uma mulher, nas mulheres, em todas

aquelas que eu tinha conhecido, em todas as circunstâncias em que eu as havia

amado, que minha cela se enchia de todos os rostos e se povoava

de meus desejos. Por um lado, isso me desequilibrava.

Mas por outro, isso matava o tempo. Eu acabei por ganhar

a simpatia do guarda-chefe que acompanhava na hora das refeições

o rapaz da cozinha. Foi ele quem primeiro me falou das mulheres.

Ele disse que era a primeira coisa da qual reclamavam os outros.

Eu disse-lhe que eu era como eles e que eu achava esse tratamento injusto. “Mas, disse ele, é justamente por isso que te colocam na prisão.

- Como, por isso?

- Mas sim, a liberdade é isso.

Tiram de você a liberdade.”¹⁷

¹⁷ Tradução nossa. No original : “On est venu chercher mon voisin de droite et sa femme lui a dit sans / baisser le ton comme si elle n'avait pas remarqué qu'il n'était plus / nécessaire de crier : « Soigne-toi bien et fais attention.» / Puis est venu mon tour. Marie a fait signe qu'elle m'embrassait. / Je me suis retourné avant de disparaître. Elle était immobile, / le visage écrasé contre la grille, avec le même sourire écartelé et crispé. / C'est peu après qu'elle m'a écrit. Et c'est à partir de ce moment / qu'ont commencé les choses dont je n'ai jamais aimé parler. / De toute façon, il ne faut rien exagérer et cela m'a été plus facile / qu'à d'autres. Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été / le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. / Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre / vers la mer. À imaginer le bruit des premières vagues sous la plante / de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que / j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison / étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n'avais / que des pensées de prisonnier. J'attendais la promenade quotidienne / que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m'arrangeais / très bien avec le reste de mon temps. J'ai souvent pensé alors que / si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre / occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, / je m'y serais peu à peu habitué. J'aurais attendu des passages d'oiseaux / ou des rencontres de nuages comme j'attendais ici les curieuses cravates / de mon avocat et comme, dans un autre monde, je patientais / jusqu'au samedi pour étreindre le corps de Marie. / Or, à bien réfléchir, je n'étais pas dans un arbre sec. / Il y avait plus malheureux que moi. / C'était d'ailleurs une idée de maman, et elle le répétait souvent, / qu'on finissait par s'habituer à tout. / Du reste, je n'allais pas si loin d'ordinaire. Les premiers mois / ont été durs. Mais justement l'effort que j'ai dû faire aidait / à les passer. Par exemple, j'étais tourmenté par le désir d'une femme. / C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. / Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes / celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais / aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait / de mes désirs. Dans un sens, cela me déséquilibrait. / Mais dans un autre, cela tuait le temps. J'avais fini par gagner / la sympathie du gardien-chef qui accompagnait à l'heure des repas / le garçon de cuisine. C'est lui qui, d'abord, m'a parlé des femmes. / Il m'a dit que c'était la première chose dont se plaignaient les autres. / Je lui ai dit que j'étais comme eux et que je trouvais ce traitement / injuste. "Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met / en prison. / - Comment, pour ça? / - Mais oui, la liberté, c'est ça. / On vous prive de la liberté. ” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 97).

O primeiro aporte tensivo que se apresenta na obra é esse entre imagem e expressão verbal. Pela compreensão do todo, porém, ao fim do percurso da página a tensão é apaziguada. A obra, neste sentido, opera como um movimento de constante negação e afirmação de seus elementos constitutivos, e a tensão gerada por essa estrutura é absorvida pelo observador como uma energia que o faz sempre virar a página para descobrir o que virá a seguir.

A linha é um elemento comum entre palavra e imagem, algo que liga as duas formas expressivas no tecido único na obra. A dupla utilização desse elemento estabelece um conflito formal que logo se dissipa pela não sobreposição de um mecanismo ao outro e finda por produzir uma correlação entre estruturas distintas. A linha, como um dos elementos básicos constitutivos desse objeto, exprime o contraste em diálogo entre a rigidez da notação impressa, da escrita, e a fluidez do traço artístico.

A palavra e a imagem são elementos distintos, porém ambos apreendidos como informações visuais. É por isso que somos levados a refletir sobre as diferenças entre esses comparáveis. Para tanto, é preciso que sejam traçadas leituras do material visual assim como aquela que já é realizada sobre o texto verbal. Dondis (1997) aponta que, assim como se deve passar por um processo de aprendizagem que conduz à leitura verbal, as imagens também requerem um alfabetismo visual para que sejam melhor exploradas em suas possibilidades de sentido. Ressaltamos que também aqui, o aspecto subjetivo do leitor-observador opera igualmente como elemento no movimento de leitura. Retomando as palavras do autor, na leitura da imagem “o componente físico e o psicológico são relativos, nunca absolutos” (DONDIS, 1997, p. 31). Tal compreensão é capital na linha de raciocínio que desenvolvemos neste trabalho. Os resultados das percepções são tão múltiplos quanto os sujeitos que se colocam em relação com os objetos estéticos os são.

Leitura em equilíbrio e tensão

O design de livros tem sido dominado pelo aspecto clássico das páginas em equilíbrio absoluto, principalmente desde a invenção do tipo metálico móvel. A natureza mecânica e matemática da composição tipográfica presta-se perfeitamente aos cálculos que resultam em equilíbrio. Porém, por maior que seja a segurança e a confiabilidade que a técnica harmoniosa do design nivelado pode oferecer, propiciando, como no caso dos livros, uma configuração de composição visual que não interfere com a mensagem, **a mente e o olho exigem um estímulo**. A monotonia representa para o design visual uma ameaça tão grande quanto em qualquer outra esfera da arte e da comunicação. **A mente e o olho exigem estímulos e surpresas**, e um design que resulte em êxito e audácia sugere a necessidade do aguçamento da estrutura e da mensagem (DONDIS, 1997, p. 118 – grifo nosso).

O olhar tende a buscar um certo equilíbrio e harmonia no conteúdo que se lhe oferece. A varredura do olhar humano funciona traçando eixos de sentido harmônicos quando explora um material. Todavia, tão importante quanto a harmonia é a surpresa nesse processo de percepção. O fator inesperado desperta o interesse do observador sobre a coisa observada, assim como os elementos de harmonia cooperam para a familiaridade entre sujeito e objeto. Sem dúvida, quando há a diversificação de elementos em uma obra, essa multiplicidade vai ao encontro do fator inesperado requerido pelo leitor. Tendo isso em vista, como seriam instaurados esses aspectos de harmonia e novidade, tensão e confronto em uma obra híbrida?

Antes de tudo, indagamo-nos sobre como seria o movimento de leitura de uma obra que comporta imagens e texto verbal. Dada a simultaneidade do olhar, que apreende o todo e suas partes em um constante ir e vir do macro ou micro, o que estaria em primeiro plano de leitura – a palavra ou a imagem? Dondis (1997) nos oferece um modelo de exploração do processo de leitura que o desmonta em partes para que possamos observar objetivamente o que fazemos de modo automático a partir do momento que aprendemos a ler.

Como tendemos a olhar primeiro o que nos chama mais a atenção, no caso de uma superfície composta por imagem e palavras, o elemento imagético, por seu aspecto de novidade e quebra da ordem, representaria uma sedução maior ao olhar. Isso porque “a complexidade, a instabilidade e a irregularidade aumentam a tensão visual, e, em decorrência disso, atraem o olho” (DONDIS, 1997, p. 42). Se compararmos as estruturas imagéticas às verbais, é notável uma maior regularidade e estabilidade da linha verbal em relação à imagem. Sobre o movimento de leitura, nossa estrutura paradigmática ocidental conduz nossa percepção a um movimento de varredura que se dá de cima para baixo, da esquerda para a direita. Somos formados sob tal premissa e esse modelo torna-se nossa estrutura de leitura do mundo.

“Como as páginas do livro são viradas da direita para a esquerda, os leitores são atraídos primeiro para a página esquerda” (LEE, 2012, p. 32). Por isso, ao projetar a visão sobre a dupla de páginas de livro, tendemos a repousar o olhar no canto esquerdo inferior. Dondis fala de áreas de tensão em uma estrutura visual. O quadrante inferior esquerdo de uma imagem seria um local com padrão mínimo de tensão. Isso se explica porque, normalmente, é daí que aprendemos a esperar as informações. Como no teatro, por exemplo, quando após o aviso que a peça vai começar, lançamos nosso olhar para o canto

esquerdo do palco, pois é de lá que imaginamos que sairão os atores para dar início ao espetáculo. Se a informação é dada pela direita, ela provoca estranheza.

O canto inferior esquerdo é o lugar do esperado, do seguro. Por isso uma composição aí concentrada transmite harmonia. Um livro, dentro de sua ordinaryidade, é aberto em direção à esquerda para que iniciemos a leitura. Quando os elementos são dispostos em locais diversos – em diagonal na página, por exemplo, ou no centro, ou ainda na área mais à direita – cria-se uma tensão visual, emerge uma sensação de inesperado.

Quando o material visualizado se ajusta às nossas expectativas em termos do eixo sentido, da base estabilizadora horizontal, do predomínio da área esquerda do campo sobre a direita e da metade inferior do campo visual sobre a superior, estamos diante de uma composição nivelada, que apresenta um mínimo de tensão. Quando predominam as condições opostas, temos uma composição visual de tensão máxima (DONDIS, 1997, p. 40-41).

Um bom exemplo de equilíbrio em quadro se dá na cena em que Meursault e Marie nadam. Nesta dupla de páginas, a harmonia presente no material visual – a imagem toma as páginas e segue fluida pelos eixos de sentido horizontal e vertical de que falamos – reflete também aquela expressa pelo verbal. Os personagens estão em um ponto de baixa ou quase nenhuma tensão e isso é mostrado, efetivamente, ao leitor por meio da composição imagética. Aqui, palavra e imagem não concorrem, mas seguem um movimento contínuo como veremos abaixo. E podemos perceber com clareza a condução do olhar através dos eixos de sentido.

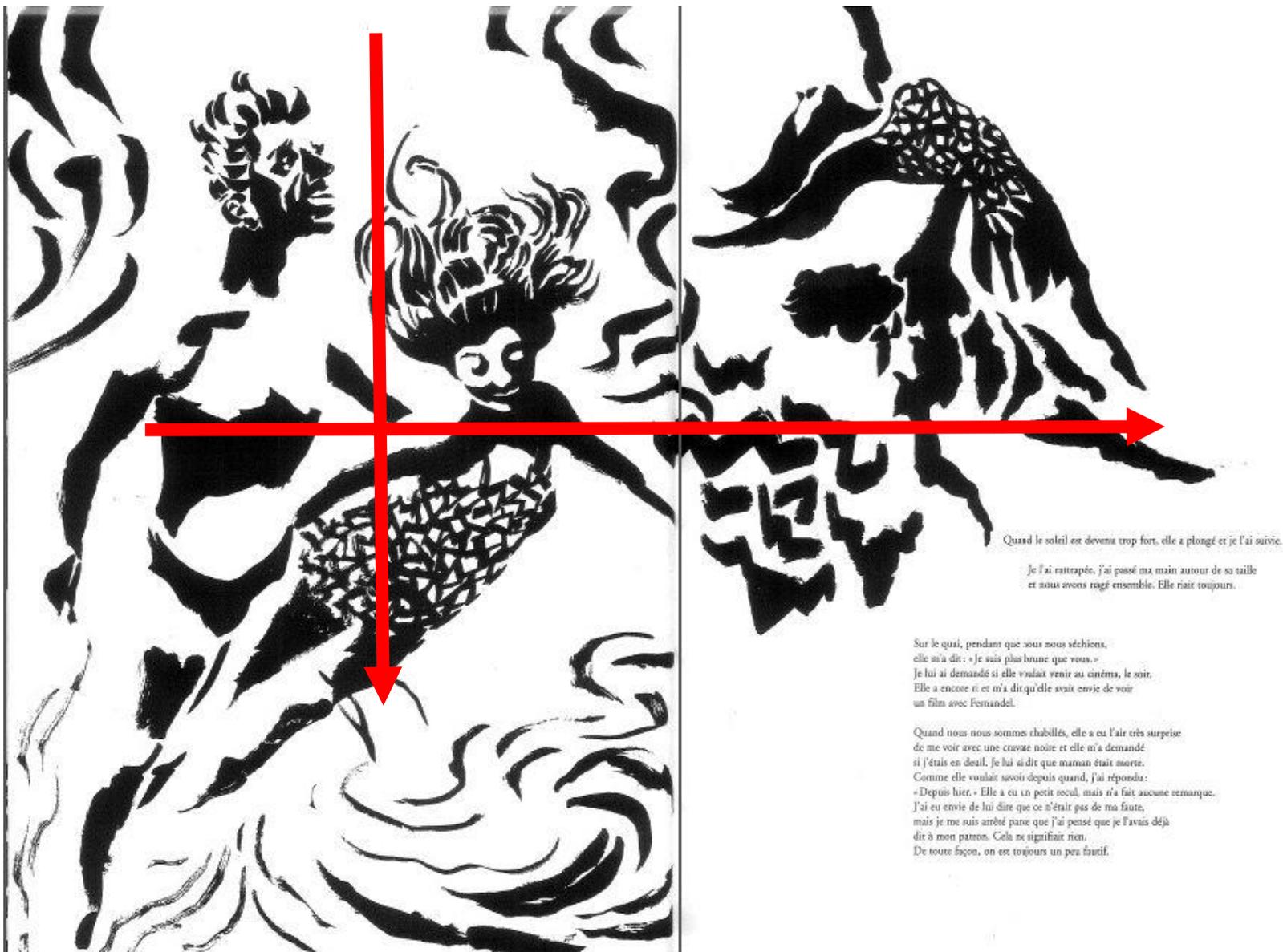


Imagem 21 – movimento de leitura – p. 26-27

Na imagem lê-se:

“Quando o sol ficou muito forte, ela mergulhou e eu a segui.

Eu a segurei, passei minha mão em volta de sua cintura e nós nadamos juntos. Ela ria sempre.

No quais, enquanto nos secávamos,
ela me disse: “Estou mais morena que você.”
Eu perguntei se ela queria ir ao cinema à noite.
Ela riu e disse que queria ver
um filme com Fernandel.

