Unesp **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – SP

Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa

FLAVIA FURLAN GRANATO

O PROJETO EDITORIAL NA COLEÇÃO MEU AMIGO ESCRITOR: ENTRE PRÁTICAS E IDENTIDADES

ARARAQUARA-SP
2022

FLAVIA FURLAN GRANATO

O PROJETO EDITORIAL NA COLEÇÃO MEU AMIGO ESCRITOR: ENTRE PRÁTICAS E IDENTIDADES

Tese apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann.

Bolsa: CAPES (Código de Financiamento 001).

ARARAQUARA-SP
2022

G748p

Granato, Flavia
O PROJETO EDITORIAL NA COLEÇÃO MEU AMIGO ESCRITOR: ENTRE PRÁTICAS E IDENTIDADES / Flavia Granato. -- Araraquara, 2022
134 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: Matheus Schwartzmann

1. Linguística. 2. Semiótica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

FLAVIA FURLAN GRANATO

O PROJETO EDITORIAL NA COLEÇÃO MEU AMIGO ESCRITOR: ENTRE PRÁTICAS E IDENTIDADES

Tese apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann.

Bolsa: CAPES (Código de Financiamento 001).

Data da defesa: 27 de setembro de 2022, às 13h30.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

_____

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann
Faculdade Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Araraquara

_____

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre Marcelo Bueno
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

_____

3º Membro Titular: Profª. Dra. Naiá Sadi Câmara
Universidade de Ribeirão Preto/ Centro Universitário Municipal de Franca (UNAERP/Uni-FACEF)

_____

4º Membro Titular: Profª. Dra. Patrícia Verônica Moreira
Faculdade Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Araraquara

_____

5º Membro Titular: Prof. Dr. Thiago Moreira Correa (UNESP)
Faculdade Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

DEDICO este trabalho àqueles que sempre estão ao meu lado nas lutas diárias, especialmente à minha filha que, a todo momento, demonstra o seu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Em poucas palavras, compartilho a minha gratidão nessa longa jornada que foi o doutorado, dedicando este trabalho:

Aos meus pais, tão amáveis e queridos, que sempre lutaram bravamente pela minha educação, tantas vezes deixando de fazer por eles para que meus sonhos se concretizassem. Não tenho palavras para agradecer tamanho esforço e dedicação.

À minha filha, que todos os dias me faz reviver o que é o verdadeiro amor, a pureza no olhar e a fé na vida. Sem você eu nada seria.

Ao meu irmão, que mesmo fisicamente distante, muitas vezes, sei que está presente em minha vida e que podemos contar sempre um com o outro.

Ao meu orientador e professor, Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann, por acreditar no meu potencial, por tantas vezes me encorajar com um sorriso durante uma apresentação, pelas palavras sólidas que me fizeram crescer, pela amizade, pelas aulas, orientações, pela escuta, enfim, por toda humanidade e carinho que nos transmite. Sem você nada teria acontecido.

Ao Prof. Dr. Jean Cristtus Portela, por todo conhecimento transmitido ao longo de tantos anos que o acompanho em aulas, palestras, arguições. Sempre uma fonte de inspiração para os seus alunos.

Aos meus companheiros de jornada acadêmica Carolina Castro, Gustavo de Castro, Karina Rocha, Flavia Karla, Patrícia Moreira, Thiago Correa, e tantos outros que tornaram esse percurso mais leve, pelos desabafos, risos, sonhos compartilhados, a minha gratidão.

Aos professores doutores Jean C. Portela e Alexandre Marcelo Bueno pelas contribuições primorosas durante o exame qualificação.

À equipe da Seção Técnica de Pós-Graduação, pela assistência também primorosa.

À Capes, pelo financiamento recebido para a realização desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

A mais uma pessoa especial, que luta pela vida e que dia após dia me mostra o quanto sou capaz, meu muito obrigada por existir.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

14-2-1933
Odes de Ricardo Reis, Fernando Pessoa.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo estudar as estratégias de produção de livros de literatura infantojuvenil voltados para alunos do Ensino Fundamental, buscando descrever os mecanismos semióticos subjacentes ao discurso didático e editorial manifestados nas obras. O córpus é composto, especificamente, de dois livros da Coleção Meu Amigo Escritor, organizada por Álvaro Cardoso Gomes e publicada pela editora FTD: *O poeta que fingia*, de Álvaro Cardoso Gomes e *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo. Partimos do pressuposto de que o livro infantojuvenil faz parte de uma prática editorial e que, além de seu fim mercadológico, anuncia, como um de seus propósitos, aproximar, por meio de uma prática didática "facilitadora", os estudantes das noções de literatura e leitura. Sob esse aspecto, esta pesquisa busca descrever o processo semiótico de organização de tais livros, distinguindo as instâncias das práticas (cenas predicativas), das estratégias (práticas enunciativas) e dos textos-enunciados (verbais, visuais e sincréticos) que o produzem, na qualidade de objetos autônomos. Segundo nossa hipótese, além das práticas editorial e didática, que são dominantes, as práticas mercadológica, científica e literária também teriam uma função específica na sua organização geral, com vistas à produção de um discurso unívoco. A relevância dessa pesquisa dá-se por três vias: discute a presença do livro impresso em sala de aula e suas projeções discursivas; descreve como os enunciadores-práticos se projetam em tais obras, confirmando ou não a natureza didática ou facilitadora da obra; e avança nos estudos relativos às práticas semióticas, propondo encaminhamentos metodológicos que demonstram sua pertinência e aplicabilidade. A pesquisa é fundamentada pela semiótica francesa, em especial as propostas teóricas da semiótica discursiva, das práticas e visual, tendo em vista os estudos de Jacques-Fontanille sobre os "níveis de pertinência da análise semiótica", de Jean-Marie Floch acerca das questões de "visualidade", de José Luiz Fiorin no que tange à enunciação; e a contribuição de Gérard Genette para a noção de "paratextos".

Palavras-chave: prática semiótica; estratégia; enunciação didática.

ABSTRACT

The present thesis aims to study the production strategies of children's literature books aimed at elementary school students, seeking to describe the semiotic mechanisms underlying the didactic and editorial discourse manifested in the works. The object of analysis will be specifically two books from the Collection My Friend the Writer, organized by Álvaro Cardoso Gomes, published by FTD: *O poeta que fingia*, by Álvaro Cardoso Gomes and *O poeta do exílio*, by Marisa Lajolo. We assume that the children's book is part of a publishing practice that, in addition to its marketing purpose, announces as one of its purposes that of bringing students closer to the notions of literature and reading, by means of a "facilitating" didactic practice. Under this aspect, this research seeks to describe the semiotic process of organization of such books, distinguishing the instances of practices (predicative scenes), strategies (enunciative practices) and the text-utterances (verbal, visual and syncretic) that produce them as autonomous objects. According to our hypothesis, besides the editorial and didactic practices, which are dominant, the marketing, scientific and literary practices would also have a specific function in its general organization, aiming at the production of a univocal discourse. The relevance of this research is threefold: to discuss the presence of the printed book in the classroom and its discursive projections; to describe how the enunciatee-readers and enunciator-practitioners project themselves into such works, confirming or not the didactic or facilitative nature of the work; and to advance in the studies related to semiotic practices, proposing methodological directions that demonstrate their relevance and applicability. The research will be based on French semiotics, especially the theoretical proposals of semiotics of discourse, semiotics of practices and visual semiotics, taking into account Jacques Fontanille's studies on the "levels of relevance", the issues of "visuality", by Jean-Marie Floch, the studies on enunciation by José Luiz Fiorin and the contribution of Gérard Genette on the notion of "paratext".

Keywords: semiotic practice; strategy; didactic enunciation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Partes do livro **19**
Figura 2 – Segunda orelha do livro *O poeta que fingia*, de Álvaro Cardoso Gomes..... 29
Figura 3 – Capas dos seis livros da Coleção Meu Amigo Escritor..... *30*
Figura 4 – Capa do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)..... 35
Figura 5 – Primeira página do *Catálogo Editorial* da FTD (2021). 37
Figura 6 – Sumário do Catálogo de Literatura Juvenil Completo. 38
Figura 7 – Livros premiados, página 19 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021). 38
Figura 8 – Livros premiados, página 42 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021). 39
Figura 9 – Página 47 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021). 41
Figura 10 – Página 147 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021). 43
Figura 11 – Página 95 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021). 44
Figura 12 – Páginas 108 e 109 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)..... 46
Figura 13 – Níveis de leitura, páginas 6 e 7, *Catálogo Editorial* da FTD (2021)..... 47
Figura 14 – Livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida..... 63
Figura 15 – Páginas 4 e 5 do livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida..... 64
Figura 16 – Página 20 do livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida..... 65
Figura 17 – Página 81 do livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida. 66
Figura 18 – Apreensão da orelha da quarta capa dos livros *O poeta que fingia* e *O poeta do exílio*. 67
Figura 19 – Apreensão da página 33 do livro *O poeta do exílio*..... 68
Figura 20 – Apreensão da página 123 do livro *O poeta que fingia*. 71
Figura 21 – Apreensão das páginas 159 a 162 do livro *O poeta do exílio*..... 72
Figura 22 – Apreensão total da capa do livro *O poeta que fingia*..... 77
Figura 23 – Apreensão total da capa do livro *O poeta do exílio*..... 77
Figura 24 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta que fingia*. 78
Figura 25 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta do exílio*..... 79
Figura 26 – Apreensão imagem de Fernando Pessoa caminhando. 82
Figura 27 – Apreensão imagem do busto de Gonçalves Dias no Rio de Janeiro..... 86
Figura 28 – Apreensão da contracapa do livro *O poeta que fingia*..... 88
Figura 29 – Apreensão da contracapa do livro *O poeta do exílio*. 90
Figura 30 – Apreensão da página aberta de ilustração do capítulo 1 do livro *O poeta que fingia*. 93

Figura 31 – Apreensão da página aberta de ilustração do capítulo 1 do livro *O poeta do exílio*. 94
Figura 32 – Apreensão da página aberta do sumário do livro *O poeta que fingia*..... 96
Figura 33 – Apreensão da página do sumário do livro *O poeta do exílio*..... 97
Figura 34 – Apreensão da página de ilustração do capítulo 4 do livro *O poeta que fingia*.. 100
Figura 35 – Apreensão das páginas 45 e 46 do livro *O poeta que fingia*. 102
Figura 36 – Apreensão das páginas 47 e 48 do livro *O poeta que fingia*. 103
Figura 37 – Apreensão da página 49 do livro *O poeta que fingia*. 104
Figura 38 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta que fingia*. 113
Figura 39 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta do exílio*..... 113
Figura 40 – Apreensão da página de *copyright* e ficha catalográfica do livro *O poeta que fingia*. 114
Figura 41 – Apreensão da página de *copyright* e ficha catalográfica do livro *O poeta do exílio*. 115
Figura 42 – Apreensão da página de dedicatória do livro *O poeta que fingia*..... 117
Figura 43 – Apreensão da página de nota biográfica do livro *O poeta que fingia*. 126
Figura 44 – Apreensão da página de nota biográfica do livro *O poeta do exílio*..... 127

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – Quadro do nível de pertinência de análise semiótica..... 23

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

2. O PAPEL DO PARATEXTO NA CONSTRUÇÃO DO PROJETO EDITORIAL 18

2.1. O paratexto editorial e as práticas semióticas 18

2.2. O projeto "Meu amigo escritor" 28

2.2.1. Epitexto: o catálogo editorial 34

2.2.1.1. Meu Amigo Escritor: apresentação e comercialização de uma obra infantojuvenil ... 35

2.2.2. Os peritextos 50

2.2.3. Um projeto, múltiplas leituras 62

3. CONSTRUÇÃO DO ENUNCIATÁRIO-LEITOR: IMAGEM, PRESENÇA E RITMO 76

3.1. A leitura das capas 76

3.1.1. Contracapas e a construção do enunciatário-leitor 87

3.2. Presença e ritmo da ilustração 91

3.2.1. Análise dos elementos visuais da página ilustrada: representação e condensação figurativas 98

3.3. Os paratextos e o leitor esperado 105

4. O AUTOR DIDÁTICO: ENTRE O PEDANTISMO E A MODÉSTIA 109

4.1. Os peritextos do livro infantojuvenil e a presença do autor 112

4.1.1. Uma presença que se revela: capa e ficha catalográfica 112

4.2. Uma presença que se sente: dedicatória, apresentação e nota biográfica 116

4.2.1. Um autor dedicado 116

4.2.2. A "Apresentação" como apresentação de si 117

4.2.2.1. A Apresentação em *O poeta que fingia* 118

4.2.2.2. A apresentação em *O poeta do exílio* 121

4.2.3. "Quem é" ou *quem sou eu* 125

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 129

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 132

1 INTRODUÇÃO

> *A didática só pode beneficiar-se da abordagem semiótica na medida em que ela exclui de seu campo de investigação tanto os "a priori" ideológicos que regem a implementação de suas práticas (transmissão conservadora da herança cultural ou sua renovação) quanto os conteúdos particulares que manipula em suas diversas aplicações (natureza e escolha do que deve ser ensinado). A análise do discurso didático – como a dos discursos políticos e publicitários, por exemplo – tem como objetivo, em primeiro lugar, o reconhecimento das formas que a organizam. A exploração dos conteúdos, muitas vezes implícitos, que orientam essas formas diz respeito à semiótica das culturas e das ideologias (GREIMAS, 1979, p. 4)*[1].

Greimas, no excerto acima, nos convida a refletir sobre o papel da semiótica no campo da didática. Prioriza que uma análise didática deve levar em conta "o reconhecimento das formas que a organizam" e nos orienta que, para explorar tais conteúdos, devemos recorrer à semiótica das culturas e das ideologias. Com esse olhar, buscamos compreender como o discurso presente nos livros infantojuvenis escolhidos como objetos desta tese se organizam enquanto discursos editorial e didático, pertencentes a uma cultura regida por práticas que, por sua vez, mobilizam e conduzem os conteúdos na relação enunciador-enunciatário, e se concretizam diante de modalizações e contratos assumidos.

Nossa pesquisa de doutorado, a princípio, tomou forma e direcionamento compreendendo apenas um livro da Coleção Meu Amigo Escritor, da editora FTD, a obra *O poeta que fingia*, de Álvaro Cardoso Gomes, que retrata, em forma de narrativa ficcional, a vida e a obra do poeta português Fernando Pessoa. Porém, já a partir das primeiras análises, sentimos a necessidade de buscar, em outros livros da coleção, regularidades e irregularidades, a fim de confrontarmos nossas hipóteses e nossas prévias conclusões.

A coleção é direcionada, em seu catálogo editorial, a jovens que estejam cursando o Ensino Fundamental 2, aqui no Brasil, considerados adolescentes de 11 a 14 anos. Seu objetivo traça-se com a premissa de aproximar os jovens leitores de autores (poetas e escritores) da literatura brasileira e portuguesa. Também fazem parte dessa coleção, organizada pelo professor e escritor Álvaro Cardoso Gomes, além de *O poeta que fingia*, obra de sua autoria e que recebeu o segundo lugar no Prêmio Jabuti na Categoria Melhor Livro Juvenil (2011), os seguintes títulos: *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo, vislumbrando vida e obra do poeta brasileiro

[1] Excerto do *Bulletin* nº 7 (1979), da revista *Actes Sémiotiques,* dedicado à Semiótica Didática e organizado por Manar Hammad.

Gonçalves Dias, que, por sua vez, ganhou o prêmio Melhor obra de Literatura infantojuvenil pela Academia Brasileira de Letras (2012); *Memórias quase póstumas de Machado de Assis*, de Álvaro Cardoso Gomes, abordando a biografia do nosso ilustre escritor brasileiro Machado de Assis, recebendo também o Prêmio Jabuti de melhor livro juvenil (2015); *Morrer amanhã*, de Márcia Abreu, que conta a história do escritor e poeta brasileiro Álvares de Azevedo; *Liberdade ainda que tardia*, de Álvaro Cardoso Gomes, retratando vida e obra de Tomás Antônio Gonzaga, poeta nascido em Portugal, mas que logo criança veio para o Brasil e pertenceu ao movimento árcade brasileiro; e, finalizando, *A menina que conheceu Mário de Andrade*, um dos fundadores do modernismo no Brasil com seu poema "Pauliceia Desvairada", em 1922.

A partir dessas primeiras considerações acerca da escolha do material e de sua relação com o universo que o rodeia, podemos destacar o objetivo da nossa pesquisa, que é, sobretudo, analisar as concepções editoriais de alguns títulos infantojuvenis a fim de determinar, principalmente, as relações entre a prática editorial e a prática didática, construídas em algumas obras da Coleção Meu Amigo Escritor, e identificar como são projetadas as imagens dos enunciadores-práticos e dos enunciatários-leitores na composição de tal enunciado, descrevendo o processo semiótico de organização dessas práticas e distinguindo as instâncias (cenas predicativas), as estratégias (práticas enunciativas) e os textos (verbais, visuais e sincréticos).

Ao pensarmos em práticas semióticas, estamos pensando em situações semióticas particulares, que se manifestam na forma de uma cena predicativa, ou seja, como um processo circunscrito em uma cena, já que é aquilo que é passível de observação e, justamente nesse sentido, é a expressão de um processo de significação. Por esse motivo, não escolhemos tratar de estratégias discursivas, ou discurso editorial e discurso didático, ou ainda, texto didático e texto editorial, mas, sim, de práticas editoriais e didáticas e suas respectivas estratégias, pois queremos crer ser possível resgatar as cenas (e aqueles procedimentos narrativos, figurativos, que instauram actantes e atores que manifestam valores e fazeres) que produzem os textos e os discursos na forma de um amplo recorte que, de modo algum, nega a especificidade de uma semiótica discursiva, mas, ao contrário, revela múltiplas instâncias enunciativas que se entrecruzam e se alteram na produção de um objeto de sentido.

As problemáticas que a presente pesquisa busca mapear são, portanto, as seguintes: **(i)** como as práticas se organizam e se hierarquizam no interior da obra?; **(ii)** que dimensão da obra pode ser reconhecida como didática?; **(iii)** quais são as imagens construídas para o enunciatário-leitor da obra?

Para tanto, o nosso arcabouço teórico tem como base a semiótica discursiva, com ênfase nos avanços das semióticas *standard*, das práticas e visuais.

Sobre os avanços da teoria, entendemos que o desenvolvimento epistemológico da semiótica levou seus mais representativos teóricos e estudiosos a compreenderem, de forma mais aprofundada, o processo de significação textual, especialmente no que se refere à correlação existente entre o plano de conteúdo e o plano de expressão. Com tal desenvolvimento, os estudos semióticos ultrapassaram as fronteiras dos estudos voltados aos textos verbais e seus sentidos e passaram a explorar o fenômeno textual de forma mais ampla ao incorporar, como objeto de análise, os textos visuais e sincréticos, o que contribuiu para as discussões referentes à construção do sentido global, como também dos efeitos de sentido que, de forma direta ou indireta, concorrem para a produção desse sentido global

Para que consigamos abstrair a significação compreendida na obra em todos os componentes práticos que a compõe, utilizaremos os preceitos de Fontanille (2007) que, no final dos anos 1990, apontou novas questões pertinentes ao estudo dos planos de linguagem em uma semiótica das culturas, a partir da identificação de seis níveis de pertinência de análise semiótica (signo, textos, objetos, práticas, estratégias e formas de vida) que, posteriormente (FONTANILLE, 2013), são reintegrados como níveis de análise da cultura das mídias. Regidos pelo princípio de integração, esses níveis contemplam o modo como os fenômenos culturais apresentam-se no campo de presença dos sujeitos.

Como pode-se observar, os estudos das práticas semióticas muito têm contribuído para a disciplina quando o assunto é a exploração de novos objetos. A partir do momento em que saímos do texto, colocando, aqui, "texto" em sua dimensão concreta, manifestado pela linguagem verbal ou não-verbal (imagens, gráficos, desenhos etc.), criamos um universo de possibilidades de análises que precisam ser estudadas por outros pontos de vista, como o prático, ou o do próprio objeto-suporte. À vista disso, a semiótica, com seus desdobramentos teóricos, ou ainda, avanços metodológicos, coloca-nos posicionamentos analíticos complexos e bastantes eficientes, nos quais várias dimensões discursivas podem ser colocadas em questão, fazendo com que a pesquisa se torne cada vez mais completa e consistente.

O nosso objeto de análise apresenta-se como uma enunciação sincrética, trazendo elementos do texto verbal conjuntamente a um texto ilustrativo (não-verbal), além de citações, referências, paráfrases. Toda essa composição remete a uma prática editorial que parte de um objetivo estrategicamente organizado a fim de comercializar determinada obra sob o discurso didático que visaria levar literatura para a sala de aula. Ou seja, temos um macroenunciador

prático (aquele situado na prática editorial) que organiza, dentro do um espaço material, todo enunciado que julga como pertinente para seu enunciatário-leitor.

Quanto à enunciação sincrética, devemos entender que se trata de um único gesto, realizada por um mesmo enunciador, que busca, em uma pluralidade de linguagens, a constituição de um texto sincrético. Dessa maneira, a enunciação sincrética está ligada às práticas de edição, à montagem do enunciado, às escolhas literárias, à prática científica etc.

Tendo em vista que os problemas que aqui apresentamos são relativos à enunciação, à figurativização, às semióticas sincréticas e às práticas semióticas, contaremos com: (1) os preceitos da semiótica discursiva, como o modelo *standard* de análise do "percurso gerativo de sentido" (BARROS, 1987), e os desdobramentos teóricos sobre enunciação sincrética desenvolvidos por José Luiz Fiorin (1999, 2016); (2) os avanços da semiótica das práticas, com os estudos de Jacques Fontanille sobre os níveis de pertinência de análise semiótica (2008a; 2008b; 2005a, 2005b) e, mais especificamente, com os trabalhos sobre prática editorial e prática didática, de Jacques Fontanille (2008a; 2008b; 2005a), Matheus Nogueira Schwartzmann (2009) e Jean Portela (2008a, 2008b); (3) os conceitos da semiótica visual de Jean-Marie Floch (2009). No que diz respeito aos estudos de paratextos editoriais, buscaremos suporte nos estudos desenvolvidos por Gérard Genette (2009).

A tese se organiza em três capítulos, sendo, o primeiro capítulo, denominado *O papel do paratexto na construção do projeto editorial*. Nele é descrita toda a dimensão paratextual dos livros da coleção e já são realizadas reflexões importantes acerca desses componentes na composição do objeto. Iniciamos o capítulo trazendo uma breve aproximação entre os estudos conduzidos por Gérard Genette sobre questões paratextuais, ou seja, elementos que foram introduzidos às obras (livros) a fim de serem comercializadas adaptando-se aos interesses editoriais, e a teoria Semiótica greimasiana, com seus avanços expressivos que ultrapassaram o texto-enunciado, como a proposta de Jacques Fontanille, no início dos anos 2000, para uma Semiótica da Cultura, que traz os níveis de pertinência de análise. Em seguida, observamos atentamente o epitexto *Catálogo Editorial* da FTD para entendermos como a circulação do córpus em estudo se dá em nível institucional, isto é, antes mesmo de chegar às mãos dos enunciatários-leitores finais, os alunos.

Fazemos ainda um levantamento dos elementos peritextuais das duas obras que compõem o córpus, com a intenção de os descrevermos e já compreendermos a sua visibilidade/presença. E, para encerrar, exploramos o que chamamos de *Um projeto, múltiplas leituras*, com alguns exemplos da atuação desses peritextos no contexto de sala de aula, sendo, em alguns casos, um possível entrave para a fluidez da prática de leitura.

O capítulo dois, nomeado *Construção do enunciatário-leitor: imagem, presença e ritmo*, traz a leitura analítica das capas, contracapas (quarta capas) e ilustrações (que chamamos de subcapas) dos livros *O poeta que fingia*, de Álvaro Cardoso Gomes e *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo, com a finalidade de ampliarmos a análise e o debate sobre como os peritextos se organizam estrategicamente, modalizando o enunciatário-leitor e criando um ritmo para a leitura em si.

No capítulo três, *O autor didático: entre o pedantismo e a modéstia*, ressaltamos a presença da imagem do autor em vários elementos peritextuais e consagramos algumas discussões no que diz respeito a um discurso pedante e/ou modesto em uma obra dessa natureza.

Como conclusão, trazemos uma reflexão de como ainda, no Brasil, carecemos de estudos voltados à natureza didática e como a semiótica, enquanto teoria do discurso, pode nos ajudar a refletir sobre diversos objetos (materiais) que são lidos por diferentes enunciatários-leitores em diferentes situações socioculturais e econômicas, além poder conduzir análises mais finas sobre a circulação e o tratamento editorial de uma obra.

2 O PAPEL DO PARATEXTO NA CONSTRUÇÃO DO PROJETO EDITORIAL

2.1 O paratexto editorial e as práticas semióticas

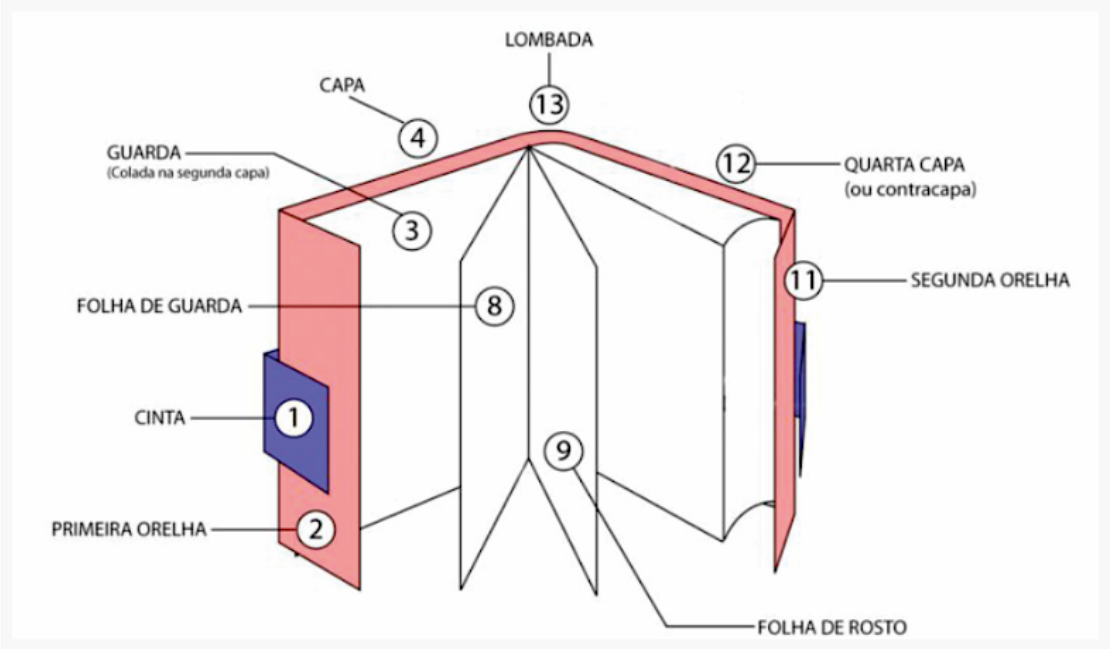
Dando início às nossas reflexões, faremos, neste capítulo, uma aproximação entre o paratexto editorial, de acordo com as considerações genettianas, e as práticas semióticas, segundo os preceitos fontanillianos, para demonstrarmos como essas duas concepções teóricas podem se articular e contribuir para o estudo proposto em nosso trabalho e em outros nos quais os paratextos sejam investigados e analisados como parte da leitura de um objeto tão indelével e milenar que é o livro.