Quando nos vestimos, ela pareceu surpresa
ao ver-me com uma gravata preta e perguntou
se eu estava em luto. Respondi-lhe que mamãe havia morrido.
Como ela quis saber desde quando, eu respondi:
“Desde ontem.”. Ela recuou um pouco, mas não comentou nada.
Tive vontade de dizer-lhe que não era minha culpa,
mas parei porque pensei que eu já o tinha
dito a meu patrão. Isso não significava nada.
De qualquer jeito, é-se sempre um pouco culposos.”¹⁸

¹⁸ Tradução nossa. No original : “Quand le soleil est devenu trop fort, elle a plongé et je l'ai suivie. / Je l'ai rattrapée, j'ai passé ma main autour de sa taille / et nous avons nagé ensemble. Elle riait toujours. / Sur le quai, pendant que nous nous séchions, / elle m'a dit : « Je suis plus brune que vous. » / Je lui ai demandé si elle voulait venir au cinéma, le soir. / Elle a encore ri et m'a dit qu'elle avait envie de voir / un film avec Fernandel. / Quand nous nous sommes rhabillés, elle a eu l'air très surprise / de me voir avec une cravate noire et elle m'a demandé / si j'étais en deuil. Je lui ai dit que maman était morte. / Comme elle voulait savoir depuis quand, j'ai répondu : / « Depuis hier. » Elle a eu un petit recul, mais n'a fait aucune remarque. / J'ai eu envie de lui dire que ce n'était pas ma faute, / mais je me suis arrêté parce que j'ai pensé que je l'avais déjà / dit à mon patron. Cela ne signifiait rien. / De toute façon, on est toujours un peu fautif. ” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 27).

Um outro aspecto de tensão, todavia diferente deste promovido pela espacialização dos elementos é aquele criado quando há uma separação visual nas páginas entre imagem e texto verbal. Isso porque nestes casos, ao leitor parece ser transmitida uma ideia de concorrência entre elementos, e não de uma cooperação de fato. Na maioria dos quadros, ainda que as imagens ocupem majoritariamente o quadrante esquerdo ou o direito, elas estropeiam a espinha do livro. Todavia, há em algumas composições uma delimitação seca do que é o domínio da imagem e do que é domínio da expressão verbal. A percepção de unidade é então quebrada e a materialidade ambígua da obra mostra-se mais aparente.

Vemos em Nikolajeva e Scott (2011) a discriminação das páginas duplas de uma obra a partir da ideia de familiaridade ou novidade das informações ali inseridas. Por essa perspectiva, a página à esquerda seria o lugar daquilo que é seguro, conhecido e por isso recebe a nomenclatura de *home page*¹⁹. Já a direita seria a página em que, normalmente, são inseridos novos elementos, novas aventuras, é o lugar do desconhecido, do inseguro. Estes espaços de irrupção de novidade são chamadas *away pages*²⁰. Notamos que na obra estudada, as imagens seguem uma certa regularidade de enquadramento segundo a lógica descrita pela autora, de modo que suas posições à direita ou à esquerda da página dupla também refletem sentido do que é habitual ou ordinário e daquilo que é inesperado.

Nos são apresentados do lado esquerdo da página o árabe e sua faca, por exemplo, assim como Meursault empunhando a arma. Os delírios do personagem sobre o que são “as noites nas prisões”²¹ (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 101), momento de aflição e completa falta de sentido, também figuram do lado esquerdo. Os locais familiares a Meursault, como a cidade e o bar *Chez Celèste* aparecem à direita, como também o próprio personagem narrador que nos conduz em seus pensamentos ao longo da narrativa.

¹⁹ Em uma tradução livre nossa: página-lar.

²⁰ Em uma tradução livre nossa: página de longe, página de fora ou página do desconhecido.

²¹ Tradução nossa. No original, em francês: “les soirs dans les prisons” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 101)

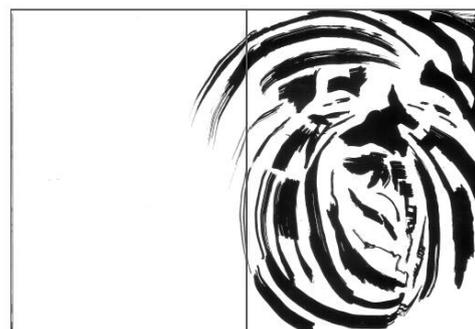


Imagem 22 – *ayaw pages*



Imagem 23 – *home pages*

Em suma, as relações dialógicas entre preto e branco, palavra e imagem compõem materialmente a estrutura fundamental da obra estudada. Por esse aspecto percebemos como a percepção dos contrastes – que revelam oposições ou distinções – conduz nosso processo de produção de sentido de um objeto estético como tal. Todavia, como dissemos, a atualidade desse movimento nunca é perdida e a cada nova leitura novas possibilidades perceptivas nos são postas à fruição. Concentraremos-nos agora em uma discussão acerca da caracterização da obra enquanto objeto híbrido, assim, discutiremos as possibilidades tipológicas que a abarcariam. Nosso objetivo no próximo capítulo é prosseguir na investigação das relações entre texto verbal e imagem na obra, porém, a partir de uma perspectiva mais ampla, mergulhando ainda mais em seus aspectos formais.

III

Tango - Encre de Chine

José Muñoz

III.

INTERAÇÕES ou A Materialidade do Objeto

O livro ilustrado não é apenas texto e imagem, é texto e imagem no espaço desse estranho objeto que é o livro.

Nièvres-Chevrel

Na experiência da leitura, somos afetados pelo formato da publicação, pela textura do papel, pela direção na qual as páginas são viradas. Quando duas páginas de um livro são abertas, elas se tornam um único e amplo espaço. Sendo assim, o próprio livro enquanto objeto é parte relevante desse processo perceptivo que se desenvolve entre leitor, obra e Texto.

A noção de livro como suporte abrange múltiplas possibilidades de forma e configurações que servem aos autores e artistas em suas mais diversas intenções criativas. Por tal óptica, o livro desloca-se de um papel de somente receptáculo de mensagens e informações e passa a figurar como “uma expressão artística significativa em si mesmo” (LEE, 2012, p. 103), de modo que o seu formato se torna também conteúdo para apreciação.

Um dos questionamentos surgidos logo no início desta pesquisa referia-se exatamente à forma de nosso objeto de análise. Frente a um livro que se apresenta com uma constituição híbrido de imagem e texto verbal indagávamos sobre a sua classificação tipológica. Seria *O estrangeiro* (2012) um livro ilustrado? Neste momento, propomo-nos a discutir o tipo de obra que temos em mãos, considerando-se as possibilidades de relações que são construídas em sua estrutura. Por isso, discorreremos sobre a natureza das tipologias que são evocadas quando tratamos de obras nas quais há a relação entre imagem e texto verbal, como o livro ilustrado, o livro com ilustração e o livro imagem.

É importante frisar que essas classificações apontadas acima não compõem gêneros no campo das categorias literárias, mas tipos de linguagem e de composição com uma organização material própria e que podem englobar diversos gêneros, textos e tipos de ilustrações (LINDEN, 2011). Aqui discutiremos portanto os aspectos formais da obra por uma óptica que a apreende como livro, em sua materialidade de objeto. Em seguida, empreenderemos um caminho de investigação mais interno e abordaremos os aspectos relacionais da composição.

1. Tipologia

Nikolajeva e Scott (2011) vão buscar em quatro autores diferentes abordagens tipológicas da relação imagem-texto em um livro objeto. Vejamos quais sejam.

Toben Gregersen estabelece quatro distinções principais:

- livro demonstrativo: dicionário pictórico (sem narrativa)
- narrativa pictórica: sem ou com pouquíssimas palavras
- livro ilustrado: texto e imagem igualmente importantes
- livro com ilustração: o texto existe de modo independente (GREGERSE apud NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 21)

Para o autor não seria tanto a quantidade superior de imagens o aspecto essencial em um livro ilustrado, mas o nível simétrico de importância entre texto e imagem. Livro ilustrado seria um meio termo entre o livro com ilustração e a narrativa pictórica – esta que outros autores chamarão de livro-imagem – e veremos que esses extremos também serão abordados por outros autores.

Kristin Hallberg traz a noção de iconotexto para o livro ilustrado, colocando-o como o resultado de uma indissociação entre seus elementos constitutivos – palavra e imagem – que, juntos, produzem significação. Por essa perspectiva, palavra e imagem em um livro ilustrado não coabitam nas páginas, não são postas em uma relação de

proximidade, mas são estruturas imbricadas. O conceito de iconotexto é bastante utilizado para pensar objetos que congregam texto e imagem em uma relação de fusão.

Pensar nosso objeto de estudo a partir dessas duas propostas ainda não nos possibilita atingir uma conclusão satisfatória em termos de sua tipologia. A definição de Gregersen de livro com ilustração abarca somente uma parte da estrutura de *O estrangeiro*, posto o texto possuir existência de modo independente das imagens. Por outro lado, quando observamos o livro enquanto objeto, os dois elementos que o compõem partilham da mesma importância para a compreensão do todo. Em relação à total fusão que deve ocorrer no iconotexto, aqui ela não se realiza de fato. No caso de nosso objeto de análise, o texto verbal resguarda-se em sua forma tradicionalmente linear sem que as imagens o metamorfoseiem ou lhe penetrem. A relação estabelecida é outra. O texto verbal ocupa um território próprio no espaço da página dupla, as palavras e frases agrupam-se em blocos que são envoltos pela estrutura imagética como um todo.



On est venu chercher mon voisin de droite et sa femme lui a dit sans baisser le ton comme si elle n'avait pas remarqué qu'il n'était plus nécessaire de crier : « Soigne-toi bien et fais attention. » Puis est venu mon tour. Marie a fait signe qu'elle m'embrassait. Je me suis retourné avant de disparaître. Elle était immobile, le visage écarté contre la grille, avec le même sourire écaroté et crispé.

C'est peu après qu'elle m'a écrit. Et c'est à partir de ce moment qu'ont commencé les choses dont je n'ai jamais aimé parler. De toute façon, il ne faut rien exagérer et cela m'a été plus facile qu'à d'autres. Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. À imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n'avais que des pensées de prisonnier. J'attendais la promenade quésicienne que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m'arrangeais très bien avec le reste de mon temps. J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué. J'aurais attendu des passages d'oiseaux ou des rencontres de nuages comme j'attendais ici les curieuses cravates de mon avocat et comme, dans un autre monde, je parierais jusqu'au samedi pour étreindre le corps de Marie.

Or, à bien réfléchir, je n'étais pas dans un arbre sec. Il y avait plus malheureux que moi. C'était d'ailleurs une idée de maman et elle le répétait souvent, qu'on finissait par s'habituer à tout.

Du reste, je n'allais pas si loin d'ordinaire. Les premiers mois ont été durs. Mais justement l'effort que j'ai dû faire aidait à les passer. Par exemple, j'étais tourmenté par le désir d'une femme. C'était naturel j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait de mes désirs. Dans un sens, cela me déséquilibrait. Mais dans un autre, cela tuait le temps. J'avais fini par gagner la sympathie du gardien-chef qui accompagnait à l'heure des repas le garçon de cuisine. C'est lui qui, d'abord, m'a parlé des femmes. Il m'a dit que c'était la première chose dont se plaignaient les autres. Je lui ai dit que j'étais comme eux et que je trouvais ce traitement injuste. « Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met en prison.

— Comment, pour ça ?
— Mais oui, la liberté, c'est ça.
On vous prive de la liberté. »

Na imagem lê-se:

“Vieram buscar o meu vizinho da direita e sua mulher disse-lhe sem baixar o tom como se ela não tivesse percebido que não havia mais necessidade de gritar: “Cuide-se bem e tome cuidado.”

Depois chegou minha vez. Marie fez sinal que me beijava.

Virei-me antes de partir. Ela estava imóvel,

o rosto apertado contra a grade, com o mesmo sorriso forçado e crispado.

Foi um pouco depois que ela me escreveu. É a partir desse momento que começam-se as coisas das quais eu nunca gostei de falar.

De qualquer forma, não é preciso exagerar e isso me foi mais fácil que outras coisas. No início de minha detenção, porém, o que foi mais difícil é que eu tinha pensamentos de homem livre.

Por exemplo, o desejo de estar numa praia e correr

para o mar. Imaginando o barulho das primeiras ondas sob a planta

de meus pés, a entrada do corpo na água e a libertação que

era para mim o banho de mar, eu sentia de repente o quanto os muros de minha prisão me cercavam. Mas isso durou alguns meses. Depois, e não

tinha outros pensamentos além daqueles de prisioneiro. Eu esperava o passeio cotidiano que fazia no pátio ou a visita do meu advogado. Virava-me

muito bem no resto do tempo. Sempre pensei que

se tivessem me obrigado a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra

ocupação a não ser olhar a flor do céu por cima da minha cabeça,

eu teria me habituado pouco a pouco. Eu teria esperado as passagens de pássaros

ou encontros de nuvens, como esperava aqui as curiosas gravatas

do meu advogado e como, em um outro mundo, eu esperava

até o sábado para estirar o corpo de Marie.

Ora, para dizer a verdade, eu não estava dentro de uma árvore seca.

Havia pessoas mais infelizes do que eu.

Era, aliás, uma ideia de mamãe e ela a repetia sempre

que acaba-se por se habituar a tudo.

De resto, eu não ia longe do normal. Os primeiros meses

foram difíceis. Mas justamente o esforço que eu tive que fazer ajudava

a passar o tempo. Por exemplo, eu estava atormentado pelo desejo por uma mulher.

Era natural, eu era jovem. Eu não pensava nunca em Marie particularmente.

Mas eu pensava tanto em uma mulher, nas mulheres, em todas

aquelas que eu tinha conhecido, em todas as circunstâncias em que eu as havia

amado, que minha cela se enchia de todos os rostos e se povoava

de meus desejos. Por um lado, isso me desequilibrava.

Mas por outro, isso matava o tempo. Eu acabei por ganhar

a simpatia do guarda-chefe qui acompanhava na hora das refeições

o rapaz da cozinha. Foi ele quem primeiro me falou das mulheres.