Produto de um mercado comercial, o livro, da maneira como conhecemos hoje, surgiu no século XV, quando Johann Gutenberg inventou a prensa de tipos móveis. Essa invenção revolucionou a história desse objeto e, a partir dela, a produção barateou, fazendo com que as fontes impressas de conhecimento pudessem alcançar muito mais pessoas ao redor de todo o mundo. Nesse contexto, amplia-se a capacidade de organização de projetos gráficos cada vez mais elaborados, em que se destacam, nas fronteiras de uma obra, os *paratextos*, que permitem não só envolver o texto, como estendê-lo, com o objetivo de atualizá-lo e assegurar a sua existência no mundo material, bem como sua receptividade e utilização enquanto livro.

Sobre essa relação entre o texto literário e seus acompanhamentos, o estudioso francês Gérard Genette, em 1981, publica *Palimpsestes*, texto que seria um marco para os estudos da significação da obra literária, que, anteriormente, se preocupava apenas com a própria narrativa, excluindo tais acompanhamentos, ou seja, tudo o que a cercava e que, segundo o autor, são repletos de significados. Em *Paratextos Editoriais* (2009), Genette declara que “o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público”.

Na amplitude da constituição geral de uma obra, em termos formais e materiais do objeto livro, é possível considerar as seguintes partes:

Figura 1 – Partes do livro



Fonte: Site da Editora Visão[2].

Como podemos observar, a totalidade livro – impresso, especialmente nesse caso – só se constituirá por meio dos paratextos.

Genette (2009) reconhece que os paratextos se dividem em peritextos e epitextos. O peritexto seria relativo a todas as informações que se encontram no perímetro do objeto material, ou seja, na própria constituição livro enquanto um objeto autônomo: capa, dedicatória, epígrafe, sumário, notas, intertítulos etc. Já o epitexto seria a "apresentação exterior de um livro", por exemplo: entrevistas, catálogos, conversas, debates, correspondências etc. Nessa perspectiva, de um ponto de vista semiótico, as dimensões do peritexto como propostas por Genette (2009) podem ser compreendidas como as diversas instâncias e superfícies que compõem um livro como objeto semiótico tridimensional. Assim nos esclarece Schwartzmann (2021, no prelo):

> [...] os paratextos tradicionais, isto é, impressos, são sempre claramente visíveis e legíveis e estabelecem uma zona de fronteira com o texto literário: a sua presença corresponde a um enunciado que assume a forma de um gesto de indicação de leitura; uma indicação que conduz o enunciador-leitor, informando-o de dados biográficos ou históricos, tais como a data de nascimento e morte do autor ou a data de publicação da obra, revelando interpretações que são muitas vezes de natureza intertextual. Esta é, evidentemente, uma estratégia para organizar a recepção do texto literário, que deve ser aclimatada ou mediada por uma instância que não seja o autor.

[2] O site pode ser acessado por meio do *link*: https://editoravisao.com.br/literatura/as-partes-que-compoem-um-livro/.

Compreende-se, desse modo, que um livro-objeto, em sua totalidade, depende de elementos peritextuais que, em outras palavras, correspondem aos níveis do texto-enunciado, do objeto-suporte e das cenas práticas. Para ser constituído, lido, entendido, observado, admirado, um livro convoca uma série de experiências corporais, cognitivas e emocionais, que são acionadas por meio desses três níveis de pertinência da análise semiótica, de que trataremos, de forma mais aprofundada, mais adiante.

O objeto-suporte, nesse caso, o livro, em sua dimensão material, comporta o texto-enunciado, que, por sua vez, pressupõe a existência de práticas de leitura, vendagem e circulação coordenadas por atores práticos, instalados nas práticas editoriais ou didáticas. Assim, manipular o livro, ler, interpretar, se emocionar, duvidar, estabelecer vínculos são práticas de leitura previstas e que serão seguidas (aceitas) ou não (recusadas) pelos enunciatários. Quanto ao processo de integração entre as práticas editorial, mercadológica e didática e as diversas práticas de leitura, este se assenta sobre a natureza dos peritextos que acompanham a obra paradidática. Por isso, nosso interesse, neste trabalho, recai principalmente nos peritextos, que estariam mais relacionados à circulação da obra e não à sua dimensão como unidade de leitura, embora não deixemos de considerar que alguns epitextos, a exemplo do catálogo de divulgação, está intimamente ligado a esse processo.

Voltando à Figura 1, em cada uma das partes ali mencionadas, uma prática se revelará na análise, ou até mesmo práticas sincretizadas, no caso, as práticas editorial e a didática (como macropráticas), visto que se apropriarão do suporte material para manifestar o seu plano narrativo-discursivo. Dessa forma, além do texto literário em si, muitos elementos serão acrescentados a esta investigação, que consideramos estarem além do texto ou ao redor dele, os paratextos.

A fim de tratarmos de todo esse entorno que são os paratextos, buscamos auxílio na teoria Semiótica francesa, especialmente nos estudos sobre os níveis de pertinência de análise desenvolvidos por Jacques Fontanille no início dos anos 2000. Sobre essa construção teórica, Portela (2008a) nos traz a seguinte reflexão:

> A questão dos níveis de pertinência em semiótica encontra-se em germe no nascimento da própria teoria. A opção inicial da semiótica pela análise textual em detrimento da análise frásica foi um deslocamento de interesse fundador, que nada mais é do que uma mudança de nível de pertinência. [...] Foi em torno do nível de pertinência do texto que a semiótica greimasiana concebeu seu instrumental teórico, fixando-se mais especificamente no plano do conteúdo, que antecede a manifestação textual propriamente dita. É desse princípio epistemológico que derivam todos os desenvolvimentos teóricos que

> resultaram no percurso gerativo do sentido, como apresentado por Greimas e Courtés (1979). (PORTELA, 2008a, p. 98).

Podemos, com base na colocação do pesquisador, considerar que a Semiótica, já em suas estruturas, sempre procurou estabelecer uma pertinência em suas escolhas metodológicas; logo, essa questão foi crucial para que a teoria se desenvolvesse de forma estruturada e metodologicamente organizada, avançando de acordo com as necessidades de análises mais complexas e em novos suportes.

Benveniste (2005), em *Problemas de Linguística Geral I*, já apresentava várias reflexões que serviriam para a base epistemológica da Semiótica, como ao mencionar que, diante da extrema complexidade da linguagem, é relevante propormos uma ordem aos fenômenos estudados e aos métodos de análise a fim de construirmos uma descrição coerente, organizada segundo os mesmos conceitos e critérios.

Ainda segundo o autor, há o destaque à importância de se trabalhar a noção de *nível* num procedimento de análise, remetendo a ela o papel de "fazer justiça à natureza articulada da linguagem e ao caráter discreto dos seus elementos", dessa forma, levando-nos a compreender "a arquitetura singular das partes e do todo" (BENVENISTE, 2005, p. 127-139).

Em uma análise linguística, essa instância de segmentar o texto proposto para análise em porções reduzidas, faz com que consigamos delimitar as relações que unem essas partes a fim de integrá-las, chegando a uma manifestação global de que poderá emergir uma prática e/ou uma forma de vida.

A partir dessa contribuição do linguista estruturalista francês, no que diz respeito à análise dos constituintes e integrantes que determinam a relação de *forma* e *sentido* num dado texto, ou seja, a *forma* como a dissociação em constituintes num nível inferior e o *sentido* como integrantes num nível superior, caminhou-se com essa concepção para um estágio de domínio da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso.

Fontanille, no início dos anos 2000, parte desse princípio de integração proposto por Benveniste (2005) e cria uma metodologia de análise das chamadas "semióticas-objeto", inicialmente chamada de percurso gerativo da expressão e, posteriormente, de níveis de pertinência semiótica.

Segundo Portela (2008a), existem três atitudes fundamentais com as quais Fontanille colaborou ao estabelecer o seu percurso do plano da expressão. Iremos resumi-las para confirmarmos e validarmos a importância da escolha desse conceito para o embasamento teórico do nosso trabalho.

Em primeiro lugar, é necessário "eleger como pertinentes as instâncias da *experiência* e da *existência* semióticas e relacionar a forma da expressão à substância da experiência e a forma do conteúdo à substância da existência", ou seja, estudar a manifestação material de um fenômeno baseada na experiência de um sujeito que percebe pelos sentidos; segundo, deve-se "propor uma operação gerativa de 'motivação' entre as instâncias inferiores e superiores do percurso"; dessa forma, as propriedades sensíveis e materiais das instâncias inferiores configurarão a instância superior; e, terceiro, é preciso "estabelecer um percurso de geração de experiências e formas semióticas que respeita o princípio de imanência, ao mesmo tempo em que o amplia", assim, haverá tantos números de planos de imanência quantos níveis de pertinência houver. Todas essas fundamentações justificam o trabalho com as práticas editorial e didática a que nos propomos, tratando do que antes era chamado de "extrapolação do texto", haja vista todo envolvimento entre os níveis garante a pertinência e a imanência textuais (PORTELA, 2008a, p. 100).

Reconhecemos que os paratextos se organizam em uma obra na relação que estabelecem entre si, como instâncias ou níveis distintos de imanência[3]. Na perspectiva da teoria das práticas semióticas isso equivale a dizer que os paratextos vão se organizar em níveis, articulados como texto-enunciado, objeto-suporte, cena prática, e assim por diante.

Vejamos o quadro proposto por Fontanille sobre a hierarquia dos níveis e, em seguida, uma breve explicação sobre como se dá a integração entre eles.

[3] Relativo ao seu modo de existência autônomo, segundo Greimas (2016), que se opõe, de certa maneira, à manifestação, ou seja, o que está subjacente à manifestação daquele objeto em vários níveis.

Quadro 1 – Quadro do nível de pertinência de análise semiótica

TIPO DE EXPERIÊNCIA	INSTÂNCIAS FORMAIS	INSTÂNCIAS MATERIAIS
(1) Figuratividade	*Figuras-signos*	Propriedades sensíveis e materiais das figuras
(2) Interpretação	*Textos-enunciados*	Propriedades sensíveis e materiais dos textos
(3) Corporeidade	*Objetos*	Propriedades sensíveis e materiais dos objetos
(4) Prática	*Cenas predicativas*	Propriedades sensíveis e materiais das cenas
(5) Conjuntura	*Estratégias*	Propriedades sensíveis e materiais das estratégias
(6) Ethos e comportamento	*Formas de vida*	Propriedades sensíveis e materiais das formas de vida

Fonte: Fontanille (2008a, p. 20).

Tratar dos dois primeiros níveis inferiores, segundo Fontanille (2005b), é entrar na dimensão das unidades mínimas responsáveis pela produção de significados e valores (signos ou figuras) e dos seus conjuntos de significantes (textos-enunciados), sendo esses a apreensão de uma totalidade que podemos reconhecer no primeiro nível, sob a forma material de dados textuais (verbais e não-verbais).

> [...] a passagem ao nível de pertinência superior, aquele do *texto-enunciado*, integra a totalidade ou parte desses elementos sensíveis em uma *dimensão plástica*; e a análise semiótica dessa dimensão textual pode, então, reconhecer e afetar diretamente as formas de conteúdo, as axiologias, detectar os papéis actanciais. Em síntese, os elementos sensíveis e materiais da imagem só se tornam pertinentes de um ponto de vista semiótico no nível superior, isto é, no momento de sua integração no *texto-enunciado.* (FONTANILLE, 2005b, p. 18, grifos do autor).

A passagem ao nível superior (dos textos enunciados) integra a totalidade ou parte desses elementos sensíveis e essa dimensão pode afetar as formas de conteúdo, as axiologias e os papéis actanciais.

Já a passagem do nível dos textos-enunciados para o nível dos objetos implica integrar esse texto a um suporte da afixagem. De acordo com os conceitos fontanillianos, o uso do objeto-suporte para inscrição de um texto gera uma eficácia enunciativa e pragmática, pois os

objetos são estruturas materiais dotadas de morfologia e funcionalidade para que sejam veiculados segundo as "regras de seu próprio gênero" e regulem "sua interação com os percursos e os usos dos espectadores" (FONTANILLE, 2005b, p. 19).

> Em síntese, o objeto-suporte de escritura integra o texto, fornecendo uma estrutura de manifestação figurativa para os diversos aspectos de sua enunciação. Em relação ao texto-enunciado, essas propriedades do objeto-suporte são interpretadas como enunciativas; mas, enquanto tais, elas podem fazê-lo objeto de uma análise, percorrendo o conjunto de níveis do percurso gerativo (estruturas elementares, actanciais, modais etc.). (FONTANILLE, 2005b, p. 23).

Considerando o suporte formal como "a estrutura que acomoda as inscrições, o conjunto de regras topológicas de orientação, dimensão, proporção e segmentação, em particular, que restringem e significam os caracteres inscritos" e o suporte material como o próprio apoio de afixagem – o papel, a tela, a parede etc. – (FONTANILLE, p. 4, 2005b), podemos ver que a Figura 1 nos revela uma sintaxe formal do objeto livro, em que este é dependente de uma instância material e no qual cada seguimento serve de suporte material para que as linguagens se manifestem e se acomodem. Desse modo, uma sintaxe tabular e outra verbal (DONDERO, 2019) entram em contato no objeto, estabelecendo um efeito de totalidade e, a depender das linguagens aplicadas, forças sincréticas são acrescidas e manifestadas, causando efeitos de sentidos e experiências diversas.

Na interface entre os objetos e as cenas predicativas temos a passagem de um nível inferior para um superior, o nível das situações em geral, ou seja, das práticas. Ao tratarmos do que se entende ser uma prática no âmbito da semiótica francesa, é importante tecermos algumas considerações fundamentais. Antes, porém, cabe esclarecer que não objetivamos realizar um estudo historiográfico do conceito, mas, sim, trilharmos por algumas definições dentro da teoria segundo seu fundador, Algirdas Julien Greimas, seu seguidor, Jacques Fontanille, e outros estudiosos essenciais para a consolidação da noção.

A primeira definição a apresentarmos é o conceito de práticas semióticas. Nas palavras de Greimas e Courtés (2016, p. 380), no *Dicionário de Semiótica*:

> Partindo da definição do sentido como intencionalidade orientada e tendo em conta que as organizações semióticas se constroem no interior dessas duas macrossemióticas que são as línguas naturais e os mundos naturais, denominaremos práticas semióticas os processos semióticos reconhecíveis no interior do mundo natural e definíveis de modo comparável aos discursos que são práticas verbais, isto é, processos semióticos situados no interior das línguas naturais.

Como podemos observar, as práticas semióticas são processos semióticos que, por sua vez, são da ordem do mundo e das línguas naturais. Segundo os autores do *Dicionário*, elas podem ser qualificadas como sociais e são realizadas através de comportamentos somáticos, podendo, dessa forma, serem analisadas como programas de reconhecimento posterior.

Fontanille (2008a) esclarece a ligação das práticas com as cenas da seguinte forma:

> As práticas recebem uma "forma" (constituintes) de sua confrontação com as outras práticas e, por isso, de um lado, integram os elementos materiais dos níveis inferiores (signos, textos, objetos) para torná-los elementos distintivos e pertinentes e lhes dar "sentido", e de outro lado, recebem um "sentido" de sua própria participação nos níveis superiores (estratégias e formas de vida). A forma das práticas está ligada a sua dimensão predicativa, que designaremos, daqui por diante, como cena predicativa (no sentido em que, na linguística dos anos 1960, falávamos da predicação verbal como de uma "pequena cena"). Sob esse aspecto, uma prática pode comportar um ou vários processos (um ou vários predicados), atos de enunciação que implicam papéis actanciais desempenhados, entre outros, pelos próprios textos ou imagens, por seus objetos-suportes, por elementos do ambiente, pelo transeunte, pelo usuário ou pelo observador, tudo o que forma a "cena" típica de uma prática. Do mesmo modo ela é composta pelas relações entre esses diferentes papéis, essencialmente relações modais, mas também passionais. Enfim, a prática comporta geralmente uma modificação dos corpos e das figuras, que implica uma sintaxe figurativa. (FONTANILLE, 2008a, p. 23).

O semioticista francês também propôs, em sua teoria dos níveis de pertinência, por meio de um diálogo com os preceitos de Landowski (2004, p. 27-29; 2006)[4], tratarmos da adaptação das práticas com o objetivo de otimizá-las e dar-lhes eficiência. Como esclarece,

> [...] a prática deve se submeter a um certo número de coerções, seja pela presença de práticas concorrentes já engajadas, seja pelas normas e regras que preexistem à construção de toda ocorrência particular: é preciso levar em conta o fator inevitável da *programação externa*. Essa valência de programação é *extensiva*, pois é avaliada gradualmente em função do tamanho do segmento programado, de sua complexidade e de sua duração, do número de bifurcações e de alternativas consideradas, e da capacidade de antecipação global que comporta. Por outro lado, a prática constrói-se por *ajustamento progressivo* e atua pela invenção de um percurso que procura sua própria estabilidade e sua significação no confronto com as coerções evocadas acima. Vemos claramente que, a esse respeito, o *protocolo* é muito mais coercitivo que a *conduta*, e que o *procedimento* é menos coercitivo que o *ritual*. Do mesmo modo, uma *conduta* singular é necessariamente mais inovadora do que um *hábito*, e um *procedimento*, do que uma *rotina* [...]. (FONTANILLE, 2008a, p. 54, grifos do autor).

[4] Referência extraída do texto de Fontanille (2008a, p. 54).

Entre *programação* e *ajustamentos* a prática vai se construindo, tomando a forma que, mais adiante, servirá de substância para as estratégias, ou seja, somente no próximo nível é possível explicar o que, de fato, essas adaptações irão representar para o processo semiótico.

Como referência para o observador de uma prática, Fontanille (2008a, p. 53) cria, em sua teoria dos níveis, um regime das práticas, pois entende que toda prática depende de uma sequência de resolução que pode ser organizada conforme o seguinte esquema: < falta de sentido – esquematização – regulação – adaptação >. Cada um desses "regimes sintagmáticos" da prática obedece, ainda, segundo o autor, a modalizações específicas, caracterizadas por um *modo de regulação* próprio, que são a práxis, o procedimento, a conduta, o protocolo e o ritual:

(1) Práxis (poder): a regulação atua sobre os encadeamentos entre as etapas;
(2) Procedimento (saber): a regulação baseia-se numa programação prévia das fases e de sua sucessão;
(3) Conduta (querer): a esquematização atua por iconização auto-adaptativa e a regulação consiste em uma manifestação figurativa das motivações;
(4) Protocolo (dever): a esquematização é a cristalização dos papéis e das etapas e a regulação, uma projeção imediata desses papéis sobre a imprevisibilidade do percurso;
(5) Ritual (crer): a regulação baseia-se no ritmo e na gestão temporal da sequência.

Fontanille (2005b) esclarece que a dimensão estratégica está ligada à conjuntura, ou seja, à sucessão, ao acavalamento ou à concorrência entre as práticas. Vejamos:

> A integração das práticas ao nível superior, o das estratégias, será feita sob outras formas sintagmáticas, já que se trata, em suma, nesse caso, de gerenciar as conjunturas e intersecções entre práticas: encadeamentos canônicos ou idiossincráticos, sobreposições e ajustamentos em tempo real, concorrências e alianças estratégicas entre práticas concomitantes ou paralelas. Enfim, para falar como Benveniste, a forma das práticas é predicativa (mais precisamente processual) e seu sentido é estratégico (FONTANILLE, 2008a, p. 24).

Como explicado pelo semioticista, o sentido das práticas é estratégico e ainda devemos levar em conta que o objeto (ou suporte) também se trata de um dispositivo nessa dimensão estratégica, pois muitas cenas estão nele geridas.

O último nível de análise dos níveis de pertinência, as formas de vida, está ligado à noção de "estilo de vida" do projeto de Wittgenstein (1975) e foi conceituado por Fontanille (2014) como:

> [...] organizações semióticas (“linguagens”) características das identidades culturais, individuais e coletivas, e, como tais, podem ser aproximadas de outros planos semióticos de análise das culturas, como, por exemplo, os objetos, os textos e as práticas (FONTANILLE, 2014, p. 56).

Ainda segundo Fontanille (2005b, p. 31), esse último nível se caracteriza como:

> A experiência subjacente, o sentimento de uma identidade de comportamento, a percepção de uma regularidade no conjunto de procedimentos de ajustamento estratégico é, pois, a experiência de um *éthos*, essa experiência, sendo convertida em um dispositivo de expressão pertinente (um estilo exprimindo uma atitude), dá lugar a uma *forma de vida* que é suscetível de integrar a totalidade dos níveis inferiores para produzir globalmente uma configuração pertinente à análise das culturas.

Dessa forma, após essa explanação teórica, podemos dizer que o livro é uma unidade de leitura constituída de um conjunto de regras próprias (protocolos de leitura e de manipulação) que têm origem nas suas dimensões material e formal. Essas dimensões vão predispor a obra-livro a determinadas formas de interação e de objetivos de usabilidade, possibilitando que os peritextos, ali conjuntos da unidade de leitura da obra-livro, produzam um enunciado participativo e mediado pelos agentes práticos.

Quanto à prática, esta pode conter um ou vários predicados que configuram (ou configurarão) papéis actanciais desempenhados “pelos próprios textos ou imagens, por seus objetos-suportes, por elementos do ambiente, pelo transeunte, pelo usuário ou pelo observador, tudo o que forma a ‘cena’ típica de uma prática” (FONTANILLE, 2008a, p. 23). Logo, podemos considerar que cada peritexto corresponde a um predicado, ou seja, uma cena prática que se revela ao enunciatário-leitor.

No caso do objeto em estudo, livros de literatura de sala de aula, as práticas editorial e didática presentes nesses peritextos estão ligadas à prática de leitura, que é constituída de cenas predicativas que poderão ser percorridas pelos enunciatários-leitores no ato da leitura.

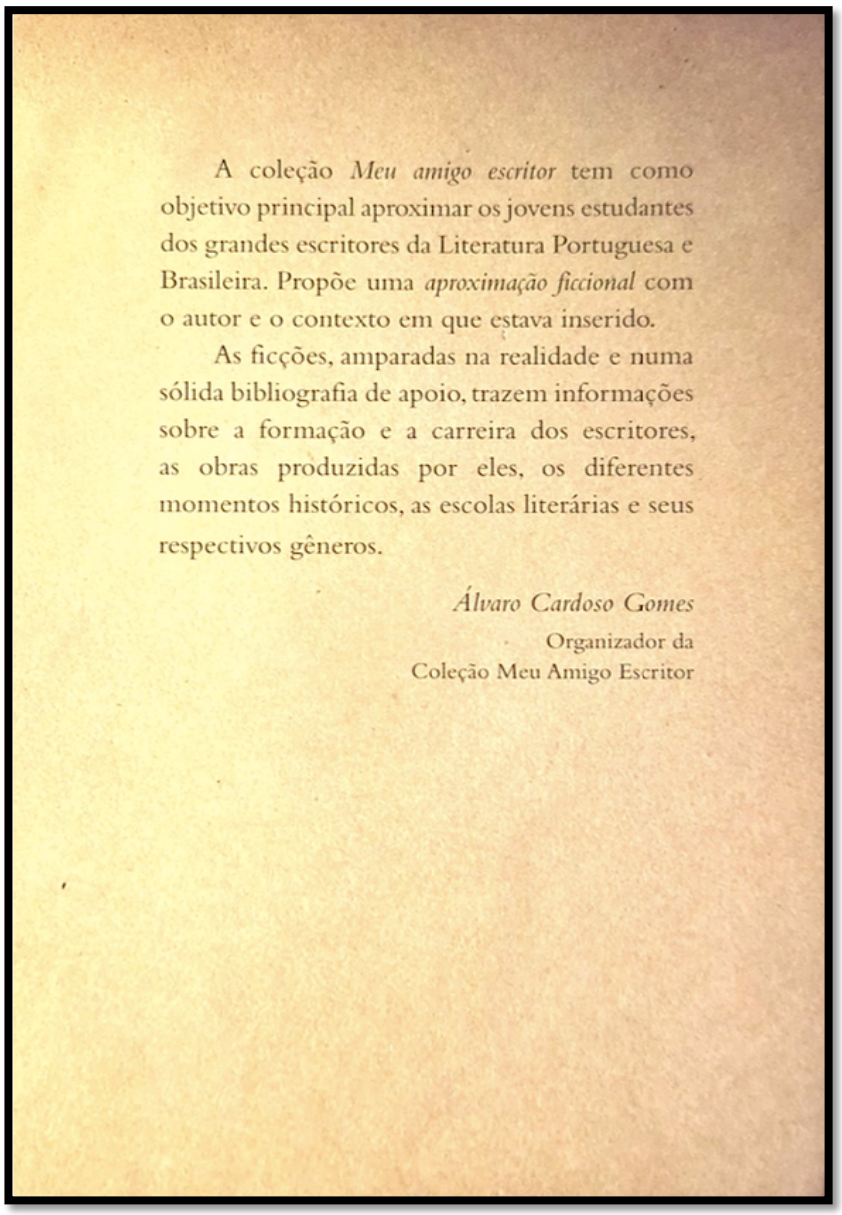
Sendo assim, é importante observar de que modo as práticas instauradas nos peritextos que constituem uma obra dessa natureza participam das práticas de leitura previstas para a sala de aula, e se estabelecem processos de aproximação ou distanciamento do enunciatário-leitor. Isto é, uma vez que os peritextos estabelecem camadas de instrução de leitura, eles podem ou não auxiliar no processo de interpretabilidade, “facilitando” a leitura e o acesso à obra literária, por um lado, ou “dificultando” ainda mais o acesso ao sentido estético, uma vez que agregam sentidos e práticas (como a prática acadêmica) que não são “naturais” na sala de aula. Isso quer

dizer que, os peritextos dão os contornos da leitura de um projeto editorial, que pode ou não fazer sentido em um projeto didático. Essa é justamente a questão central de nossa tese.

2.2 O projeto “Meu amigo escritor”

A Coleção Meu Amigo Escritor é um projeto da editora FTD, que tem por objetivo apresentar escritores renomados da Literatura Portuguesa e Brasileira aos jovens leitores. À frente do projeto está o organizador da coleção, Álvaro Cardoso Gomes, que também é o autor de quatro dos seis livros que compõem a coletânea. A coleção é apresentada da seguinte forma na orelha da quarta capa de todos os livros:

Figura 2 – Segunda orelha do livro *O poeta que fingia*, de Álvaro Cardoso Gomes



A coleção *Meu amigo escritor* tem como objetivo principal aproximar os jovens estudantes dos grandes escritores da Literatura Portuguesa e Brasileira. Propõe uma *aproximação ficcional* com o autor e o contexto em que estava inserido.