Ele disse que era a primeira coisa da qual reclamavam os outros.

Eu disse-lhe que eu era como eles e que eu achava esse tratamento injusto. “Mas, disse ele, é justamente por isso que te colocam na prisão.

- Como, por isso?

- Mas sim, a liberdade é isso.

Tiram de você a liberdade.”²²

²² Tradução nossa. No original : “On est venu chercher mon voisin de droite et sa femme lui a dit sans / baisser le ton comme si elle n'avait pas remarqué qu'il n'était plus / nécessaire de crier : « Soigne-toi bien et fais attention. » / Puis est venu mon tour. Marie a fait signe qu'elle m'embrassait. / Je me suis retourné avant de disparaître. Elle était immobile, / le visage écrasé contre la grille, avec le même sourire écartelé et crispé. / C'est peu après qu'elle m'a écrit. Et c'est à partir de ce moment / qu'ont commencé les choses dont je n'ai jamais aimé parler. / De toute façon, il ne faut rien exagérer et cela m'a été plus facile / qu'à d'autres. Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été / le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. / Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre / vers la mer. À imaginer le bruit des premières vagues sous la plante / de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que / j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison / étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n'avais / que des pensées de prisonnier. J'attendais la promenade quotidienne / que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m'arrangeais / très bien avec le reste de mon temps. J'ai souvent pensé alors que / si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre / occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, / je m'y serais peu à peu habitué. J'aurais attendu des passages d'oiseaux / ou des rencontres de nuages comme j'attendais ici les curieuses cravates / de mon avocat et comme, dans un autre monde, je patientais / jusqu'au samedi pour étreindre le corps de Marie. / Or, à bien réfléchir, je n'étais pas dans un arbre sec. / Il y avait plus malheureux que moi. / C'était d'ailleurs une idée de maman, et elle le répétait souvent, / qu'on finissait par s'habituer à tout. / Du reste, je n'allais pas si loin d'ordinaire. Les premiers mois / ont été durs. Mais justement l'effort que j'ai dû faire aidait / à les passer. Par exemple, j'étais tourmenté par le désir d'une femme. / C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. / Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes / celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais / aimées, que ma cellule s'emplissait de tous les visages et se peuplait / de mes désirs. Dans un sens, cela me déséquilibrait. / Mais dans un autre, cela tuait le temps. J'avais fini par gagner / la sympathie du gardien-chef qui accompagnait à l'heure des repas / le garçon de cuisine. C'est lui qui, d'abord, m'a parlé des femmes. / Il m'a dit que c'était la première chose dont se plaignaient les autres. / Je lui ai dit que j'étais comme eux et que je trouvais ce traitement / injuste. "Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met / en prison. / - Comment, pour ça? / - Mais oui, la liberté, c'est ça. / On vous prive de la liberté. ” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 97).



I

Tout de suite après mon arrestation, j'ai été interrogé plusieurs fois. Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont pas duré longtemps. La première fois au commissariat, mon affaire semblait n'intéresser personne. Huit jours après, le juge d'instruction, au contraire, m'a regardé avec curiosité. Mais pour commencer, il m'a seulement demandé mon nom et mon adresse, ma profession, la date et le lieu de ma naissance. Puis il a voulu savoir si j'avais choisi un avocat. J'ai reconnu que non et je l'ai questionné pour savoir s'il était absolument nécessaire d'en avoir un. « Pourquoi ? » a-t-il dit. J'ai répondu que je trouvais mon affaire très simple. Il a souri en disant : « C'est un avis. Pourtant, la loi est là. Si vous ne choisissez pas d'avocat, nous en désignerons un d'office. » J'ai trouvé qu'il était très commode que la justice se chargeât de ces détails. Je le lui ai dit. Il m'a approuvé et a conclu que la loi était bien faite.

Au début, je ne l'ai pas pris au sérieux. Il m'a reçu dans une pièce tendue de rideaux, il avait sur son bureau une seule lampe qui éclairait le fauteuil où il m'a fait asseoir pendant que lui-même restait dans l'ombre. J'avais déjà lu une description semblable dans des livres et tout cela m'a paru un jeu. Après notre conversation, au contraire, je l'ai regardé et j'ai vu un homme aux traits fins, aux yeux bleus enfoncés, grand, avec une longue moustache grise et d'abondants cheveux presque blancs. Il m'a paru très raisonnable et, somme toute, sympathique, malgré quelques tics nerveux qui lui tiraient la bouche. En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais vu un homme.

Le lendemain, un avocat est venu me voir à la prison. Il était petit et rond, assez jeune, les cheveux soigneusement coiffés. Malgré la chaleur (j'étais en manches de chemise), il avait un costume sombre, un col cassé et une cravate bizarre à grosses raies noires et blanches. Il a posé sur mon lit la serviette qu'il portait sous le bras, s'est présenté et m'a dit qu'il avait étudié mon dossier. Mon affaire était délicate, mais il ne doutait pas du succès, si je lui faisais confiance. Je l'ai remercié et il m'a dit : « Entrons dans le vif du sujet. »

Il s'est assis sur le lit et m'a expliqué qu'on avait pris des renseignements sur ma vie privée. On avait vu que ma mère était morte récemment à l'asile. On avait alors fait une enquête à Marengo. Les instructeurs avaient appris que « j'avais fait preuve d'insensibilité » le jour de l'enterrement de maman.

Na imagem lê-se:

“Logo em seguida à minha prisão, fui interrogado várias vezes. Mas eram de interrogatórios de identidade, que não duravam muito tempo. Na primeira vez no comissariado, meu caso parecia não interessar a ninguém. Oito dias depois, o juiz de instrução, pelo contrário, me olhou com curiosidade. Mas, para começar, ele somente perguntou meu nome e meu endereço, minha profissão, a data e o lugar de meu nascimento. Depois ele quis saber se eu já tinha escolhido um advogado. Reconheci que não e questionei-o para saber se era absolutamente necessário ter um. “Por quê?”, disse ele. Respondi que eu não achava o meu caso muito simples. Ele sorriu dizendo: “É uma opinião. No entanto, aqui está a lei. Se o senhor não escolher um advogado, nós nomearemos um.” Achei que era muito cômodo que a justiça se encarregue desses detalhes. Disse-lhe isso. Ele concordou e eu concluí que a lei era bem feita.

No começo, eu não o levei a sério. Ele recebeu-me em uma sala com cortinas, havia sobre sua mesa uma única lâmpada que clareava a poltrona na qual ele me mandou sentar enquanto ele mesmo ficava na sombra. Eu já tinha lido uma descrição parecida em livros e tudo isso me pareceu um jogo. Depois de nossa conversa, ao contrário, eu olhei-o e vi um homem de traços finos, olhos azuis, alto, com um longo bigode cinza e abundantes cabelos quase brancos. Ele me pareceu muito razoável e, somado tudo, simpático, apesar de alguns tiques nervosos que lhe apareciam na boca. Ao sair, eu ia mesmo estender-lhe a mão, mas lembrei a tempo que eu havia matado um homem.

No dia seguinte, um advogado veio me ver na prisão. Ele era baixo e gordo, bastante novo, os cabelos cuidadosamente alinhados. Apesar do calor (eu estava com a camisa de manga), ele usava um terno escuro, colarinho duro e uma gravata bizarra com listras grossas em preto e branco. Ele colocou sobre minha cama a toalha que trazia no braço, apresentou-se e disse que havia estudado minha ficha. Meu caso era delicado, mas ele não duvidava do sucesso, se eu lhe fizesse confiança. Eu agradei e ele me disse: “Entremos no principal da questão.”

Sentou-se na cama e me explicou que tinham conseguido informações sobre a minha vida privada. Tinham descoberto que minha mãe havia morrido recentemente no asilo. Tinham feito uma pesquisa em Marengo. Os investigadores tinham ficado sabendo que “eu havia feito prova de insensibilidade” no dia do enterro de mamãe.”²³

²³ Tradução nossa. No original : “Tout de suite après mon arrestation, j'ai été interrogé plusieurs fois. / Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont pas duré longtemps. / La première fois au commissariat, mon affaire semblait n'intéresser personne. / Huit jours après, le juge d'instruction, au contraire, m'a regardé avec curiosité. / Mais pour commencer, il m'a seulement demandé mon nom et mon adresse, / ma profession, la date et le lieu de ma naissance. Puis il a voulu savoir / si j'avais choisi un avocat. J'ai reconnu

Seguindo a linha das definições, Joseph H. Schwarcz não aponta nenhuma diferença conceitual significativa entre livro ilustrado e livro com ilustração, mas chama a atenção para as relações internas e o aspecto quantitativo de texto e imagem nas obras. O autor trabalha com conceitos como “narração verbal-visual”, que compreendemos ser algo mais próximo do iconotexto, e “texto composto”, este que não tenderia tanto ao imbricamento dos textos constituintes.

Schwarcz evoca os tipos de relação de cooperação entre imagens e texto, tais como especificação, extensão, alternância, contraponto, etc. Sob sua óptica somos convidados a pensar não tanto uma classificação externa da obra, mas o seu desmembramento, a fim de lançar luz sobre a estrutura de organização do livro, levando em consideração as naturezas das relações entre os elementos imagético e verbal.

A proposta de Joanne M. Golden é menos de uma cassificação tipológica que uma reflexão sobre os tipo de interação presentes na tessitura do livro. A autora elenca algumas possibilidades de nuances que podem ocorrer na relação entre texto verbal e imagens:

- (a) O texto e as imagens são simétricos (criando uma redundância)
- (b) O texto depende das imagens para esclarecimento
- (c) A ilustração reforça, elabora o texto
- (d) O texto carrega narrativa elementar, a ilustração é seletiva
- (e) A ilustração carrega narrativa elementar, o texto é seletivo (GOLDEN apud NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 22)

Assim, para Golden, são os aspectos internos como *dependência*, *simetria*, *reforço e elaboração*, *lugar da narrativa elementar* os elementos que, de fato, interessam em um

que non et je l'ai questionné pour savoir / s'il était absolument nécessaire d'en avoir un. « Pourquoi ? » a-t-il dit. / J'ai répondu que je trouvais mon affaire très simple. Il a souri en disant : « C'est un avis. Pourtant, la loi est là. Si vous ne choisissez pas d'avocat, / nous en désignerons un d'office. » J'ai trouvé qu'il était très commode / que la justice se chargeât de ces détails. Je le lui ai dit. Il m'a approuvé / et a conclu que la loi était bien faite. / Au début, je ne l'ai pas pris au sérieux. Il m'a reçu dans une pièce tendue / de rideaux, il avait sur son bureau une seule lampe qui éclairait le fauteuil / où il m'a fait asseoir pendant que lui-même restait dans l'ombre. J'avais déjà / lu une description semblable dans des livres et tout cela m'a paru un jeu. / Après notre conversation, au contraire, je l'ai regardé et j'ai vu un homme / aux traits fins, aux yeux bleus enfoncés, grand, avec une longue moustache grise / et d'abondants cheveux presque blancs. Il m'a paru très raisonnable et, somme / toute, sympathique, malgré quelques tics nerveux qui lui tiraient la bouche. / En sortant, j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps / que j'avais tué un homme. / Le lendemain, un avocat est venu me voir à la prison. Il était petit et rond, / assez jeune, les cheveux soigneusement collés. Malgré la chaleur (j'étais en / manches de chemise), il avait un costume sombre, un col cassé et une cravate / bizarre à grosses raies noires et blanches. Il a posé sur mon lit la serviette / qu'il portait sous le bras, s'est présenté et m'a dit qu'il avait étudié mon dossier. / Mon affaire était délicate, mais il ne doutait pas du succès, si je lui faisais / confiance. Je l'ai remercié et il m'a dit : « Entrons dans le vif du sujet. » / Il s'est assis sur le lit et m'a expliqué / qu'on avait pris des renseignements sur ma vie privée. / On avait su que ma mère était morte récemment à l'asile. / On avait alors fait une enquête à Marengo. / Les instructeurs avaient appris que « j'avais fait preuve / d'insensibilité » le jour de l'enterrement de maman” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 82).

objeto como um livro ilustrado. Tanto para Schwarcz quanto para Golden, o cerne da discussão não está na classificação tipológica por gradações quantitativas, tanto que nenhum dos dois autores estabelece distinção entre livro ilustrado e qualquer outro tipo de produção híbrida de imagem e texto verbal em livro. Interessam-lhes os processos relacionais que os elementos imagético e verbal estabelecem entre si.

As perspectivas conceituais evocadas não eliminam uma a outra, muito pelo contrário, elas cooperam para a abertura de, pelo menos, dois caminhos de abordagem epistemológica do objeto: externa e interna. Ainda assim, a noção de livro ilustrado nos parece pouco aclarada quando trazemos à baila nosso objeto de análise e pensamos sua estrutura e seus processos relacionais. A questão que abre o presente capítulo continua sem uma resposta. Seria esta edição de *O estrangeiro* um livro ilustrado ou um livro com ilustrações?

Nesta parte da discussão, diminuímos as possibilidades tipológicas em duas ao desconsiderarmos nosso objeto dentro da terceira levantada inicialmente, o livro-imagem. Isso porque, em Lee (2012), vemos que esta é uma categoria essencialmente imagética na qual as palavras, quando se fazem presentes, assumem suas formas como parte do intratexto – aquelas palavras que se apresentam dentro das imagens como formas de indicação ou especificação de algum elemento –. O livro-imagem não congrega texto e imagem, nem mesmo como elementos imbricados, mas oferta-se como uma narrativa essencialmente imagética, ou narrativa pictórica, nos termos de Gregersen.

Ainda que o trabalho de edição faça do nosso objeto, de fato, uma obra imagética, cujo labor estético se pretende à fruição – com a edição especial, de luxo, que joga com a ideia de fetiche de mercadoria, saltando aos olhos de colecionadores de livros – não caberia defini-lo como um livro-imagem. Embora o suporte utilizado seja também elemento ofertado à percepção como gerador de sentido, sua existência se deve àquela do texto que é por ele veiculado.