As ficções, amparadas na realidade e numa sólida bibliografia de apoio, trazem informações sobre a formação e a carreira dos escritores, as obras produzidas por eles, os diferentes momentos históricos, as escolas literárias e seus respectivos gêneros.

Álvaro Cardoso Gomes
Organizador da
Coleção Meu Amigo Escritor

Fonte: Gomes (2010).

Como podemos perceber no discurso de apresentação da coleção, temos, de um lado, os estudantes em busca do objeto valor *aprendizado* e, de outro, a própria coleção, que propõe ser veículo de *transformação desse saber*. Para isso, ela cria um ambiente ficcional em uma possível mescla com a vida e obra dos autores, no qual realidade e ficção são tomadas como um ponto importante para que haja a captura da atenção de seus destinatários, que, por serem jovens, pressupostamente, se sentem mais atraídos por uma narrativa romanceada ou aventuresca. Apresentar autores de épocas remotas pura e simplesmente não seria, talvez, uma proposta atraente, do ponto de vista mercadológico. Por isso, estão inseridos em livros dessa natureza, as chamadas literaturas de sala de aula.

Os seis livros da coleção seguem exatamente a mesma práxis de leitura ora descrita e se organizam e se apresentam visualmente seguindo um mesmo padrão, como revelam suas capas:

Figura 3 – Capas dos seis livros da Coleção Meu Amigo Escritor





Fonte: Editora FTD – Coleção Meu Amigo Escritor.

O ilustrador da coleção é Alexandre Camanho, seu nome encontra-se na folha de rosto e, nas últimas páginas, há uma seção intitulada “Quem é?” destinada também à sua biografia. Como podemos abstrair do projeto gráfico, há uma isotopia figurativa instaurada e manifestada visualmente por meio das categorias cromáticas, eidéticas e topológicas, causando um efeito de sentido harmônico e, ao mesmo tempo, icônico, pois a semelhança entre as capas institui um modelo semântico que gera uma experiência perceptiva de reconhecimento por analogia. Esse reconhecimento, por sua vez, liga enunciador e enunciatário, instaurando um contrato, simultaneamente, de veridicção e fidúcia. O primeiro está ligado ao reconhecimento da coleção pelos marcadores plásticos, validando os exemplares enquanto uma coleção no mercado, e o segundo, a um contrato de confiança de um destinador-manipulador que se apresenta em forma de livro, modalizando seu destinatário a *querer-ler* a coleção que se inscreve, pois simula um cuidado em relação à construção figurativa que, diante de sua coerência, manifesta um valor de idoneidade. Assim, como podemos observar em Barros (1987), a iconicidade nos textos visuais pode se efetivar por meio do reconhecimento, no caso, esse que o projeto gráfico da coleção procura instaurar.

> Tornar os textos mais ou menos figurativos, recorrendo a figuras do conteúdo, é, por sua vez, um dos recursos pelos quais o enunciador persuade o enunciatário do caráter real ou irreal do mundo que procura fazer passar. A produção da *ilusão referencial* caracteriza assim as semióticas figurativas, incluídas aí também as que visam a causar o efeito contrário de abstração ou de irrealidade. Tais considerações levam-nos a repensar o problema da iconicidade também nos textos visuais, onde a questão está mais profunda mente enraizada. O primeiro passo parece ser reler as relações de representação e de reconhecimento, que ligam enunciador e enunciatário, como um contrato fiduciário, como um jogo de manipulação, persuasão e interpretação, respectivamente. Não se trata mais de imitar o mundo, mas de fazer crer que isso foi feito — efeito de sentido de real ou de referente (14), ao mesmo tempo que, através sobretudo do plástico e do poético, procura-se recriá-lo — efeito de sentido de verdade. (BARROS, 1987, p. 9).

O que vimos, portanto, no conjunto de capas que as tornam uma coleção, é um processo de figurativização que reveste temas como a verdade, a idoneidade, a credibilidade, o assentamento de um projeto que se torna icônico por produzir uma ilusão referencial que, segundo Greimas e Courtés (2016, p. 223), corresponde ao "resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido de 'realidade'". Ou seja, temos uma iconização da coleção por meio do projeto gráfico e de seus marcadores plásticos, que causam um efeito realidade e, por conseguinte, uma valoração do produto.

Partindo para uma breve análise da dimensão figurativa e do enunciado linguístico das capas em sua totalidade (pois, adiante, faremos uma análise mais refinada de duas capas escolhidas), em busca do que, nelas, se sobressai isotopicamente, causando esse efeito de reconhecimento da coleção, podemos mostrar que, em todos os modelos, praticamente, a organização topológica segue a regra dos terços[5].

Na parte superior, envolvendo aproximadamente um terço da ocupação da página, temos o título da obra seguido do nome do(a) autor(a) e, abaixo, organiza-se a ilustração. Essa sequência demonstra uma hierarquia que se reflete pelo olhar de cima para baixo: título do livro, quem o escreveu e ilustração. Questões eidéticas fazem com que cada espaço seja bem demarcado: linhas circulares separam o título do nome do autor, que se apresenta com outra tipografia dentro de um retângulo, uma espécie de fita em posição perpendicular, à direita, enquanto as figuras ilustrativas ocupam o restante da superfície.

Os traços das aquarelas são finos, contornos que se alongam nos detalhes, como no prolongamento de uma barba, nas pontas dos dedos, na cauda de um casaco, nos cabelos, entre outros. Caracteriza-se como uma espécie de representação de modelos antigos de pintura,

[5] Considera-se regra dos terços uma técnica de composição frequentemente utilizada por pintores e fotógrafos. Sobre a cena a ser retratada, o artista traça quatro linhas imaginárias (ou seja, divide o quadro em terços) e coloca o objeto principal em um dos pontos formados pelas intersecções.

opondo-se ao que seria uma pintura contemporânea, cujas formas são mais delimitadas e geométricas. Podemos observar também expressões faciais bem demarcadas, olhares que revelam sensações e sentimentos, como curiosidade, tédio, amor, concentração. Todas as ilustrações ultrapassam a mancha, deixando o desenho sempre inacabado, ou seja, gerando esse efeito de continuidade induzem o enunciatário-leitor a um movimento de interação corporal com as imagens: o de abrir a orelha e deslocar o olhar para o todo que se projeta na materialidade do suporte.

O cromatismo revela-se, na coleção, por meio de um fundo em sépia, uma coloração saturada que se aproxima de um marrom apagado, e a ilustração, o desenho em si, faz-se conhecer seguindo esse mesmo tom, sendo que, aos poucos, matizes vão se revelando nos detalhes das figuras representadas. Soluções cromáticas são utilizadas para destacar o nome dos autores de cada obra e, ao mesmo tempo, diferenciar cada uma delas. Cada nome está inscrito sobre uma espécie de fita, como já dito, sendo cada uma de uma cor: vermelha, verde, azul, laranja, rosa e lilás. Já o título é mostrado em fundo branco, para maior destaque, o que retoma o pensamento de hierarquia — o título e o nome do autor são bem mais demarcados que a ilustração, cujas cores, saturadas, parecem apagadas.

Passando ao plano de conteúdo, para que seja pensado a partir das qualidades visuais apresentadas, avancemos a uma análise do significado da produção do projeto gráfico das capas da coleção.

A capa de um livro representa, por si só, o lugar dos primeiros olhares; no primeiro contato com a obra, sob esse aspecto, já podemos prever uma certa preocupação do enunciador, no caso, editorial e didático, que busca apreender a atenção do enunciatário-leitor promovendo, para isso, uma estratégia de interação através dos sentidos. Ao olhar para a capa segmentada em três faixas paralelas, o enunciatário focaliza um todo que se articula em partes, ou seja, tudo o que precisa para se interessar pela obra está ali. Não bastasse isso, esse enunciatário ainda é convocado a abrir a orelha para descobrir o que se apresenta além daquela primeira dimensão material.

Essas partes também criam uma narrativa cujo destinador é o próprio editor/capista. O que devo apresentar aos leitores infantojuvenis em uma capa de livro de literatura de sala de aula? Um título atrativo, que na maioria dos casos, como podemos observar, opta por omitir o nome do poeta a ser estudado, mas inclui o nome do autor que institui o projeto, tornando-o autoral, bem como imagens para ilustrar, criar um enigma, ou seja, evocar pistas da leitura que se apresentará. Dessa forma, uma narrativa editorial se institui a fim de promover o encontro entre o destinatário e seu objeto valor, o conhecimento.

As cores escolhidas para compor esse enunciado refletem a base do objetivo da coleção: apresentar, aos jovens leitores, poetas e escritores de tempos remotos; sendo assim, essa coloração esmaecida está homologada ao que é antigo, saturado pelo tempo. Consequentemente, podemos instaurar uma oposição *antigo x contemporâneo*, na qual a presença de cores saturadas, que lembram papiro, papéis guardados, a tipografia de máquina de escrever antiga e os desenhos com muitos detalhes se opõem à não presença de cores vivas, matizes, e de tipografias e formas modernas, que refletem a contemporaneidade. Ou seja, a experiência de estar adentrando a um universo antigo já está narrativizada na capa a fim de conduzir o enunciatário à proposta da coleção.

Nesse primeiro momento de apresentação das obras, optamos por fazer uma análise global das capas, com o intuito de examinarmos as projeções figurativas que tornam a coleção reconhecida, ou ainda, como observamos, iconizada como coleção no mercado. Nos próximos capítulos, faremos a análise de duas capas da coleção, ampliando tal discussão. Seguiremos, agora, para a apresentação do catálogo da editora FTD, em que se insere a coleção estudada.

2.2.1 Epitexto: o catálogo editorial

Como epitexto, escolhemos trabalhar com a apresentação da coleção no catálogo editorial, pois acreditamos que ele seja o principal meio de acesso a um primeiro contato com o objeto em estudo. O catálogo de uma editora tem o objetivo funcional de apresentar, à instituição escolar, em especial aos professores, os livros que fazem parte do rol editorial, a fim de promover a escolha das obras a serem "adotadas" no ano letivo. Trata-se, portanto, de um enunciador editorial comercial "conversando" com seus enunciatários: diretores, coordenadores, educadores.

A escolha do catálogo editorial como objeto epitextual da coleção aqui analisada incide justamente sobre o fato dessa aproximação entre o texto-enunciado e seus enunciatários ser reduzida a um discurso mais restrito, não a um público abrangente, a exemplo de uma resenha, uma crítica etc. Aqui, o texto se restringe ao seu universo de circulação, que é o escolar. Sobre como é promovida essa interação, nosso objetivo é destacar alguns pontos desse processo, observando as estratégias persuasivas que são construídas em relação à coleção, bem como de que modo a prática editorial se revela em um paratexto epitextual.

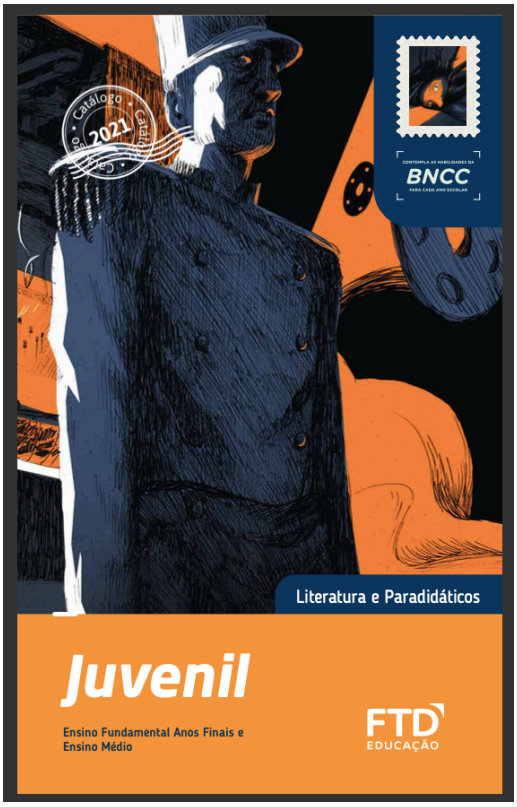
A princípio, não podemos deixar de mencionar que o catálogo editorial é um gênero textual exclusivo das editoras, em que explicações, apresentações, resumos, imagens, resenhas, premiações são investimentos discursivos que buscam garantir que a comercialização das obras

seja bem-sucedida. Em vista disso, um padrão linguístico-textual é instaurado a fim de manter esse diálogo entre o destinador e destinatário pressupostos: sujeito editorial e sujeito leitor, no contexto de um contrato fiduciário estabelecido por um enunciado no qual "o grau de autoridade" (GENETTE, 2009, p. 15) e a competência leitora serão instituídas pelo gênero. Para criar efeito de proximidade, recursos linguísticos como vocabulário adequado ao meio educacional, imagens ilustrativas e organização espacial, possivelmente, são acionados. Diante desse fato, como a Coleção Meu Amigo Escritor é apresentada nesse novo objeto-suporte que está fora do texto principal, ou seja, da própria obra em si? Vejamos nas seções a seguir.

2.2.1.1 Meu Amigo Escritor: apresentação e comercialização de uma obra infantojuvenil

O catálogo em estudo, da editora FTD, apresenta-se na versão *on-line*, podendo, portanto, ser acessado no site da própria FTD na Web[6]. A data do último portfólio é de 2021, ou seja, para 2022 ele não foi atualizado. Ao abrir o arquivo no formato do sistema Adobe, Portable Document Format (PDF), encontramos a seguinte capa:

Figura 4 – Capa do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

[6] Para ver o catálogo *on-line*, basta acessar o *link* https://issuu.com/editoraftd/docs/catalogo-juvenil-issu.

Temos, nessa capa da edição 2021 do catálogo juvenil da FTD, alguns pontos importantes a serem ressaltados, como, por exemplo, o carimbo e o selo típicos de agências de emissão de cartas, telegramas etc., dois marcadores de postagem que aludem ao gênero epistolar. E por que tal recurso semiótico foi convocado? Morfologicamente, o carimbo e o selo remetem ao suporte envelope, àquele que irá englobar o produto principal e que será o dispositivo identificador do destinador e destinatário do objeto a ser postado. Segundo Schwartzmann (2009, p. 129-130, grifo do autor),

> Como a função fundamental do envelope é fazer chegar a alguém um determinado conteúdo, é a **destinação,** estando sempre inscrita na frente do envelope, o nível priorizado na sua constituição. Vemos assim que a organização dos elementos textuais no corpo do envelope também respeita a exploração de sua bidimensionalidade. Assim como a oposição frente/verso resulta numa axiologia bastante fixa, a horizontalidade, a verticalidade e a lateralidade também vão indicar posições pré-estabelecidas por uma prática social. Na frente do envelope organizam-se, portanto, a indicação do destinatário e do seu endereço, mas não a esmo. Tais informações devem sempre ficar no alto à esquerda, pois o espaço do alto à direita é reservado às marcas do sistema postal, notadamente o selo e o carimbo dos correios).

Observamos que a capa não tem o formato bidimensional de um envelope, mas procura, por meio desses identificadores, indicar que seus enunciatários estão diante de um pré-texto, uma espécie de "envelope" que integrará a mensagem principal. Quanto ao uso do carimbo e selo postais, que estão situados nas laterais superiores, podemos supor que constroem um dispositivo veridictório para seus enunciatários em uma relação de parecer e ser verdadeira/autêntica a mensagem que quer transmitir no discurso apresentado, ou seja, o enunciador-prático editorial pretende instituir um sentido de verdade, autenticidade e segurança. Nesse sentido, o carimbo circular que contém o texto verbal *Catálogo 2001* nos assegura a autenticidade do documento da FTD e o selo no campo direito, seguido da inscrição *BNCC*, proporciona aos leitores a segurança de estarem diante de um registro responsável, que segue as normas estabelecidas pela *Base Nacional Comum Curricular* de 2018, hoje, principal referência dos educadores.

Figura 5 – Primeira página do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)

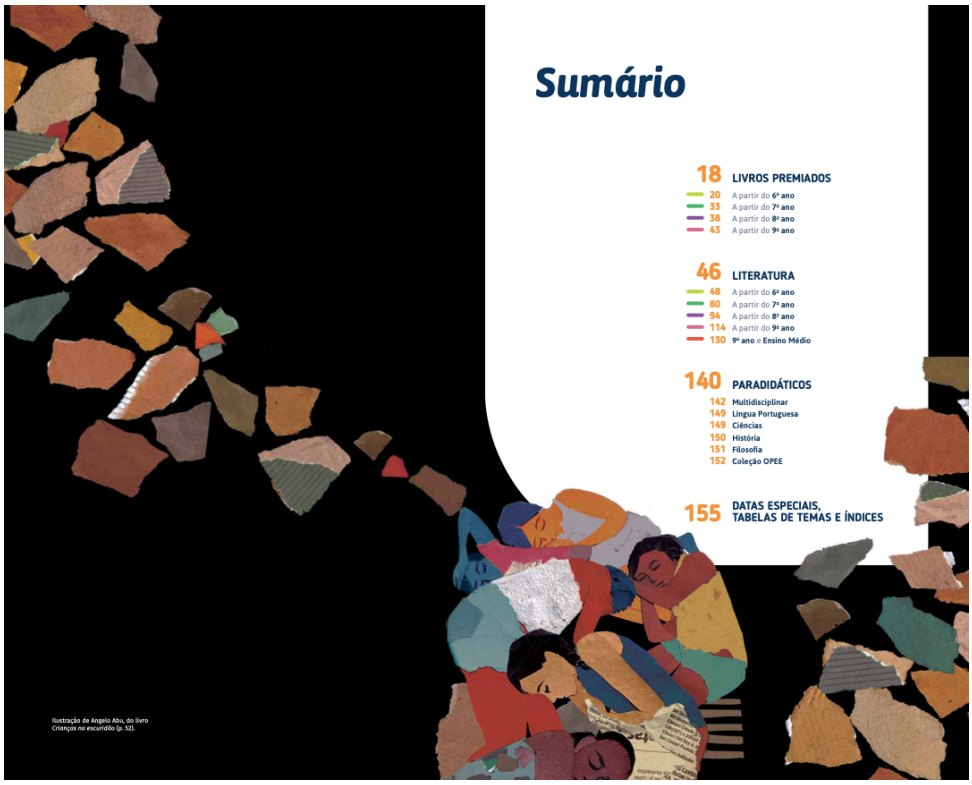


Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

A Figura 5, que corresponde à primeira página do catálogo, soa como uma espécie de localizador, no qual seus enunciatários-leitores podem entender as subdivisões do documento. Sabemos, portanto, por meio dessa primeira leitura, que o catálogo é dividido em dois "livros": o *Catálogo de literatura completo* e o *Catálogo de lançamentos de literatura juvenis*. Nesse primeiro momento, vale destacar que uma ilustração do livro *A menina que conheceu Mário de Andrade*, de Álvaro Cardoso Gomes, se apresenta no centro inferior do cartaz o que nos revela que essa obra tem certa importância entre os títulos que serão apresentados, pois se trata da mais recente obra da Coleção Meu Amigo Escritor.

Quando chegamos ao Catálogo de Literatura Juvenil Completo, nos deparamos com o sumário. Nessa página (Figura 6), podemos observar claramente como as obras são organizadas pela editora. Temos como divisão: livros premiados; literatura; paradidáticos; e datas especiais, tabelas de temas e índices. Os livros premiados, aqueles que foram laureados nos concursos nacionais e internacionais, são destaques das literaturas. Nessa mesma seção, três livros da coleção aparecem com suas devidas premiações, como veremos na Figura 8.

Figura 6 – Sumário do Catálogo de Literatura Juvenil Completo



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

Figura 7 – Livros premiados, página 19 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

Abrindo a seção “Livros premiados”, temos, à esquerda, uma ilustração feita por Alexandre Camanho contida no mais recente livro da coleção, *A menina que conheceu Mário de Andrade*, de Álvaro Cardoso Gomes, e, à direita, o tema da seção, com uma breve explicação. Contudo, esse livro, cuja ilustração aí se insere, não faz parte dos livros premiados. A escolha, nesse caso, não se justifica, uma vez que poderiam ter escolhido outra ilustração do rol de livros em destaque. Tal escolha nos leva a questionar: seria uma escolha editorial aleatória, ou se pretende dar destaque a esse título mesmo sem haver premiação? As duas opções podem fazer sentido.

Na imagem a seguir, passamos à página na qual os livros da coleção são apresentados com suas devidas premiações:

Figura 8 – Livros premiados, página 42 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

Como podemos visualizar, os livros *Memórias quase póstumas de Machado de Assis*, de Álvaro Cardoso Gomes, *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo, e *O poeta que fingia*, de Álvaro Cardoso Gomes, receberam três prêmios importantes. No plano da expressão, podemos observar uma composição espacial, cromática e eidética em harmonia, o que colabora para uma leitura eficiente. O branco, campo cromático escolhido como plano de fundo, dá destaque às linguagens verbais e visuais que se apresentam. Espacialmente, temos as margens, espécie de marcadores, que contém informações relevantes, como: o número da página, o título dessa seção *Livros premiados*, o selo da FTD com fitas vermelhas representando uma medalha, e o nome da coleção a qual se refere. Ainda em termos de espacialidade, do lado esquerdo, há uma coluna com os nomes dos livros, autores e ilustradores e, por último, a premiação que cada um recebeu. Já, do lado direito, há uma coluna com as imagens das capas dos livros seguidas de uma espécie de legenda em que se lê: "Saiba mais sobre o livro na p. 109".

Colocar esses livros em destaque, logo nas primeiras páginas do catálogo, em uma seção só para títulos premiados, configura uma estratégia persuasiva do enunciador, que busca manipular o seu enunciatário a fim de incentivá-lo a escolher aquela obra, ou pelo menos se encantar por ela, favorecendo, consequentemente, que seja adquirida pela instituição escolar, elevando, assim, o seu alcance pelas escolas do país, pois não se trata de um título comum, mas, sim, de um título premiado, em destaque. Se esses livros premiados estivessem no catálogo geral, misturados aos outros, talvez a informação sobre a premiação passasse despercebida pelo enunciatário, logo, podemos concluir que essa triagem contribui para a visibilidade e venda de determinadas obras.

A seguir, apresentamos algumas páginas importantes do catálogo, a começar pela Figura 9, para contextualizarmos a distribuição espacial e, também, para que possamos entender o discurso que se apresenta antes da apresentação da coleção em si, na página 109, como indicado na legenda da imagem que constitui a Figura 8.

Figura 9 – Página 47 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

Antes de darmos seguimento à análise, entretanto, transcrevemos o texto da Figura 9:

> Literatura
> Caro(a) educador(a),
> É com orgulho que a equipe editorial de literatura apresenta os livros que vão contribuir para o seu trabalho de desenvolver o gosto pela leitura. Todas as obras foram pensadas e editadas de maneira a incentivar a formação literária do aluno, além de proporcionar discussões sobre cidadania, ética e valores. Um exemplo desse **potencial transformador da literatura** é *Uma travessia perigosa*, de Jane Mitchell. Inspirado em fatos, este **romance** é narrado por Ghalib Shenu, um menino sírio de 13 anos que vive com a família no norte da Síria. Após um incidente, a família de Ghalib decide imigrar para a Europa. A travessia de mais de mil quilômetros passa por fronteiras cheias de policiais truculentos, campos de refugiados e um mar repleto de perigos.
> Outro destaque do ano é *Os fanzineiros*, **romance** de Breno Fernandes. Na trama, Mino e Alana decidem criar um fanzine para compartilhar seus interesses com a pequena cidade de Pouso Forçado, Mas a divulgação de uma lista dos meninos mais bonitos da escola, na qual Mino fica em último lugar, transforma a vida dele num pesadelo. Breno Fernandes **se inspira em clássicos da literatura juvenil e na própria adolescência** para construir uma trama que passa por bullying, fake news e muitas **questões contemporâneas**. **Um catálogo deve conter os clássicos de todas as épocas**. Por isso vale saudar a chegada de *Canino Branco*, obra-prima de Jack London **adaptada** por Rodrigo Machado. Baseado em suas próprias aventuras, London conta a vida de um lobo selvagem que será domesticado nas paisagens geladas do Canadá. Um **clássico mais recente** é *A ilha de Abel*, de William Steig. Nele,

> o autor de Shrek nos apresenta os camundongos Abel e Amanda, grandes apreciadores dos confortos da cidade, decidem fazer um passeio na mata que acaba colocando-os em perigo. Em meio a muitos sustos - o maior deles é não conseguir voltar para casa, ele acaba descobrindo o que realmente tem importância na vida. (FTD, 2001, p. 47, grifos nossos).

No texto da Figura 9, transcrito acima, encontramos um editorial, ou seja, o gênero editorial foi escolhido para abrir, na página 47, o catálogo geral das chamadas *Literaturas* pela editora, o que é bastante previsível, uma vez que o discurso desse objeto se limita, basicamente, ao diálogo entre enunciadores editoriais e enunciatários do campo da educação. Em um primeiro momento, o enunciador se coloca enquanto equipe – "É com orgulho que a equipe editorial de literatura apresenta [...]" – e anuncia que as escolhas dos livros da FTD "[...] vão contribuir para o seu trabalho [do educador] de desenvolver o gosto pela leitura". Isso significa que é estabelecido um contrato fiduciário de parceria, no qual as obras organizadas pela editora FTD ajudarão o trabalho do professor em sala de aula no que tange a estimular seus alunos ao gosto da leitura e "incentivar a formação literária do aluno, além de proporcionar discussões sobre cidadania, ética e valores". Com essas palavras, presume-se que as chamadas *Literaturas* seriam os livros que desenvolvem o gosto pela leitura e, entre eles, se destacam romances e clássicos, como podemos observar na recorrência dessas figuras (destacadas em negrito na Figura 9) no próprio texto.

Essas obras, segundo o enunciador, vão se mesclando em meio à contemporaneidade e aos clássicos adaptados e mais recentes, ou seja, dispõe para o educador uma oferta variada de gêneros a fim de que seus alunos tenham em mãos a literatura vista como um "potencial transformador" em suas vidas.

Nesse ponto, julgamos importante tratarmos dessa separação pela prática editorial: literatura e paradidáticos. Na Figura 6, podemos perceber que há essa distinção nas seções e, como analisamos acima, *Literatura*, de acordo com o enunciador-editorial, é representada pelas obras que estimularão o gosto pela leitura através de romances contemporâneos e clássicos de diferentes épocas. Logo, qual definição é dada para os chamados *Paradidáticos*?

A partir da página 140 do catálogo (segundo a Figura 6) são apresentados os livros denominados *Paradidáticos* e, na página 141, encontramos o seguinte texto:

> Aqui você encontrará livros que estimulam a reflexão sobre questões didáticas e éticas de grande relevância na formação de cidadãos críticos e protagonistas. Essas obras também tratam de temas fundamentais para o desenvolvimento de uma sociedade mais consciente e solidária, como valores, direitos humanos, democracia, justiça, consumo consciente, sustentabilidade (FTD, 2021, p. 141).