O grande vetor problematizador nessa questão é posto à mesa quando Gregersen destaca a existência de modo independente do texto verbal como característica que conduz à tipologia livro com ilustração. Por este único aspecto, seria impossível ao texto literário, quando transmutado em uma estrutura composta também por elementos imagéticos, assumir a forma de livro ilustrado, e esse trabalho, conseqüentemente, conduziria sempre ao livro com ilustração como resultado. Neste sentido, esse tipo de obra recairia no que Nikolajeva e Scott apontam como “história ilustrada” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 23). Segundo a autora,

uma narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens. Com isso, ela se torna uma *história ilustrada*; em que as imagens são subordinadas às palavras. O mesmo texto pode ser ilustrado por diferentes artistas, que transmitem diferentes interpretações (muitas vezes contrárias à intenção original), mas a história continuará basicamente a mesma e pode ainda ser lida sem considerar as imagens (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 23).

Todavia, tal definição não se confirma em obras de natureza como a que analisamos, na qual equiparam-se em importância de significação texto verbal e imagético e na qual ocorre um processo de transformação mútua entre seus elementos na percepção do leitor e na produção de sentido, como intentamos demonstrar.

Para Nikolajeva e Scott, os livros com ilustração seriam caracterizados pela predominância do texto verbal, enquanto que o foco dos livros ilustrados seria o aspecto visual da obra. Mais uma vez, estas não são características que se anulam, a menos que se queira seja colocar em primeiro plano informações quantitativas sobre os elementos. Ora, em nosso objeto de análise, o aspecto visual do enquadramento das páginas configura-se como um importante constituinte de sentido, ainda que o texto verbal exerça função crucial na estrutura da obra. Se o livro ilustrado visa “comunicar por palavras, por imagem e pela combinação de ambas” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 329), e é isso que o torna singular enquanto categoria, em *O estrangeiro* há também esse processo de comunicação plural na medida que as palavras, as imagens e a combinação desses elementos são estruturas que veiculam significação.

Linden (2011) sustenta que atualmente, a primazia da imagem parece ter levado os livros ilustrados por caminhos muito mais visuais que verbais, o que resultaria nessa divisão entre uma composição na qual as palavras são majoritárias e outra na qual reinam as imagens como vetores de mensagens. Porém, livro ilustrado e livro com ilustração comporiam, na verdade, uma mesma linha de elaboração de trabalhos compostos por linguagem mista. A autora lembra que o livro com ilustração surge nas origens do processo de formação do livro ilustrado e que, quando esse tipo de construção começou a ocorrer na primeira metade do século XIX, era composto por “um texto principal e relativamente poucas ilustrações em páginas isoladas” (LINDEN, 2011, p. 12). O livro ilustrado seria uma evolução da técnica do livro com ilustrações. Assim, a primeira diferença entre essas duas categorias teria surgido a partir daí e conduziria para a noção de que o caráter quantitativo de imagem e/ou texto definiria a tipologia do objeto.

A questão seria, então, colocar o livro ilustrado como um objeto visual *a priori*? Para Linden, sim. A autora é mais direta ao diferenciá-lo do livro com ilustrações e de outros livros que contenham imagens e propõe a seguinte definição:

Livros com ilustração: Obras que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto, o qual sustenta a narrativa.

[...]

Livros ilustrados: Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens. (LINDEN, 2011, p. 24)

Um livro ilustrado é composto por imagens, mas também por palavras, cuja importância na composição é de igual valor. A autora assinala o caráter reivindicador e afirmador do lugar e status da imagem que o livro ilustrado apresenta desde as suas origens, contudo, não se trata de uma abolição do verbal em detrimento do visual, mas de uma equiparação. Um ponto a ser destacado na classificação de Linden é a tênue margem entre o livro ilustrado e livro-imagem, ao que é ressaltada a distinta compreensão brasileira de tais composições.

Diante desse aparato teórico e com base nas possibilidades de relação quantitativa entre imagem e palavra nos mais diversos tipos de textos, distinguimos quatro abordagens significativas de tipologias no que diz respeito à articulação de texto verbal e texto imagético. Vejamos a seguir.

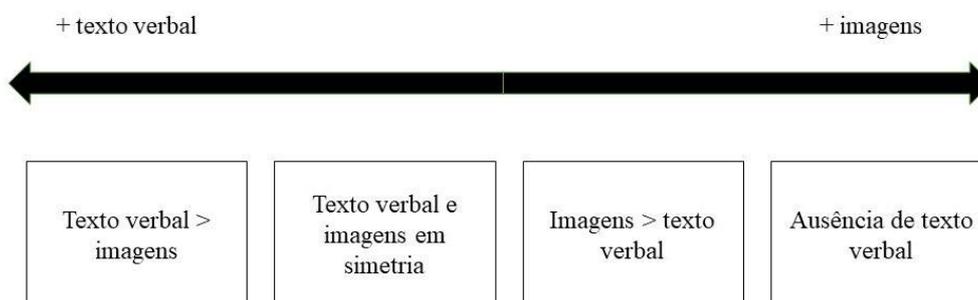


Imagem 26 – esquema quantitativo de imagens e texto verbal

Nas pontas de nosso esquema estariam de um lado o livro com ilustração – na acepção que retiramos de Linden – e do outro o livro-imagem. O primeiro comportaria uma estrutura de apresentação que segue a tendência ordinária de uma narrativa verbal, com a diferença da parca ocorrência de imagens geralmente delimitadas por margens e/ou seguidas de legendas que invocam o texto verbal e encerram a narrativa imagética a uma determinada cena descrita. O último são as narrativas essencialmente imagéticas nas quais o elemento verbal é quase ou completamente ausente. Nos exemplos de livro ilustrado a seguir estão *Contos de Imaginação e Mistério* de Edgar Allan Poe com ilustrações de Harry Clarke. Editora Tordesilhas, 2012 e *João e o pé de feijão* de Charles Perrault, ilustração de Walter Crane (1875) In *Contos de fadas* da Editora Zahar, 2010; como livro-imagem temos *A Onda e Espelho*, ambos de Suzy Lee editados pela Cosac Naify em 2010 e 2009 respectivamente.



Imagem 27 – livros ilustrados

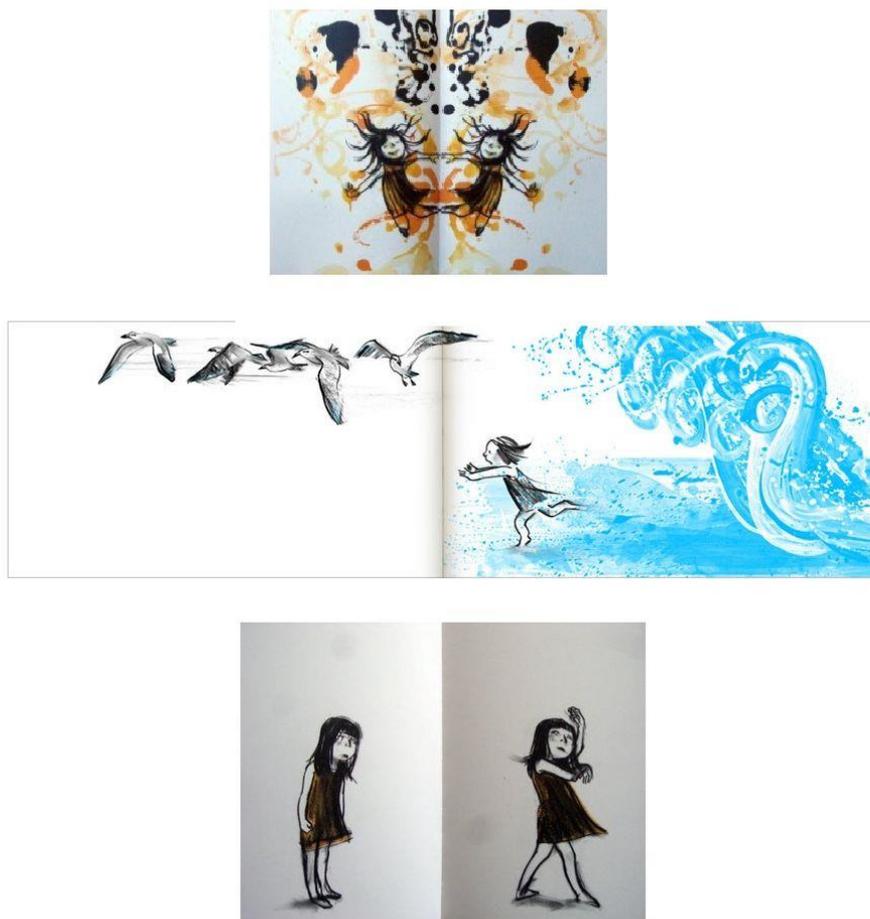


Imagem 28 – livros-objeto

As duas classificações intermediárias são mais difusas e oferecem aspectos relacionais mais híbridos, com uma simetria entre imagem e texto verbal ou uma ligeira diferença entre os elementos, mas sem a completa sobreposição de um ou outro. Segundo o que vimos até aqui, o livro ilustrado gravitaria nesse meio-termo imagético-verbal. Porém, ao observar tais possibilidades dessa relação, o que se conclui é que considerar a copresença desses elementos em uma composição não é suficiente para estabelecer uma caracterização mais clara e satisfatória. Quantitativamente falando, os livros ilustrados seriam aqueles em que a importância em mesmo grau de imagem e texto é expressa também pela simetria desses elementos na tessitura da obra. Estão exemplificados abaixo os livros ilustrados *Onde vivem os monstros* de Maurice Sendak, Cosac Naify, 2009 e *The Dulk* de Antonio Segura Donat (Dulk), Ediciones Babylon, 2017. Na categoria que apresenta uma ocorrência numericamente superior de imagens em relação à quantidade

de texto verbal teríamos os quadrinhos, por exemplo, aqui representados por *Batman 455*, roteiro de Alan Grant, arte de Norm Breyfogle, DC Comics, 1990.



Imagem 29 – livros ilustrados e página de quadrinho

Explorando essa via da equivalência quantitativa de imagem e texto verbal chegamos a um outro aspecto importante a ser discutido aqui. Abre-se a questão do que, de fato, seriam imagens em uma página dupla aberta de um livro híbrido. Se considerarmos como imagens o trabalho imagético completo de sentido, simbolizante, que veicula significação e coopera para a produção de sentido do todo, em nosso objeto, a brancura que perpassa a obra – que pode ser compreendida em um primeiro olhar ingênuo como ausência ou vazio – também compõe-se como um vetor de significação imagética. Vimos no capítulo anterior como o branco das páginas figurativiza temas na narrativa, transforma o texto verbal e traduz-se como componente ativo no processo de significação da obra.

Se a observação quantitativa não conduz ao encerramento das dúvidas sobre a classificação do objeto investigado, somos convidados, então, a um olhar mais profundo, que procure os modos de organização dos elementos que compõem o objeto.

O livro ilustrado transcende a questão da copresença por uma necessária interação entre texto e imagem, que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua interação entre ambos. [...] A disposição das mensagens no suporte, o encaramento do texto e das imagens, sua diagramação, sua localização também fazem sentido. (LINDEN, 2011, p. 86).

Por esse viés, a ideia de livro ilustrado torna-se mais aberta. Percebê-lo como suporte que abarca o discurso conduz a uma reflexão sobre a multiplicidade de formatos quem pode assumir a sua materialidade. Linden aponta que uma das configurações mais importantes nesse tipo de obra seria a exploração do espaço da página dupla, de modo que ele se torne uma só tela que se abre ao leitor a cada virar de páginas. A partir disso, as operações das mensagens podem assumir quase que infinitas possibilidades, a depender as relações que estabelece com os elementos materiais do suporte, seus próprios aspectos formais, os espaços e a ocupação das páginas.

A equiparação de importância dos elementos faz com que em um livro ilustrado nem as palavras sejam subjulgadas às imagens, nem estas sejam presas ao texto verbal. Se há a ideia de que as imagens devam ter uma maior presença nesse tipo de obra, “nem por isso o texto se torna secundário, muitas vezes sendo até mesmo a expressão prioritária” (LINDEN, 2011, p. 87), como no caso de narrativas literárias transformadas em textos híbridos. Tendo o livro ilustrado como uma materialidade, é deveras auspiciosa a utilização bastante comum do termo “edição ilustrada” que identifica, geralmente, esse tipo de obra. Isso porque enfatiza o papel do trabalho de edição realizador da transformação pelo qual o texto de origem passou para que se chegasse ao objeto final composto. A edição, como levantamos já no primeiro capítulo, cumpre função crucial nesse movimento de transmutação textual. A manipulação realizada no texto, nestes casos, desloca-o de sua estrutura habitual e o lança a uma nova composição na medida que opera no processo de recriação da obra.

Construir um livro ilustrado extrapola a adjacência de imagens e textos verbais. É característica maior desse tipo de obra, ainda segundo Linden, a interdependência de seus elementos. A transformação de textos literários em obras ilustradas seria possível então na medida que, no contexto da obra-objeto, o texto verbal deixa sua pré-existência autônoma e passa a trabalhar em um movimento de transformação mútua com as imagens no que se refere à formação de sentido do todo no processo de interação com o leitor. Seria possível falar de livro ilustrado nesses casos levando-se em consideração a função

exercida pelas imagens quando postas em relação ao texto verbal. Neste sentido, Nikolajeva e Scott indicam a diferença entre ilustrações decorativas, que comporiam os livros com ilustrações, e as ilustrações narrativas, aquelas dos livros ilustrados.

Se, de fato, trata-se de uma inter-relação, de uma interdependência em contexto, as imagens não ocupam só um espaço decorativo e não acompanham o texto, mas são elementos essenciais na construção de sentido da obra. Caso contrário, quando não há essa íntima relação entre as duas matérias do livro, a ideia de livro com ilustração caberia para classificá-lo.

Se retomarmos a definição a que chega Linden sobre livro ilustrado, segundo a qual

O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página para página (LINDEN, 2011, p. 87),

observamos que esse tipo de obra é muito mais um tipo de estrutura aberta que uma categoria que abarcaria somente uma pequena porção das obras híbridas. A parte essencial de um livro ilustrado é a relação que se estabelece entre seus elementos, em um regime de interação e transformação. Assim, nossa compreensão desse tipo de obra faz-se ampla e ousamos enxergar essa tipologia como uma possibilidade maior de suporte de construção estética que possibilitaria abarcar em si diversos padrões de interação em expressões híbridas compostas por imagem e texto verbal.