A princípio, podemos perceber que o estímulo do gosto pela leitura não faz parte do discurso da apresentação do livro paradidático da mesma maneira que se enfatiza nas *Literaturas,* e os títulos dessa seção também não fazem parte de um rol de romances e clássicos. O que está em jogo, nesse caso, são reflexões relevantes para a formação de cidadãos críticos e conscientes em nossa sociedade. Os temas se referem, por exemplo, a "valores, direitos humanos, democracia, justiça, consumo consciente, sustentabilidade". Como exemplo, selecionamos uma página das obras paradidáticas para que possamos diferenciar o campo de atuação dos *Paradidáticos* e das *Literaturas*:

Figura 10 – Página 147 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

Pela sinopse, observamos que as reflexões são bem dirigidas às temáticas propostas, mesmo que, por trás, haja uma narrativa com personagens, tempo, espaço etc. Vejamos o exemplar abaixo, extraído da Figura 10:

Multidisciplinar

Texto: **Fernando Carraro**
Ilustrações: **Lima**
Páginas: **48**
Formato: **17 cm x 24 cm**

Código: **12560401**



VIDA, DIREITO DE TODOS!

Vida, direto que deve ser sempre valorizado e respeitado por todas as pessoas.

Na volta das férias, os irmãos Luan e Lara conhecem o novo professor, Alexandre, um sujeito animado, sempre de bom humor e disposto a ajudar as pessoas. Alexandre incentiva seus alunos a ser voluntários em asilos, orfanatos e hospitais, formando o grupo Amigos da Vida. Alexandre também traz para o cotidiano da turma a discussão sobre temas importantes e polêmicos, sempre enfatizando a valorização da vida e os direitos humanos.

Aproveitando essa reflexão entre *Paradidáticos* e *Literaturas*, passamos à página na qual a Coleção Meu Amigo Escritor é divulgada. Dessa forma, poderemos apreender melhor essa diferença. A coleção está localizada, primeiramente, no índice da página 95, como uma proposta de obras a serem lidas por alunos de oitavo ano, vejamos:

Figura 11 – Página 95 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

Observemos, abaixo, a transcrição do texto da Figura 11, referente à proposta do enunciador para essa faixa etária:

> Nesta fase, o aluno questiona a literatura de maneira crítica. É mais seletivo com o que lê, infere sobre os textos, tem opinião sobre as escolhas e abordagens. **Um ótimo momento para aprofundar o conhecimento sobre os escritores que são destaque no cânone literário**, para flexibilizar as linguagens, como a introdução da leitura de quadrinhos e de narrativas que tragam experiências de vida (FTD, 2021, p. 95, grifos nossos).

Agora, passaremos à transcrição do texto referente à Coleção Meu Amigo Escritor, situado na coluna à direita: "Nas tramas destes romances, o protagonista jovem convive com grandes escritores da nossa literatura, e é o leitor que aprende curiosidades sobre a vida e a obra deles" (FTD, 2021, p. 95).

Como colocado nas transcrições acima de textos da Figura 11, percebemos que a proposta da coleção vai ao encontro do que o enunciador-editorial prevê como experiência de leitura para essa faixa etária. Temos uma proposta editorial que considera que o aluno-aprendiz é capaz de se colocar criticamente, de interagir com vários gêneros, linguagens e que está no momento propício de conhecer escritores do cânone literário. Além disso, indo em consonância com esse projeto, é uma coleção de títulos que propõe justamente essa possibilidade conjuntiva: o contato com escritores da nossa literatura. Esse discurso, estrategicamente, gera confiança no enunciatário, que, no caso, são os envolvidos na escolha do material, pois, no interior do processo de um fazer persuasivo e de um fazer interpretativo, um contrato de confiança e de veridicção são instituídos: nós sabemos o que seu aluno, nessa fase, precisa enquanto leitura e, ao mesmo tempo, oferecemos uma lista de obras que contemplam tais objetivos.

Abaixo, finalmente, chegamos às páginas de apresentação da coleção.

Figura 12 – Páginas 108 e 109 do *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

No plano de expressão, temos uma página dupla disponível para ajustar toda a apresentação da coleção. Nas margens, as duas fitas laterais na cor roxa reforçam os indicativos *Literatura* e *A partir do 8º ano*, ou seja, são localizadores que reiteram a cor escolhida para a literatura de 8º ano (ver Figuras 6 e 11), ajudando o enunciatário-leitor a se localizar no espaço do catálogo. Outro componente à margem está à direita, no canto superior "Leitor crítico". Essa informação consta no início do catálogo, em páginas destinadas aos níveis de leitura, vejamos:

Figura 13 – Níveis de leitura, páginas 6 e 7, *Catálogo Editorial* da FTD (2021)



Níveis de leitura

COM BASE NAS CATEGORIAS DE LEITOR DO *DICIONÁRIO CRÍTICO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA*, DE NELLY NOVAES COELHO, EDUSP.

PRÉ-LEITOR

LEITURAS ADEQUADAS

LIVROS
- com ou sem texto;
- com ilustrações figurativas e atraentes.

TEMAS
- que possam ser reconhecidos pelos leitores-alunos;
- que retratem situações do cotidiano infantil;
- desde o relato de novas experiências até a vivência de descobertas;
- que mesclem o real e o imaginário.

ENREDOS
- histórias curtas, com vocabulário de fácil entendimento;
- que narrem situações pitorescas;
- narrativas de humor, de surpresa, de animais que falam;
- contos de fadas, cenários de fantasia;
- histórias que brinquem com o som e o ritmo das palavras;
- quadrinhas;
- poemas.

LEITOR INICIANTE

LEITURAS ADEQUADAS

O maior contato com os livros já permite que o aluno-leitor opine sobre aqueles de que mais gosta.

LIVROS
- visualmente atraentes;
- a presença de ilustrações é preponderante.

TEMAS
- inspirados no cotidiano infantil;
- que tratem de desejos, travessuras, sonhos, alegrias e frustrações dos leitores;
- contos de humor e situações cômicas;
- histórias que provoquem medo;
- contos de seres fantásticos e objetos mágicos;
- personagens reais ou imaginários, humanos ou não, com personalidade definida.

ENREDOS
- lineares, que desenvolvam situações simples, fatos, acontecimentos ou a resolução de conflito, com começo, meio e fim;
- poemas;
- fábulas;
- aventuras;
- contos de fadas;
- aventuras de heróis, seus poderes e feitos.

LEITOR EM PROCESSO

LEITURAS ADEQUADAS

O maior contato com os livros já permite que o aluno-leitor selecione aqueles de que mais gosta.

LIVROS
- ilustrados, com imagens em diálogo com o texto.

TEMAS
- de repertórios variados;
- focados no mundo, na diversidade, no relacionamento social e na vivência dos leitores-alunos;
- relatos de outras épocas, de outras realidades, costumes e valores.

ENREDOS
- densos e longos;
- comunicação clara e precisa;
- vocabulário de fácil entendimento, embora possam requerer, ocasionalmente, consulta a dicionário;
- textos em que a narrativa apresente uma situação central, um conflito, um fato ou acontecimento que se resolva até o final;
- aventuras fantásticas;
- relatos de vivências, episódios comoventes ou cômicos;
- relatos do cotidiano que reflitam os anseios do aluno-leitor;
- histórias de mistério, de seres fantásticos e de criaturas assustadoras;
- histórias do folclore, de medos e superstições;
- contos clássicos e tradicionais;
- lendas e mitos;
- textos sobre fenômenos da natureza, documentários;
- poemas;
- fábulas e narrativas exemplares;
- histórias que relatem feitos heroicos, que valorizem as virtudes do herói.

LEITOR FLUENTE

LEITURAS ADEQUADAS

O maior contato com os livros já permite que o aluno-leitor selecione aqueles de que mais gosta.

Todo o repertório de leitura anterior pode ser revisitado para uma releitura mais aprofundada, na conquista de outros níveis de significado.

LIVROS
- com ilustrações em diálogo com o texto.

TEMAS
- amplos e variados, que tenham foco no mundo interior do leitor-aluno, como questões humanas, idealismo, sentimentos, incertezas e medos;
- foco no mundo real: ambientes, costumes, valores e épocas diferentes da realidade;
- questões humanas e sociais, com relatos de vida e luta de personagens, reais ou imaginários.

ENREDOS
- tramas complexas;
- textos de fôlego em linguagem elaborada, que permitam a fluência de leitura;
- necessidade pelo lúdico e aventuresco, com histórias de ação e de mistério;
- contos policiais;
- contos clássicos e tradicionais;
- lendas e mitos;
- crônicas;
- novelas e romances.

LEITOR CRÍTICO

LEITURAS ADEQUADAS

A necessidade de interagir com o mundo, conhecê-lo e compreendê-lo, instiga o jovem à leitura de textos que reflitam sua condição de indivíduo em desenvolvimento, em busca de um lugar no mundo.

As leituras devem suprir o interesse dos jovens a respeito da realidade e das relações interpessoais, para que possam desenvolver a consciência crítica. Todo o repertório de leitura indicado anteriormente pode ser revisitado para um reencontro entre texto e leitor, na conquista de outros níveis de significado.

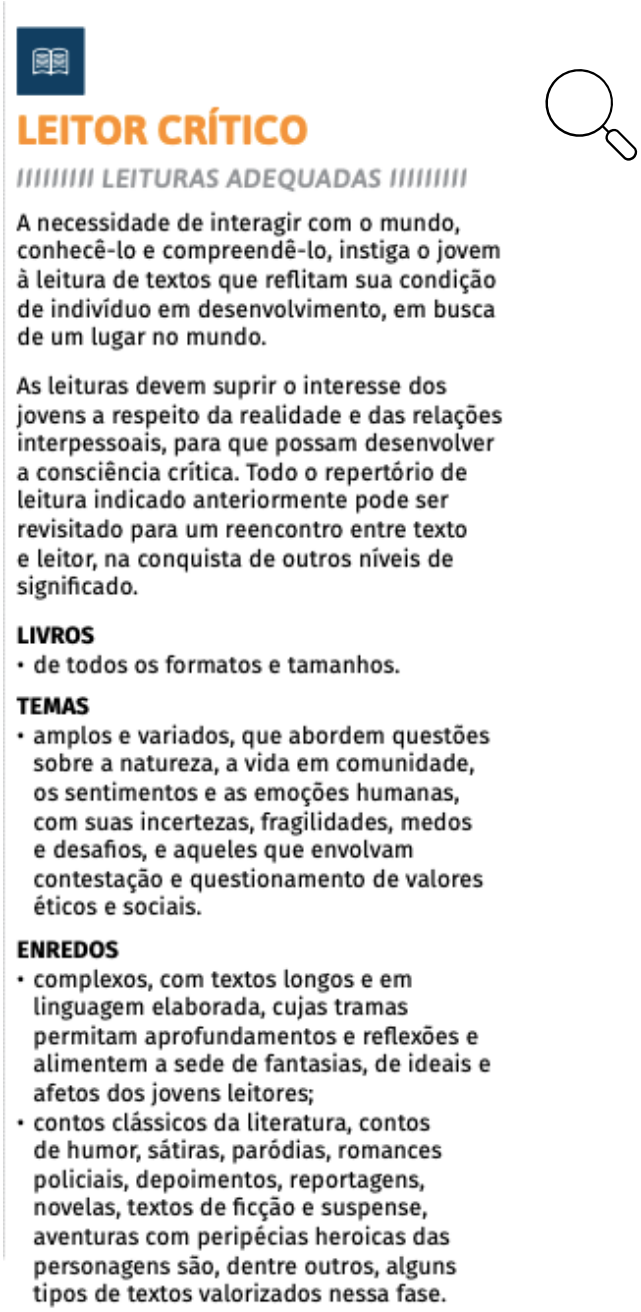
LIVROS
- de todos os formatos e tamanhos.

TEMAS
- amplos e variados, que abordem questões sobre a natureza, a vida em comunidade, os sentimentos e as emoções humanas, com suas incertezas, fragilidades, medos e desafios, e aqueles que envolvam contestação e questionamento de valores éticos e sociais.

ENREDOS
- complexos, com textos longos e em linguagem elaborada, cujas tramas permitam aprofundamentos e reflexões e alimentem a sede de fantasias, de ideais e afetos dos jovens leitores;
- contos clássicos da literatura, contos de humor, sátiras, paródias, romances policiais, depoimentos, reportagens, novelas, textos de ficção e suspense, aventuras com peripécias heroicas das personagens são, dentre outros, alguns tipos de textos valorizados nessa fase.

Fonte: *Catálogo Editorial* da FTD (2021).

De acordo com os níveis de leitura propostos pelo projeto editorial da FTD, baseados "nas categorias de leitor do *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, de Nelly Novaes Coelho, da EDUSP", são cinco as etapas pelas quais o aluno-leitor é conduzido até se tornar um leitor crítico: pré-leitor, leitor iniciante, leitor em processo, leitor fluente e leitor crítico. Cada um desses níveis é representado por uma unidade visual em forma de um livro aberto e, em cada etapa do processo, as cores vão gradativamente se tornando mais fortes, intensas. Observemos, na figura a seguir, o que é considerado um leitor crítico, que é o caso dos leitores de 8º ano em diante:



LEITOR CRÍTICO

IIIIIIIII LEITURAS ADEQUADAS IIIIIIIII

A necessidade de interagir com o mundo, conhecê-lo e compreendê-lo, instiga o jovem à leitura de textos que reflitam sua condição de indivíduo em desenvolvimento, em busca de um lugar no mundo.

As leituras devem suprir o interesse dos jovens a respeito da realidade e das relações interpessoais, para que possam desenvolver a consciência crítica. Todo o repertório de leitura indicado anteriormente pode ser revisitado para um reencontro entre texto e leitor, na conquista de outros níveis de significado.