Por essa óptica, a obra que investigamos se distancia da ideia de livro com ilustração tradicional, ainda que seja erigida a partir de uma narrativa previamente existente e autônoma colocada em articulação com imagens. E, pela natureza de processos relacionais, sustentamos que ela poderia, a partir de seu suporte e sua estrutura material, ser classificada como um livro ilustrado.

2. Público e autoria

É interessante notar que a grande maioria dos estudos elaborados sobre a conceituação de livro ilustrado pensam esse tipo de suporte a partir de obras infanto-

juvenis. É no livro para criança que a tessitura de imagem e texto verbal como mensagem parece ser explorada com maior frequência. Talvez isso se dê por uma ideia de uma suposta facilidade de leitura operada pela imagem ou até mesmo como artifício para seduzir o leitor e fazê-lo tomar gosto pelas primeiras letras. Porém, os sistemas imagéticos não necessariamente cooperam em uma facilidade de apreensão, mas requerem também um alfabetismo visual próprio (DONDIS, 1997), ou seja, é preciso também que se aprenda a ler as imagens para delas extrair informações mais profundas.

Porém, as obras para o público infantil não são, de longe, as únicas que veiculam essa articulação de forma. Pensar imagem e texto em um movimento único de significação do todo nos remete também aos quadrinhos, por exemplo. A aproximação entre quadrinhos e livros ilustrados se dá pela familiaridade, ainda que diversa, de suas estruturas articulativas de texto verbal e imagens. Quadrinhos são uma linguagem profundamente relacional e de funcionamento particular calcada na justaposição de imagens que expressam por si mesmas ambientação, movimento, tempo e ação, articuladas com o texto verbal que cumpre um outro tipo de função comunicativa, por vezes descritiva, mas que manifesta essencialmente uma linguagem direta das falas e pensamentos dos personagens.

Inicialmente, os livros ilustrados foram concebidos para não leitores que dependiam da ação de adultos mediadores que lessem as histórias em voz alta. Em razão deste acesso mediado à obra, alguns críticos apontavam um duplo destinatário no horizonte receptivo dos livros ilustrados, já que as publicações deveriam despertar interesse antes no adulto mediador, que as levaria para casa, e também na criança que a escutaria (LINDEN, 2011). Todavia, hoje, assim como acontece com os quadrinhos, o livro ilustrado atinge os mais variados públicos. É claro que as duas expressões artísticas estabelecem nas publicações uma distinção em forma e conteúdo – com temas e experiências diversas – que se direcionam de forma mais específica a adultos ou crianças. *O estrangeiro*, por exemplo, não se configura como uma obra que fala ao público infantil. A articulação do texto literário com as imagens nele se dá como um trabalho plástico de exploração expressiva que se direciona pontualmente a um tipo de público-alvo adulto em particular, aquele que já conhece Camus e que aprecia o trabalho editorial que culmina em um livro-objeto diferenciado. Basta observar as outras publicações semelhantes realizadas no mesmo programa editorial pela casa Futuropolis/Gallimard, que alimenta esse acervo com parcerias propostas somente entre textos canônicos da literatura mundial e consagrados ilustradores.

Aliás, este caminho de transformação de textos literários em obras de articulação entre imagem e texto verbal tem sido uma tendência nas últimas décadas. Há exemplos que seguiram tanto para o campo dos quadrinhos quanto para a produção de livros ilustrados. O próprio texto camusiano que é matéria de nosso objeto em análise passou por esses dois processos. Na mesma ocasião comemorativa – os cem anos de nascimento de Albert Camus – o texto *O estrangeiro* (1942) foi lançado pela editora Gallimard como quadrinho (2012) em um trabalho de Jacques Fernandel e como o livro ilustrado (2012) em parceria com José Muñoz.

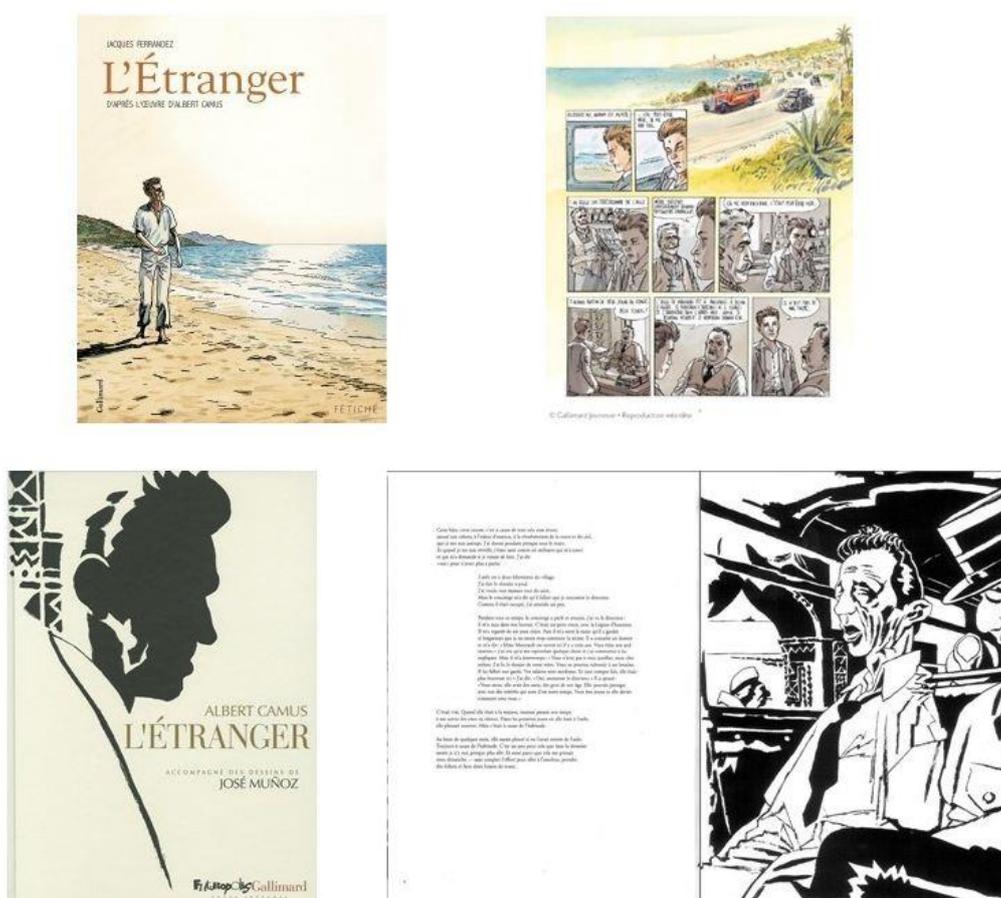


Imagem 30 – *O estrangeiro* em quadrinhos e como livro ilustrado

Embora comunguem do mesmo tipo de material básico, o gráfico, cada um desses suportes possui especificidades de regras de composição, o que faz que a mesma narrativa de partida, quando realizada por essas três vias – livro, livro ilustrado e quadrinhos –, culmine em uma tríade de obras distintas. Há entre elas uma relação de intertextualidade,

mas não se pode dizer que sejam o mesmo texto, tampouco que, na relação com o leitor, os processos de construção de sentido de cada uma delas serão os mesmos.

A autoria é um aspecto importante a ser abordado nessas obras, especificamente naquelas formadas por conteúdo híbrido. A especificidade estrutural dos quadrinhos, por exemplo, faz que a narrativa de Camus passe por um processo acentuado de coerção de material nessa transformação de suporte. Neste caso, o que se apresenta ao leitor não são literalmente as palavras do escritor argelino, mas uma reconstrução metamorfoseada de seu texto que fora elaborada pelo quadrinista Jacques Fernandel. O quadrinho de *O estrangeiro* passa por processos específicos de adaptação devido às suas especificidades características do suporte. Já na obra ilustrada, como suas possibilidades de formato são variadas e não há a especificidade formal quadro a quadro dos quadrinhos, a reconstrução do texto camusiano se dá por outra via. Nela, a autoria do texto verbal é de Camus de fato e são acrescentados ao trabalho estético outros autores: Didier Gonord, responsável pela composição gráfica e, claro, José Muñoz, autor do texto imagético.

Nikolajeva e Scott apontam que a múltipla autoria em um livro ilustrado poderia se desenvolver em uma também múltipla intencionalidade, o que engendraria uma ambiguidade na obra. A autora afirma que

[...] a autoria do livro é complicada e problematiza a complexa relação entre a comunicação verbal e a icônica sedimentada pelos livros ilustrados – o inter-relacionamento dinâmico e a tensão criada entre os dois modos de comunicação que estamos explorando. [...] Interpretar a relação entre imagem e texto também se torna cada vez mais complexo à medida que o número de pessoas envolvidas em sua criação aumenta e a colaboração individual delas diminui (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 49).

O livro ilustrado, apesar de trazer o texto camusiano de modo literal, altera-o por suas próprias coerções de material e, sobretudo, pelas escolhas formais dos autores dos demais elementos constitutivos da obra. O texto verbal é pensado sob uma outra óptica, diversa daquela de Camus, uma vez que nesta obra, a mensagem é também estético-visual e a materialidade do objeto partilha em importância com seu conteúdo. Existe uma diferença entre pensar o texto como um fluxo contínuo – *volumen* –, seguindo uma ideia de rolo, como normalmente são elaborados as narrativas verbais, aí inclusas as literárias, e pensá-lo enquanto *codex*, elemento visual dentro de um determinado enquadramento estabelecido pelos limites das páginas. Na obra analisada, o texto é retirado dessa linha de fluxo e organizado como componente imagético em um espaço, que é aquele das

páginas duplas. Nesse processo, ele é alterado também pelas quebras, pelos espaços, vazios, pela relação que estabelece com os outros elementos na página.

Para Lee (2012), ao tratar de um livro ilustrado, os modos de expressão são “todos os métodos que podem efetivamente transmitir a mensagem ao leitor: o modo de combinar palavras e imagens, o estilo e a estratégia das figuras, o formato do livro e a direção em que as páginas estão viradas, etc.” (LEE, 2012, p. 146). Discutiremos agora algumas relações que se estabelecem no interior desse objeto livro ilustrado, a fim de compreender os modos de expressão que ali se realizam.

3. Entre-relações

As duplas de páginas possuem uma densidade visual acentuada. Por densidade visual compreendemos o peso do conteúdo imagético como foco de atenção do olhar. Isso porque, como dissemos anteriormente, a estrutura material da obra dá-se ao leitor como imagem, com o movimento das linhas que é gerado pela disposição do texto verbal em espaços e quebras, pela ambientalização promovida pela composição em branco.

O diálogo entre palavra e imagem nas páginas se estabelece a partir de parâmetros de harmonia, simetria, complementariedade, reforço, contraponto, pleonasmos (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011). Por essa óptica, interessam à investigação os padrões de interação que ocorrem nas páginas do livro.

No que se refere à simetria, podemos pensá-la a partir da quantidade de espaço que é ocupado pelas imagens e pelo texto verbal a fim de verificar se há um predomínio de uma ou de outra forma de expressão. Uma perspectiva válida é assumir que a obra segue uma estrutura simétrica na medida que as páginas duplas englobam, de modo geral, um componente de texto imagético – às vezes dois – e blocos de texto verbal. Há algumas exceções a esse movimento, porém, elas não desbalanceam esse jogo de simetria que se põe em curso.

As imagens podem repetir, reforçar, expandir ou opor-se à informação dada pelo texto verbal. Nestes casos, elas assumem posições de pleonasmos, reforço, complementariedade ou contraponto, respectivamente. Não observamos mecanismos de contraponto na obra analisada, em que, por exemplo, imagens irônicas mostrariam o

contrário do que diz o texto verbal. Não é o caso também de as imagens simplesmente duplicarem a informação de cada quadro.

Dentro deste sistema de livro ilustrado, as imagens se enquadrariam no que se considera como ilustrações narrativas, de modo que a relação imagético-verbal está muito mais ligada à complementariedade e ao reforço entre os elementos. As imagens expandem as informações do texto porque ambientalizam a narrativa visualmente e as cenas externas de paisagem são bons exemplos dessa interação. A construção imagética traz à tona por via do material gráfico o clima, como vimos com a luz figurativizada pelo branco na obra. As imagens são como irrupções de cenas em meio ao discurso do narrador-personagem, elas não repetem a informação por outro meio expressivo, mas oferecem-se como possibilidades visuais. A ausência de molduras denota a (sensação de) proximidade entre os elementos imagético e verbal.

Há algumas questões iniciais importantes com relação ao número de ilustrações e os episódios selecionados pelo ilustrador. [...] A densidade visual reflete métodos de ilustração radicalmente opostos. O número maior de ilustrações tende a torná-las mais decorativas. Alguns artistas se esforçam para evocar o sentido do texto com recursos mínimos, ou seja, fazendo por exemplo ilustrações dinâmicas e prefigurando a ação enquanto aqueles com o número maior de imagens tendem a ser mais decorativos. Efeitos dinâmicos podem ser transmitidos usando a página dupla por inteiro, sobretudo se não tiver palavras. (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 63)

Em cada dupla de páginas um acontecimento se desenrola. As imagens ali postas são um plano visual a partir do qual as reflexões do narrador se desenvolvem, elas materializam graficamente a ideia que atravessa o conteúdo verbal. Por exemplo, temos abaixo a passagem correspondente ao interrogatório com o juiz de instrução. O texto verbal desenvolve as percepções de Meursault sobre a situação pela qual ele passa, mas a ideia que conduz essa parte da narração – a transformação narrativa que se passa – é o confronto entre o personagem, esse homem absurdo, e a figura do juiz que encarna o corpo social com seu espanto e sua recusa ao que Meursault representa. O narrador apresenta sua visão dos fatos calcada no absurdo e na indiferença e isso provoca uma reação escandalizada em seu interlocutor, assim como o provoca na sociedade. O plano de expressão imagético reforça então a tensão, o desconforto e a inquietude da cena, trabalhando a expressividade do homem com feições duras, lineares. Na imagem, as oposições de preto e branco são bem delimitadas e acentuamos o recurso a linhas verticais na construção do personagem. Na composição, a verticalidade do personagem interage com a horizontalidade das linhas escritas e temos uma sensação geométrica, de

intersecção de discursos. A figura do juiz é um elemento de irrupção, vertical, seco, rígido, enquanto Meursault se exprime pela horizontalidade, atravessando-o.

Il a souri comme la première fois, a reconnu que c'était la meilleure des raisons et a ajouté: «D'ailleurs, cela n'a aucune importance.» Il s'est tu, m'a regardé et s'est redressé assez brusquement pour me dire très vite: «Ce qui m'intéresse, c'est vous.» Je n'ai pas bien compris ce qu'il entendait par là et je n'ai rien répondu. «Il y a des choses, a-t-il ajouté, qui m'échappent dans votre geste. Je suis sûr que vous allez m'aider à les comprendre.» J'ai dit que tout était très simple. Il m'a pressé de lui retracer ma journée. Je lui ai retracé ce que déjà je lui avais raconté: Raymond, la plage, le bain, la querelle, encore la plage, la petite source, le soleil et les cinq coups de revolver. À chaque phrase il disait: «Bien, bien.» Quand je suis arrivé au corps étendu, il a approuvé en disant: «Bon.» Moi, j'étais lasé de répéter ainsi la même histoire et il me semblait que je n'avais jamais suant parlé.

Après un silence, il s'est levé et m'a dit qu'il voulait m'aider, que je l'intéressais et qu'avec l'aide de Dieu, il ferait quelque chose pour moi. Mais auparavant, il voulait me poser encore quelques questions. Sans transition, il m'a demandé si j'aimais maman. J'ai dit: «Oui, comme tout le monde» et le greffier, qui jusqu'ici tapait régulièrement sur sa machine, a dû se tromper de touches, car il s'est embarrassé et a été obligé de revenir en arrière. Toujours sans logique apparente, le juge m'a alors demandé si j'avais tiré les cinq coups de revolver à la suite. J'ai réfléchi et précisé que j'avais tiré une seule fois d'abord et, après quelques secondes, les quatre autres coups. «Pourquoi avez-vous attendu entre le premier et le second coup?» dit-il alors. Une fois de plus, j'ai revu la plage rouge et j'ai senti sur mon front la brûlure du soleil. Mais cette fois, je n'ai rien répondu. Pendant tout le silence qui a suivi le juge a eu l'air de s'agiter. Il s'est assis, a fourragé dans ses cheveux, a mis ses coudes sur son bureau et s'est penché un peu vers moi avec un air étrange: «Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre?» Là encore, je n'ai pu me répondre. Le juge a passé ses mains sur son front et a répété sa question d'une voix un peu altérée: «Pourquoi? Il faut que vous me le disiez. Pourquoi?»

Je me taisais toujours.

Brusquement, il s'est levé, a marché à grands pas vers une extrémité de son bureau et a ouvert un tiroir dans un classeur. Il en a tiré un crucifix d'argent qu'il a brandi en revenant vers moi. Et d'une voix toute changée, presque tremblante, il s'est écrié: «Est-ce que vous le connaissez, celui-là?» J'ai dit: «Oui, naturellement.»

Alors il m'a dit très vite et d'une façon passionnée que lui croyait en Dieu, que sa conviction était qu'aucun homme n'était assez coupable pour que Dieu ne lui pardonnât pas, mais qu'il fallait pour cela que l'homme par son repentir desint comme un enfant dont l'âme est vide et prête à tout accueillir. Il avait tout son corps penché sur la table. Il agitait son crucifix presque au-dessus de moi.



Imagem 31 – juiz de instrução – p. 86-87

Na imagem lê-se:

“Ele sorriu como da primeira vez, reconheceu que era a melhor das razões e acrescentou: “Aliás, isso não tem importância alguma.” Calou-se, olhou-me e levantou-se bruscamente para me dizer muito rápido: “O que me interessa é o senhor.” Eu não compreendi muito bom o que ele queria dizer com aquilo e não respondi. “Há coisas, acrescentou ele, que me escapam nos seus gestos. Estou certo que o senhor me ajudará a compreendê-las.” Eu disse que tudo era muito simples. Ele pediu-me para recontar o meu dia. Eu lhe disse o que já lhe havia contado: Raymond, a praia, o banho, a querela, novamente a praia, a pequena fonte, o sol e os cinco tiros de revólver. A cada frase ele dizia: “Bem, bem.” Quando eu cheguei ao corpo estendido, ele aprovou dizendo: “Bom.” Quanto a mim, estava cansado de repetir sempre a mesma história e pareceu-me que eu nunca havia falado tanto.

Após um silêncio, ele levantou-se e disse que queria me ajudar, que eu o interessava e que com a ajuda de Deus, ele faria algo por mim. Mas antes, ele gostaria de me fazer ainda algumas perguntas. Sem transição, perguntou-me se eu amava mamãe. Eu disse: “Sim, como todo mundo” e o escrivão, que até aqui datilografava em um ritmo regular em sua máquina, deve ter se enganado de teclas, pois envergonhou-se e foi obrigado a voltar atrás. Sempre sem lógica aparente, o juiz perguntou-me então se eu havia disparado os cinco tiros de revólver em seguida. Refleti e precisei que eu havia disparado primeiro um único tiro e, depois de alguns segundos, os outros quatro tiros. “Por que o senhor esperou entre o primeiro e o segundo tiro?” disse ele então. Uma vez mais, eu revi a praia vermelha e senti no meu rosto o queimar o sol. Mas desta vez, eu não respondi. Durante todo o silêncio que se seguiu o juiz pareceu agitar-se. Ele sentou-se, mexeu nos cabelos, colocou os cotovelos sobre a escrivaninha e debruçou-se um pouco em minha direção com um ar estranho: “Por que, por que o senhor disparou contra um corpo no chão?” A isso também, eu não soube responder. O juiz passou suas mãos sobre seu rosto e repetiu a pergunta com uma voz um pouco alterada: “Por quê? É preciso que me diga. Por quê?”

Eu fiquei calado.

Bruscamente, ele levantou-se, andou depressa em direção a uma extremidade de seu escritório e abriu uma gaveta. Tirou de lá um crucifixo de prata que agitou no ar retornando em minha direção. E com uma voz completante diferente, quase trêmula, gritou: “Conhece este homem?” Respondi-lhe: “Sim, naturalmente.”

Disse-me então muito depressa e de maneira apaixonada que ele acreditava em Deus, que nenhum homem era tão culpado que Deus não o perdoasse, mas que por isso era preciso que o homem por seu arrependimento se tornasse como uma criança cuja alma é vazia e pronta para tudo acolher. Ele tinha seu corpo debruçado sobre a mesa. Agitava seu crucifixo quase em cima de mim.”²⁴

²⁴ Tradução nossa. No original : “Il a souri comme la première fois, a reconnu que c'était la meilleure / des raisons et a ajouté : « D'ailleurs, cela n'a aucune importance. » / Il s'est tu, m'a regardé et s'est redressé assez brusquement pour me dire / très vite : « Ce qui m'intéresse, c'est vous. » Je n'ai pas bien compris / ce qu'il entendait par là et je n'ai rien répondu. « Il y a des choses, / a-t-il ajouté, qui m'échappent dans votre geste. Je suis sûr que vous allez / m'aider à les comprendre. » J'ai dit que tout était très simple. / Il m'a pressé de lui retracer ma journée. Je lui ai retracé ce que déjà / je lui avais raconté : Raymond, la plage, le bain, la querelle, encore la plage, / la petite source, le soleil et les cinq coups de revolver. À chaque phrase / il disait : « Bien, bien. » Quand je suis arrivé au corps étendu, / il a approuvé en disant: « Bon. » Moi, j'étais lasse de répéter ainsi / la même histoire et il me semblait que je n'avais jamais autant parlé. / Après un silence, il s'est levé et m'a dit qu'il voulait m'aider, / que je l'intéressais et qu'avec l'aide de Dieu, il ferait quelque chose pour moi. / Mais auparavant, il voulait me poser encore quelques questions. / Sans transition, il m'a demandé si j'aimais maman. J'ai dit : « Oui, comme / tout le monde » et le greffier, qui jusqu'ici tapait régulièrement sur sa machine, / a dû se tromper de touches, car il s'est embarrassé et a été obligé de revenir / en arrière. Toujours sans logique apparente, le juge m'a alors demandé / si j'avais tiré les cinq coups de revolver à la suite. J'ai réfléchi et précisé / que j'avais tiré une seule fois d'abord et, après quelques secondes, / les quatre autres coups. « Pourquoi avez-vous attendu entre le premier / et le second coup ? » dit-il alors. Une fois de plus, j'ai revu la plage rouge / et j'ai senti sur mon front la brûlure du soleil. Mais cette fois, / je n'ai rien répondu. Pendant tout le silence qui a suivi le juge a eu l'air / de s'agiter. Il s'est assis, a fourragé dans ses cheveux, a mis ses coudes / sur son bureau et s'est penché un peu vers moi avec un air étrange : / « Pourquoi, pourquoi avez-vous tiré sur un corps à terre ? » / Là encore, je n'ai pas su répondre. Le juge a passé ses mains sur son front / et a répété sa question d'une voix un peu altérée : « Pourquoi ? / Il faut que vous me le disiez. Pourquoi » / Je me taisais toujours. / Brusquement, il s'est levé, a marché à grands pas vers une extrémité / de son bureau et a ouvert un tiroir dans un classeur. Il en a tiré un crucifix / d'argent qu'il a brandi en revenant vers moi. Et d'une voix toute changée, / presque tremblante, il s'est écrié : « Est-ce que vous le connaissez, celui-là ? » / J'ai dit : « Oui, naturellement. » / Alors il m'a dit très vite et d'une façon passionnée que lui croyait en Dieu, / que sa conviction était qu'aucun homme n'était assez coupable pour / que Dieu ne lui pardonnât pas, mais qu'il fallait pour cela que l'homme / par son repentir devînt comme un enfant dont l'âme est vide et prête à tout / accueillir. Il avait tout son corps penché sur la table. Il agitait son crucifix / presque au-dessus de moi.” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 86)

A expansão da mensagem como característica da imagem também é percebida nas páginas duplas essencialmente imagéticas que denotam o que são, para o narrador, as noites na prisão. Neste caso, o texto verbal não se aprofunda em descrições, mas deixa em estado de suspensão a angústia experienciada pelo personagem. Seguem-se então duas duplas de página como polos negativo e positivo dessa percepção, marcados pela circularidade das linhas e distorções de perspectivas, o que denota movimento suscitando o caótico, o disforme, o incerto. Nas duas composições, o semblante difuso do personagem aparece nas páginas ímpares, *ayaw page*, ocupando espaço de irrupção do incerto, do novo. Os traços são grossos, carregados. Da escuridão da primeira composição, com o predomínio do preto, o leitor é levado ao clarão inebriante que conduz a uma maior disformidade perceptiva. Não há palavras. Somente o silêncio e a imagem do que são, de fato, as noites em cárcere. As imagens adicionam elementos ao processo de experiência do texto, ampliando seus aspectos.

Diferente das imagens estáticas, que congelam momentos descritos por palavras, a sequência de exemplos que se segue se enquadra mais na categoria de “imagens dinâmicas que prefiguram a ação” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011). Elas contribuem ativamente para um livro ilustrado por serem expressões de movimento na obra. Nestes casos, a construção das linhas, o traço são forças expressivas.



Imagem 32 – preto – p. 102-103



Imagem 33 – branco – p. 104-105

A caracterização dos personagens é um processo que se dá com base na complementariedade entre imagem e texto verbal. Camus constrói uma narrativa econômica no que concerne as descrições físicas de um modo geral, sua profundidade está na caracterização psicológica de seu narrador e também nas constantes referências à paisagem argelina e ao sol. Assim, o trabalho de Muñoz de dar às vistas os personagens constitui-se como uma atividade de expansão do que há no texto verbal. O artista nos oferece sua própria percepção sobre Meursault, Marie e todos os outros. Pela informação visual, a percepção do artista sobre o texto camusiano é colocada em diálogo com o leitor-observador. Neste sentido, o espaço de interação de subjetividades que constitui o jogo proposto pelo Texto é bastante complexo e multifacetado.

O personagem narrador, Meursault, é um caso interessante. Para criá-lo, o artista realizou um trabalho de intertexto, buscando como base o rosto do jovem Camus e o mesclando com o do ator estado-unidense Robert Mitchum, figura célebre da época dourada de Hollywood. Muñoz relatou em entrevista (2012) que sua intenção era criar nesta obra o filme preto e branco nunca feito sobre *O estrangeiro*, no qual Meursault é o herói absurdo.



Imagem 34 – composição de Meursault

Se considerarmos o que cada um, imagem e palavra, faz de melhor, é claro que a descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparência que exigiriam muitas palavras e muito tempo de leitura. Mas a descrição psicológica, embora possa ser sugerida em imagens, necessita das sutis das palavras para captar emoção e motivação complexas. (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p. 113)

A caracterização visual dos personagens em Muñoz carrega em si um traço constituinte de dramaticidade que transmite uma carga de densidade psicológica e emocional. Como não há uma constante ratificação dos personagens em imagem de modo que, tirante Meursault, suas aparições não se repetem com frequência, cada presentificação de personagem transporta o máximo de densidade quanto é possível. Reiteramos que chamamos de dramaticidade a existência revelada do conflito, o que, como vimos no capítulo anterior, ganha em força pelo contraste cromático, mas também pela “fala do traço” (ANDRADE, 2005, p. 45), ou seja, pela própria constituição da figura que provoca sensações no leitor-observador.

Paralelo ao traço denotativo, “intrínseco ao estilo do autor, à sua maneira de riscar” (ANDRADE, 2005, p. 53), o trabalho com o traço conotativo é aquele que revela características dos personagens que extrapolam suas configurações físicas. O traço, neste sentido, é utilizado em função do que se quer passar em determinado contexto. Vejamos as composições imagéticas do velho Pérez, de Marie e de Meursault.

A descrição verbal sobre idoso amigo da sua falecida mãe de Meursault é a seguinte:

Ele tinha um chapéu mole de copa arredondada e abas largas (tirou-o quando o caixão passou pela porta), um terno cuja calça caía sobre os sapatos e uma gravata preta muito pequena para sua camisa com um grande colarinho branco. Seus lábios tremiam sobre um nariz cheio de pontos pretos. Seus cabelos brancos bastante finos deixavam passar curiosas orelhas balançantes e mal acabadas cuja cor vermelho sangue em seu rosto pálido me tocou. (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 17)²⁵

À econômica descrição física, segue-se uma imagem mental daquele dia, retida pelo narrador:

Eu conservei ainda algumas imagens desse dia: por exemplo, o rosto de Pérez

²⁵Tradução nossa. No original: “Il avait un feutre mou à la calotte ronde et aux ailes larges (il l’a ôté quand la bière a passé la porte), un costume dont le pantalon tirebouchonnait sur les souliers et un nœud d’étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc. Ses lèvres tremblaient au-dessous d’un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa” (CAMUS, MUÑOZ, 2012, p. 17).

quando, pela última vez, ele se juntou a nós próximo ao povoado. Grossas lágrimas de nervoso e de dor corriam sobre suas bochechas. Mas, por causa das rugas, elas não rolavam. Dividiam-se, juntavam-se e formavam um verniz de água sobre aquele rosto destruído. (CAMUS, MUÑOZ, 2012, p. 21)²⁶

A imagem nos dá a conhecer um homem idoso em trajes escuros que sabemos serem expressão de luto. Sua figura é composta em uma leve diagonal, uma sutil perturbação tensiva. Os traços expressam as linhas do tempo sobre uma face envelhecida, mas ao mesmo tempo denotam um semblante em sofrimento. O rosto se retorce. Pérez, na imagem e na descrição verbal, conserva-se imóvel entre desolação e passividade. Ele sofre, está cansado. Seus olhos concentram um ponto focal no olhar do observador. Apesar de pequenos, eles carregam bastante expressividade. A sensação provocada pela luz e sombras é de sofreguidão – tanto no personagem quanto no observador. O ponto de vista da imagem é aquele de Meursault. Vemos o sofrimento e a exaustão de Pérez através de sua visão. Neste caso, a imagem atualiza a descrição verbal e o aporte de novidade que traz consigo é a carga de emoção que é posta às vistas.

²⁶ Tradução nossa. No original: “J’ai encore gardé quelques images de cette journée: par exemple, le visage de Pérez quand, pour la dernière fois, il nous a rejoints près du village. De grosses larmes d’énervement et de peine ruisselaient sur ses joues. Mais, à cause des rides, elles ne s’écoulaient pas. Elles s’étalaient, se rejoignaient et formaient un vernis d’eau sur ce visage détruit” (CAMUS, MUÑOZ, 2012, p. 21).



Il me semblait que le convoi marchait un peu plus vite. Autour de moi, c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel était insoutenable. À un moment donné, nous sommes passés sur une partie de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante. Au-dessus de la voiture, le chapeau du cocher, en cuir bouilli, semblait avoir été pétri dans cette boue noire. J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. Tout ocla, le soleil, l'odeur de cuir et de crotin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées. Je me suis retourné une fois de plus : Pérez m'a paru très loin, perdu dans une nuée de chaleur, puis je ne l'ai plus aperçu. Je l'ai cherché du regard et j'ai vu qu'il avait quitté la route et pris à travers champs. J'ai constaté aussi que devant moi la route tournait. J'ai compris que Pérez qui connaissait le pays coupait au plus court pour nous rattraper. Au tournant il nous avait rejoints. Puis nous l'avons perdu. Il a repêché encore à travers champs et comme cela plusieurs fois.

Moi, je sentais le sang qui me battait aux tempes.

Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien. Une chose seulement : à l'entrée du village, l'infirmière déléguée m'a parlé. Elle avait une voix singulière qui n'allait pas avec son visage, une voix mélodieuse et tremblante. Elle m'a dit : « Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration et dans l'église on attrape un chaud et froid. » Elle avait raison. Il n'y avait pas d'issue. J'ai encore gardé quelques images de cette journée : par exemple, le visage de Pérez quand, pour la dernière fois, il nous a rejoints près du village. De grosses larmes d'énerverment et de peine ruisselaient sur ses joues. Mais, à cause des rides, elles ne s'écoulaient pas. Elles s'étaient, se rejoignaient et formaient un vernis d'eau sur ce visage détraqué.

Il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin disloqué), la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient, encore du monde, des voix, le village, l'attente devant un café, l'incessant ronflement du moteur, et rra jôic quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger et que j'ai pensé que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures.

Na imagem lê-se:

“Parecia que o cortejo ia um pouco mais depressa. Ao meu redor, era sempre a mesma paisagem luminosa engolida pelo sol. O brilho do céu era insustentável. Em dado momento, passamos sobre uma parte da estrada que havia sido recentemente reconstruída. O sol fazia brilhar o asfalto. Os pés enterravam-se nele e deixava aberta sua polpa brilhante. Por cima do carro, o chapéu do cocheiro, de couro escuro, parecia ter sido moldado nesta mesma lama preta. Eu estava um tanto perdido entre o céu azul e branco e a monotonia dessas cores, preto viscoso do asfalto aberto, preto fosco das roupas, preto envernizado do carro. Tudo isso, o sol, o cheiro de couro e de estreme do carro, de verniz e de incenso, o cansaço de uma noite de insônia, me perturbava o olhar e as ideias. Virei-me uma vez mais: Pérez pareceu-me muito longe, perdido em uma nuvem de calor, depois eu não o vi mais. Procurei-o com o olhar e vi que ele havia abandonado a estrada e entrado pelos campos adentro. Constatei também que na minha frente a estrada virava. Compreendi que Pérez, que conhecia o país, cortava caminho para nos acompanhar. Na curva, ele já nos tinha alcançado. Depois nós o perdemos novaente. Tomou ainda vários atalhos pelo caminho.

Quanto a mim, eu sentia o sangue latejar nas têmporas.

Depois tudo se passou com tanta rapidez e certeza e de forma tão natural, que não me lembro mais de nada. Uma coisa, somente: na entrada do vilarejo a enfermeira encarregada falou-me. Tinha uma voz singular que não combinava com seu rosto, uma voz melodiosa e trêmula. Disse-me: “Se vamos devagar, corremos o risco de pegar uma isolação. Mas se vamos muito depressa, transpiramos e na igreja apanhamos calor e frio”. Ela tinha razão. Não tinha saída. Guardei ainda algumas imagens desse dia: por exemplo, o rosto de Pérez quando, pela última vez, ele nos encontrou próximo ao vilarejo. Grossas lágrimas de nervoso e de dor corriam sobre seu rosto. Mas, por causa das rugas, elas não caíam. Dividiam-se, juntavam-se e formavam um verniz de água sobre seu rosto destruído.

Teve ainda a igreja e os habitantes sobre as calçadas, os gerânios vermelhos sobre as tumbas do cemitério, o desmaio de Pérez (dir-se-ia um boneco despedaçado), a terra cor de sangue que corria pelo caixão de mamãe, a carne branca das raízes que ali se misturavam, ainda mais gente, vozes, o vilarejo, a espera na frente de um café, o incessante roncar do motor, e minha alegria quando o ônibus entrou no ninho de luzes de Alger e que eu pensei

que ia me deitar e dormir durante doze horas.”²⁷

²⁷ Tradução nossa. No original: “Il me semblait que le convoi marchait un peu plus vite. Autour de moi, / c'était toujours la même campagne lumineuse gorgée de soleil. L'éclat du ciel / était insoutenable. À un moment donné, nous sommes passés sur une partie / de la route qui avait été récemment refaite. Le soleil avait fait éclater / le goudron. Les pieds y enfonçaient et laissaient ouverte sa pulpe brillante. / Au-dessus de la voiture, le chapeau du cocher, en cuir bouilli, semblait avoir / été pétri dans cette boue noire. J'étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc / et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne / des habits, noir laque de la voiture. Tout cela, le soleil, l'odeur de cuir / et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l'encens, la fatigue / d'une nuit d'insomnie, me troublait le regard et les idées. Je me suis retourné / une fois de plus : Pérez m'a paru très loin, perdu dans une nuée de chaleur, / puis je ne l'ai plus aperçu. Je l'ai cherché du regard et j'ai vu qu'il avait quitté / la route et pris à travers champs. J'ai constaté aussi que devant moi la route / tournait. J'ai compris que Pérez qui connaissait le pays coupait au plus court / pour nous rattraper. Au tournant il nous avait rejoints. Puis nous l'avons perdu. / Il a repris encore à travers champs et comme cela plusieurs fois. / Moi, je sentais le sang qui me battait aux tempes. / Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, / que je ne me souviens plus de rien. Une chose seulement : à l'entrée du village, / l'infirmière déléguée m'a parlé. Elle avait une voix singulière qui n'allait pas / avec son visage, une voix mélodieuse et tremblante. Elle m'a dit : « Si on va / doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en / transpiration et dans l'église on attrape un chaud et froid. » Elle avait raison. / Il n'y avait pas d'issue. J'ai encore gardé quelques images de cette journée : / par exemple, le visage de Pérez quand, pour la dernière fois, il nous a rejoints / près du village. De grosses larmes d'énervement et de peine ruisselaient sur ses / joues. Mais, à cause des rides, elles ne s'écoulaient pas. Elles s'étaient, / se rejoignaient et formaient un vernis d'eau sur ce visage détruit. / Il y a eu encore l'église et les villageois sur les trottoirs, les géraniums rouges / sur les tombes du cimetière, l'évanouissement de Pérez (on eût dit un pantin / disloqué), la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair / blanche des racines qui s'y mêlaient, encore du monde, des voix, le village, / l'attente devant un café, l'incessant ronflement du moteur, et ma joie / quand l'autobus est entré dans le nid de lumières d'Alger et que j'ai pensé / que j'allais me coucher et dormir pendant douze heures. ” (CAMUS ; MUÑOZ, 2012, p. 21)

O caso de Marie é o completo oposto. A expressão da mulher se baseia nas sensações de doçura e tranquilidade que despertam no narrador. À Marie furtam-se caracterizações físicas no texto verbal. Ela materializa-se através do modo como Meursault a sente, por meio de suas percepções corpóreas, ligadas ao toque e ao desejo:

Encontrei na água Marie Cardona, uma antiga datilógrafa do meu escritório que eu tinha desejado na época. Ela também, eu acho. Mas ela foi embora pouco depois e nós não tivemos tempo. Ajudei-a a subir em uma boia e, nesse movimento, toquei-lhe os seios. Eu estava ainda na água quando ela já estava estirada sobre a boia. Ela virou-se para mim. Tinha os cabelos nos olhos e ria. (CAMUS; MUÑOZ, 2012 , p. 24)²⁸

Marie aparece como expressão de leveza. Seus traços são delicados, sem muito jogo de sombra. São límpidos, curvos. Em sua primeira aparição, a personagem parece fundir-se com os traços de movimento da água, principalmente o seu cabelo. Marie possui um olhar receptivo, guarda um sorriso nos lábios. Sua imagem dá-se na *ayaw page*, refletindo a novidade que essa personagem acarreta no percurso narrativo.

²⁸ Tradução nossa. No original: “J’ai retrouvé dans l’eau Marie Cardona, une ancienne dactylo / de mon bureau dont j’avais eu envie à l’époque. Elle aussi, je crois. / Mais elle est partie peu après et nous n’avons pas eu le temps. / Je l’ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j’ai effleuré ses seins. / J’étais encore dans l’eau quand elle était déjà à plat ventre sur la bouée. / Elle s’est retournée vers moi. Elle avait les cheveux dans les yeux et elle riait” (CAMUS; MUÑOZ, 2012 , p. 24).

11

En me réveillant, j'ai compris pourquoi mon patron avait l'air mécontent quand je lui ai demandé mes deux jours de congé: c'est aujourd'hui samedi. Je l'avais pour ainsi dire oublié, mais en me levant, cette idée m'est venue. Mon patron, tout naturellement, a pensé que j'aurais ainsi quatre jours de vacances avec mon dimanche et cela ne pouvait pas lui faire plaisir. Mais d'une part, ce n'est pas de ma faute si on a enterré maman hier au lieu d'aujourd'hui et d'autre part, j'aurais eu mon samedi et mon dimanche de toute façon. Bien entendu, cela ne m'empêche pas de comprendre tout de même mon patron.

J'ai eu de la peine à me lever parce que j'étais fatigué de ma journée d'hier. Pendant que je me rasais, je me suis demandé ce que j'allais faire et j'ai décidé d'aller me baigner. J'ai pris le tram pour aller à l'établissement de bains du port. Là, j'ai plongé dans la passe. Il y avait beaucoup de jeunes gens.

J'ai retrouvé dans l'eau Marie Cardona, une ancienne dactylo de mon bureau dont j'avais eu envie à l'époque. Elle aussi, je crois. Mais elle est partie peu après et nous n'avons pas eu le temps. Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins. J'étais encore dans l'eau quand elle était déjà à plat ventre sur la bouée. Elle s'est retournée vers moi. Elle avait les cheveux dans les yeux et elle riait.

Je me suis hissé à côté d'elle sur la bouée. Il faisait bon et, comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière et je l'ai posée sur son ventre. Elle n'a rien dit et je suis resté ainsi.

J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré.

Sous ma nuque, je sentais le ventre de Marie battre doucement. Nous sommes restés longtemps sur la bouée, à moitié endormis.

24



Imagem 36 – Marie Cardona – p. 24-25

Na imagem lê-se:

“Ao acordar, compreendi porque meu patrão tinha um ar aborrecido quando pedi-lhe meus dois dias de licença: hoje era sábado. Eu tinha, por assim dizer, esquecido, mas ao me levantar, essa ideia me veio. Meu patrão, naturalmente, pensou que assim eu teria quatro dias de férias com meu domingo e isso não podia deixá-lo contente. Mas por um lado, não é minha culpa terem enterrado mamãe ontem em vez de hoje ou de outro dia, eu teria tido meu sábado e meu domingo de qualquer forma. Claro, isso não me impede de compreender ainda assim o meu patrão.

Tive dificuldade para me levantar porque estava cansado do dia de ontem. Enquanto me barbeava, perguntei-me o que ia fazer e decidi ir banhar-me. Peguei o bonde para ir ao estabelecimento de banhos do porto. Lá, mergulhei. Havia muitas pessoas jovens.

Encontrei na água Marie Cardona, uma antiga datilógrafa do meu escritório que eu tinha desejado na época. Ela também, eu acho. Mas ela foi embora pouco depois e nós não tivemos tempo. Ajudei-a a subir em uma boia e, nesse movimento, toquei-lhe os seios. Eu estava ainda na água quando ela já estava estirada sobre a boia. Ela virou-se para mim. Tinha os cabelos nos olhos e ria.

Subi para o seu lado na boia. O tempo era agradável e, como de brincadeira, deixei cair minha cabeça para trás e coloquei-a sobre seu ventre. Ela não disse nada e fiquei assim.

Eu tinha todo o céu nos meus olhos e ele era azul e dourado.

Sob minha nuca, eu sentia o ventre de Marie bater lentamente. Ficamos muito tempo sobre a boia, meio adormecidos”²⁹

²⁹ Tradução nossa. No original: “En me réveillant, j'ai compris pourquoi mon patron avait l'air mécontent / quand je lui ai demandé mes deux jours de congé : c'est aujourd'hui samedi. / Je l'avais pour ainsi dire oublié, mais en me levant, cette idée m'est venue. / Mon patron, tout naturellement, a pensé que j'aurais ainsi quatre jours de vacances / avec mon dimanche et cela ne pouvait pas lui faire plaisir. / Mais d'une part, ce n'est pas ma faute si on a enterré maman hier / au lieu d'aujourd'hui et d'autre part, j'aurais eu mon samedi et mon dimanche / de toute façon. Bien entendu, cela ne m'empêche pas de comprendre / tout de même mon patron. / J'ai eu de la peine à me lever parce que j'étais fatigué de ma journée d'hier. / Pendant que je me rasais, je me suis demandé ce que j'allais faire et j'ai décidé / d'aller me baigner. J'ai pris le tram pour aller à l'établissement de bains du port. Là, / j'ai plongé dans la passe. Il y avait beaucoup de jeunes gens. / J'ai retrouvé dans l'eau Marie Cardona, une ancienne dactylo / de mon bureau dont j'avais eu envie à l'époque. Elle aussi, je crois. / Mais elle est partie peu après et nous n'avons pas eu le temps. / Je l'ai aidée à monter sur une bouée et, dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins. / J'étais encore dans l'eau quand elle était déjà à plat ventre sur la bouée. / Elle s'est retournée vers moi. Elle avait les cheveux dans les yeux et elle riait. / Je me suis hissé à côté d'elle sur la bouée. / Il faisait bon et, comme en plaisantant, j'ai laissé aller ma tête en arrière / et je l'ai posée sur son ventre. Elle n'a rien dit et je suis resté ainsi. / J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré. / Sous ma nuque, je sentais le ventre de Marie battre doucement. / Nous sommes restés longtemps sur la bouée, à moitié endormis.” (CAMUS; MUÑOZ, 2012, p. 24)

Ao longo da narração de Meursault uma outra narrativa vai se tecendo, aquela da evolução do narrador. O personagem que conhecemos em “hoje minha mãe morreu. Ou talvez ontem, não sei” não é o mesmo que aquele que deseja “ser recebido com gritos de ódio” em sua execução. O homem absurdo de Camus passa por processos de transformações que o conduzem à angústia e ao apaziguamento. Esses processos são colocados ao longo da obra como traços nas imagens. A figura de Meursault se metamorfoseia diante de nossos olhos.

A jovialidade do personagem da primeira parte do livro dá lugar a um aspecto mais duro quando Meursault passa a habitar o cárcere. Seu semblante se transforma, ganhando traços mais ruidosos, aumentando a sua carga dramática. O último capítulo é o mais ilustrativo desse aspecto. Vemos a face do personagem, diversa daquela que abre a obra. Meursault envelhecera, sofrera as consequências do tempo e da falta de liberdade. A luz que antes constituía o ambiente é substituída pela escuridão da cela. Há neste capítulo um jogo entre o pensamento e o sentimento sobre a morte. O primeiro, de cunho racional, revela a indiferença do personagem, mas o segundo, que é a experiência do sujeito face a seu próprio fim, o conduz ao desejo de viver. Meursault tece sua narração em uma linha de ironia sobre a vida não valer a pena. Ele sabe, mais ainda, ele sente que, de fato, ela é a única coisa que se tem. As imagens que compõem tal parte narrativa evidenciam o conflito de alguém que caminha para a execução. E seu caminho segue os passos do personagem: reflexão (imagem 1), agústia, solidão (imagens 2 e 3) e, finalmente, purgação (imagem 4). Todas as imagens estão na página ímpar. Nada neste capítulo é familiar.

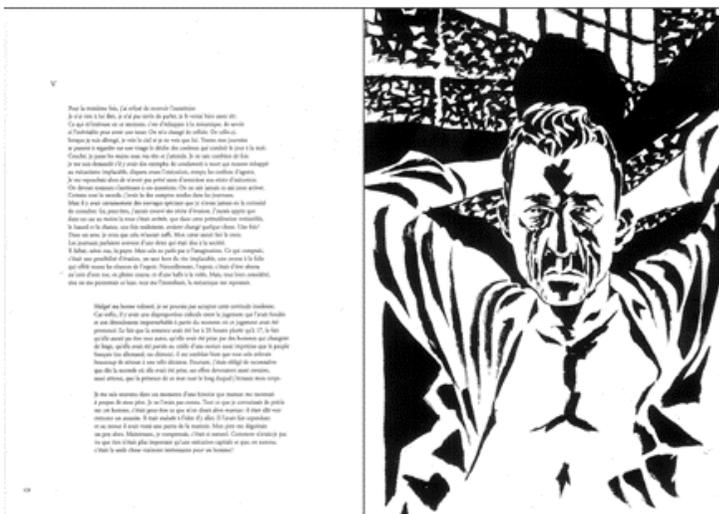


Imagem 1



Imagem 2

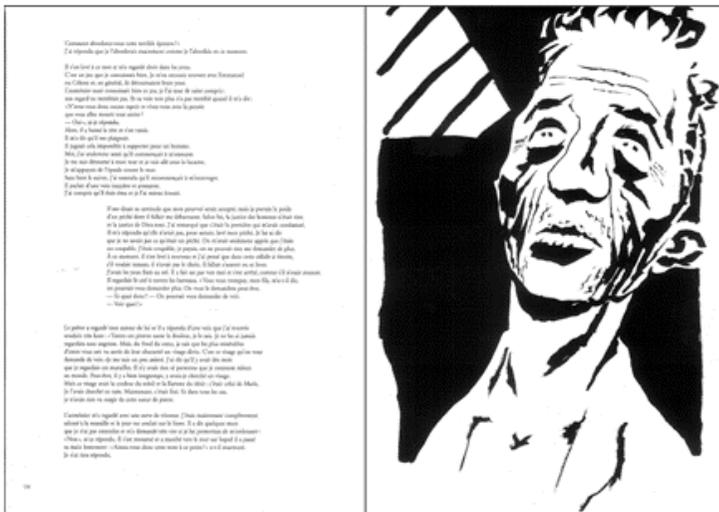


Imagem 3



Imagem 4

Como vimos, Meursault reflete a face do escritor argelino que o criou. A conclusão da jornada de Meursault se dá com o próprio Camus, já mais velho. É como se todo esse processo fosse um movimento de uma vida, se a obra recém lida abarcasse o âmago de um sujeito. A composição segue um padrão de simetria. Tal como em seu início, ela se encerra não sem antes retomar alguns elementos cruciais: a cidade, entre o céu e o mar, e Camus, invadido pela luminosidade que lhe construiu enquanto sujeito e que ele transportou para seu trabalho. O Texto convida o leitor a suas últimas pistas do jogo de intertextualidades montado no tecido da obra, mas sua relação intersubjetiva continua no tempo. A obra transforma o leitor, de modo que fechar o livro é como deixar um pouco de si na construção sempre em devir desse objeto repleto de subjetividade.



Imagem 38 – Camus – p. 141

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O aspecto relacional que funda a obra abordada extrapola sua constituição material e realiza-se, de fato, no seu apelo ao leitor. A obra convoca-o a todo momento e, no processo de leitura, o observador ao jogar com o Texto, dá-se em subjetividade às lacunas deixadas propositalmente no discurso a serem preenchidas.

Ao longo do processo de análise aqui redigido chegamos a algumas conclusões. A primeira de todas é aquela que se refere à subjetividade posta em movimento quando do contato entre leitor e obra. Esse é o caráter vivo do Texto, o sentido do fazer e do fruir da literatura. Colocamos em evidência também a materialidade da obra enquanto forma, bem como o caráter ativo do leitor enquanto corpo, força que concede movimento e tempo ao objeto observado.

Nossa discussão debruçou-se sobre o modo de ver em preto e branco e, a partir disso, pudemos considerar a obra em questão como uma materialidade dramática. *O estrangeiro* expõe conflitos, e sua estrutura os escancara aos olhos do leitor. Em relação à sua composição verbal e imagética, vimos que tanto palavra escrita quanto imagens possuem uma base comum calcada no visual e que, na obra, a linha é um ponto de intersecção entre esses elementos.

Compreendemos que a distinção tipológica entre livros híbridos não é pautada no aspecto quantitativo, mas no tipo de relação estabelecida entre os elementos verbal e imagético. Desse modo, é possível que uma composição de texto literário e imagens possa ser considerada um livro ilustrado, segundo seu funcionamento interno.

Em suma, a obra que estudamos é realizada por meio de padrões de intertextualidade. Sua gênese se dá a partir da noção de diálogo entre textos. Diálogo e diferença são palavras-chave quando se intenta mergulhar em sua composição.

Sabemos que esta conclusão não encerra este trabalho. Esperamos ter colaborado para o esclarecimento de algumas dúvidas, mas sabemos ter gerado muitas outras. E esta é também uma riqueza de empreendimentos como este. Os caminhos trilhados pela obra são vastos em possibilidades. Do lado pessoal, o processo de elaboração de uma dissertação de mestrado tem suas penas, cujo peso revela-se ora como a leveza do encantamento pelo tema, ora como a dureza do trabalho em sua lógica mecânica. Mas o que se almeja, cremos, é o prazer que envolve a atividade de investigação.

Por fim, ao lábio trazemos o prazer do sorriso cínico de Sísifo, aquele de chegar ao topo do monte e saber que a pedra rolará novamente montanha abaixo. O prazer está em ter vencido a subida. O cinismo na alegria de saber que o trabalho nunca estará terminado.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Antonio Clériston. Traço e memória discursiva nas HQs. In ANDRADE, Antonio Clériston (org). *HQ 4 Conferências de Bolso*. Recife: Acape, 2005.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*, introdução, organização, tradução e notas de Álvaro Faleiros. – Cotia: Ateliê Editorial / Brasília, DF: Editora UnB, 2008.

BABO, Maria Augusta. *As implicações do corpo na leitura*. In Colóquio O som e a informação. Câmara Municipal de Lisboa, Dezembro, 1996.

BARTHES, Roland. De l'oeuvre au texte. In *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, pp 69-77.

_____. Da obra ao texto. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.

_____. *Crítica e verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CALABRESE, Omar. A intertextualidade em pintura – uma leitura dos *Embaixadores* de Holbein. In CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.

CAMPOS, Augusto de. In: *Viva Vaia*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1942.

_____; Muñoz, José. *L'étranger*. Paris, Futuropolis, 2012.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. A noção de texto na semiótica. *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*. V.9, n. 23, p. 156-176, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. 2 ed. Trad. Marco Gianotti. Sao paulo : Nova Alexandria, 1996.

GREIMAS, Algirdas J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Trad. e notas Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JARDI, Enric. *Pensar com imagens*. Trad. Priscila Farias. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LANDOWSKI, Eric. Viagem às nascentes do sentido. In: ASSIS SILVA, Ignacio (ed.). *Corpo e sentido*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1996, pp. 21-43.

_____. *O olhar comprometido*. Galáxia, São Paulo, n. 2, 2001, pp. 19-56.

LEE, Suzy. *A trilogia da margem* [o livro-imagem segundo Suzy Lee]. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 2005.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NÚÑEZ, Alejandro de. *José Muñoz: “Somos sobrevivientes de épocas prehistóricas”*. Revista Ñ. Youtube. 12 de março de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pqdnEXWAIW8> . Acesso: 2 de junho de 2016

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização de Maria Aliete Galhoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PICON, Gaëtan. *Introdução a uma estética da literatura: o escritor e sua sombra*. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

Referências eletrônicas das imagens:

Escrita russa:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Russian_Gazette_1866.jpg

(Acesso: 12 de fevereiro de 2018)

Escrita árabe:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%84%D9%81_%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9_%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9#/media/File:Arabian_nights_manuscript.jpg (Acesso: 12 de fevereiro de 2018)

Livro com ilustração:

<http://cemanosdeliteratura.blogspot.com.br/2013/02/> (Acesso: 07 de setembro de 2017)

<https://vivianneanselmo.wordpress.com/2014/01/> (Acesso: 07 de setembro de 2017)

Livro imagem:

<http://ladyscomics.com.br/shhh> (Acesso: 07 de setembro de 2017)

Livro ilustrado:

<http://lacasamoretta.com/foxygallery/where-the-wild-things-are-book-pages.html> (Acesso: 07 de setembro de 2017)

<http://www.thisiscolossal.com/2013/10/brussels-in-shorts-dulk/> (Acesso: 07 de setembro de 2017)

<https://hqrock.wordpress.com/2015/02/27/batman-desenhista-norm-breyfogle-ganha-coletanea-de-historias-pela-dc-comics/> (Acesso: 07 de setembro de 2017)

Imagens iniciais de cada capítulo - José Muñoz:

<http://www.josemunozdessins.com/fr> (Acesso: 01 de outubro de 2017)

*Todas as imagens contidas nesta dissertação são de propriedade de seus respectivos autores e editoras, sendo utilizadas aqui para fins exclusivamente acadêmicos.