LIVROS

- de todos os formatos e tamanhos.

TEMAS

- amplos e variados, que abordem questões sobre a natureza, a vida em comunidade, os sentimentos e as emoções humanas, com suas incertezas, fragilidades, medos e desafios, e aqueles que envolvam contestação e questionamento de valores éticos e sociais.

ENREDOS

- complexos, com textos longos e em linguagem elaborada, cujas tramas permitam aprofundamentos e reflexões e alimentem a sede de fantasias, de ideais e afetos dos jovens leitores;
- contos clássicos da literatura, contos de humor, sátiras, paródias, romances policiais, depoimentos, reportagens, novelas, textos de ficção e suspense, aventuras com peripécias heroicas das personagens são, dentre outros, alguns tipos de textos valorizados nessa fase.

Como focalizado na imagem acima, os leitores críticos já são capazes de ler e compreender enredos longos, com linguagem elaborada e possuem consciência crítica para lidar com temas variados. Portanto, de acordo com o editor prático da editora FTD, a Coleção Meu Amigo Escritor faz parte desse nível de leitura e essa informação está sinalizada por essa unidade visual na página de apresentação, como vimos na Figura 12.

Voltando à observação do plano da expressão (Figura 12) da página disponibilizada para a apresentação da coleção em pauta, como dito, temos uma folha dupla, logo, uma visão ampla se abre aos olhos do leitor, que não precisa mudar de página para continuar a sua leitura. Toda

a coleção está ali, à esquerda e à direita, em uma experiência global e única. Os seis livros são expostos com suas devidas capas, porém, à esquerda, um se destaca, *A menina que conheceu Mário de Andrade*, de Álvaro Cardoso Gomes, o lançamento, o último título da Coleção Meu Amigo Escritor. Possivelmente, o destaque se dá para que o enunciatário tenha conhecimento e mais atenção à essa obra, por ser a mais recente, datada de 2018, sendo as demais de entre 2010 e 2014.

Estratégias discursivas foram empregadas para que o lado esquerdo se destacasse, como a cor do plano de fundo. A acomodação do texto e das imagens sobre essa coloração gera um enquadramento diferenciado em oposição à página da direita, que se mantém branca, ou seja, neutra. Para que o espaço da página seja exclusivo para um único título, toda sintaxe organizacional é diferente, o resumo é maior, a capa do livro ganha um novo direcionamento, como se estivesse entreaberto e apoiado numa mesa, e, ainda, uma ilustração do próprio livro ganha espaço na parte inferior, ou seja, mais detalhes são colocados ao alcance do enunciatário para manipulá-lo sensivelmente a partir da organização do plano da expressão.

À direita, a escolha é pela neutralidade das cores, por uma apresentação em colunas, sendo a primeira para descrições técnicas, como nome do autor, do ilustrador, número de páginas, tamanho do livro e código editorial. Na segunda coluna, são organizadas as capas das obras e, na terceira, o título de cada trabalho acompanhado de um pequeno resumo. No entanto, podemos observar que as cores dos títulos mudam em relação às obras premiadas e, abaixo de cada uma, tem-se o selo de premiação, ou seja, mais uma vez essas obras são destacadas em relação às demais. Toda essa construção gera um efeito de hierarquia que chama a atenção do enunciatário-leitor: o mais novo título da coleção, que possui uma página só para ele, as obras premiadas e, depois, as demais.

Em suma, nessa breve análise que fizemos do epitexto *Catálogo Editorial* da FTD, compreendemos que o diálogo se estabelece diretamente com os membros da instituição escolar e em decorrência de um discurso sincrético, que se organiza por meio de imagens, ícones, tabelas, referências, paginações, índices, bem como uma metalinguagem própria do meio educacional, com certa formalidade, ao utilizar gêneros como editorial, resenhas, resumos, referências à BNCC, livros de autores da área etc. Quanto ao plano da expressão, observamos uma diagramação bastante intuitiva e bem organizada, sempre destacando cromaticamente e eideticamente os campos que precisam de mais relevância. Embora saibamos que tudo isso é bem previsível para um discurso editorial, que precisa comercializar seus livros, constatamos que há uma preocupação e uma atenção especial ao portifólio da editora FTD em termos organizacionais e institucionais.

Em relação à apresentação da Coleção Meu Amigo Escritor, podemos constatar que há a predominância pela escolha do exemplar *A menina que conheceu Mário de Andrade*, possivelmente para que ele possa circular mais nas escolas e futuramente ser indicado para algum evento de premiação ou ganhar mais estatuto de visibilidade, como os outros exemplares mais antigos, pois identificamos que a premiação, para o editor prático, é um componente bastante importante de adesão, uma vez que, no início do catálogo, há um espaço só para conduzir esse discurso.

Logo, comprovamos por meio do epitexto analisado, que a coleção se faz bastante presente no catálogo e, por mais que esteja fisicamente em uma relação de ruptura com o texto principal, esse componente é necessário à proposta editorial. Sendo assim, concluímos que o catálogo de apresentação de livros, que é um epitexto que antecede o próprio texto, localizado em outro objeto-suporte, é quem estabelecerá o primeiro contato entre os envolvidos na escolha do material, estabelecendo uma relação de continuidade fundamental para que a obra circule no ambiente de sala de aula. Notoriamente, as escolhas na composição dos textos em tal objeto auxilia na construção de uma identidade para a coleção, principalmente, por meio do contrato de veridicção, que leva o enunciatário a confiar e acreditar que está fazendo uma boa escolha ao "adotar" as obras apresentadas. Portanto, o que é preciso reter dessa breve análise, mais do que toda organização do espaço, é o papel de destinador social somado às crenças do destinatário na criação de projeto editorial, pautado em um discurso de confiança, que traz documentos e livros da área a fim de *fazer crer* que o projeto é propício para o processo de aprendizagem em sala de aula.

2.2.2 Os peritextos

Propomos, agora, apresentar os peritextos presentes e que, de certo modo, ampliarão o texto principal da narrativa. É um momento descritivo, mas muito importante do nosso trabalho para que o leitor consiga vivenciar e compreender como esses elementos ocupam o espaço do objeto-suporte.

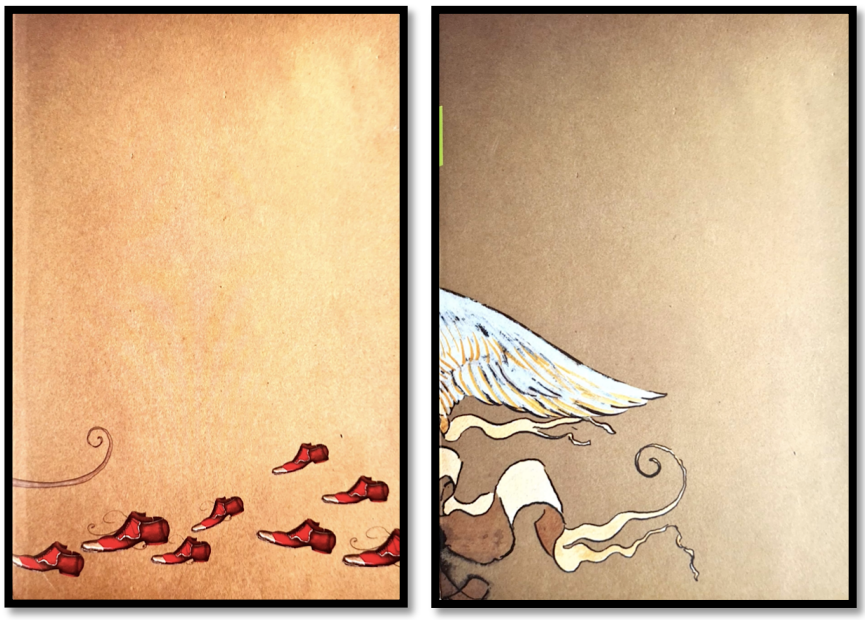
Por se tratar de uma coleção, todos os exemplares são organizados de maneira semelhante quanto ao plano de expressão, salvo algumas pequenas diferenças. A seguir, mostraremos, resumidamente, como se manifestam os peritextos das coleções para que possamos considerar a dimensão desses elementos em uma obra denominada paradidática. Do lado esquerdo, estão situadas imagens do livro *O poeta que fingia* e, à direita (ou abaixo) o livro

O poeta do exílio, essa escolha foi apenas com o intuito de termos uma visão mais geral e organizada dos livros escolhidos e seus peritextos.

- *Capa* que se abre em quatro partes, em papel cartão reforçado, medindo 13,5 x 18 cm, contendo título da obra, nome do autor, ilustração, logo e nome da editora.



- *Primeira orelha* com as mesmas dimensões da capa, contendo uma extensão da ilustração.

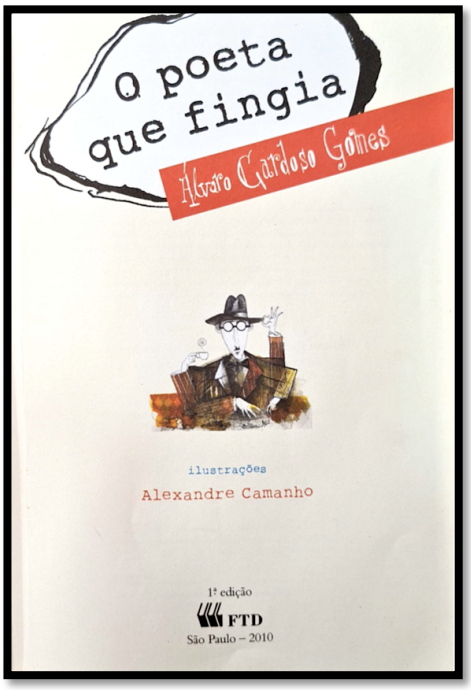


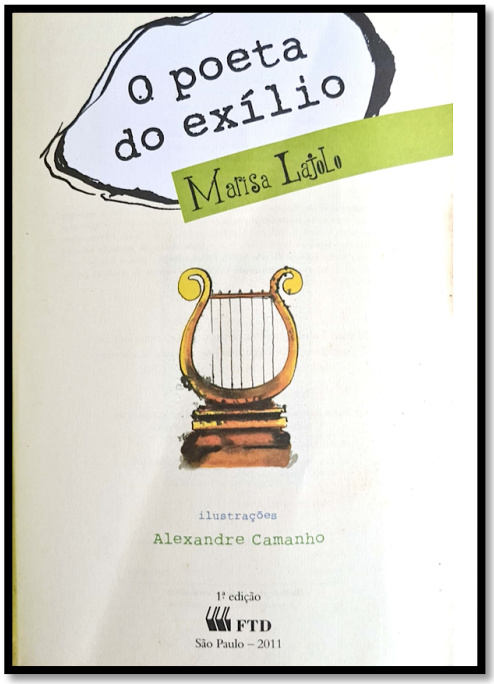
- *Lombada* com o título da obra, nome do autor e logo da editora.



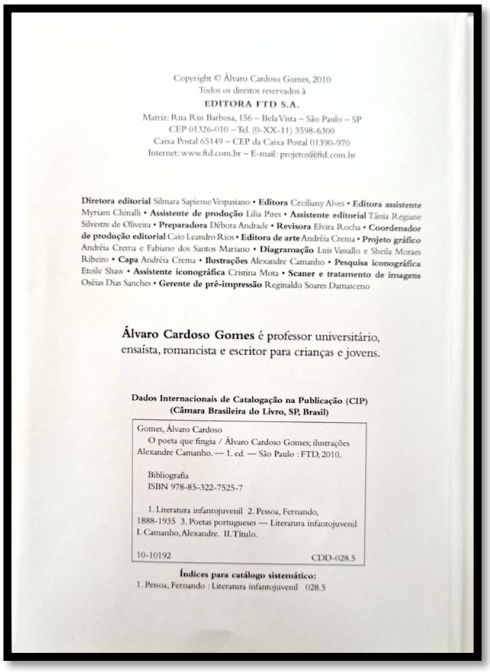


- *Folha de rosto* com título da obra e nome do autor espelhados da capa, uma pequena ilustração, nome do ilustrador, número da edição, logo e nome da editora, cidade e ano.





- *Página de copyright e dados catalográficos* contendo todas as informações editoriais, uma pequena biografia do(a) autor(a) e os dados para catalografia e citação.



Copyright © Álvaro Cardoso Gomes, 2010
Todos os direitos reservados à
EDITORA FTD S.A.
Matriz: Rua Rui Barbosa, 156 – Bela Vista – São Paulo – SP
CEP 01326-010 – Tel. (0-XX-11) 3598-6300
Caixa Postal 65149 – CEP da Caixa Postal 01390-970
Internet: www.ftd.com.br – E-mail: projetos@ftd.com.br

Diretora editorial Silmara Sapiense Vespasiano • **Editora** Ceciliany Alves • **Editora assistente** Myriam Chinalli • **Assistente de produção** Lília Pires • **Assistente editorial** Tássia Regiane Silvestre de Oliveira • **Preparadora** Débora Andrade • **Revisora** Elvira Rocha • **Coordenador de produção editorial** Caio Leandro Rios • **Editora de arte** Andréia Crema • **Projeto gráfico** Andréia Crema e Fabiano dos Santos Mariano • **Diagramação** Luis Vassallo e Sheila Moraes Ribeiro • **Capa** Andréia Crema • **Ilustrações** Alexandre Camanho • **Pesquisa iconográfica** Etoile Shaw • **Assistente iconográfica** Cristina Mota • **Scaner e tratamento de imagens** Oséias Dias Sanches • **Gerente de pré-impressão** Reginaldo Soares Damasceno

Álvaro Cardoso Gomes é professor universitário, ensaísta, romancista e escritor para crianças e jovens.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

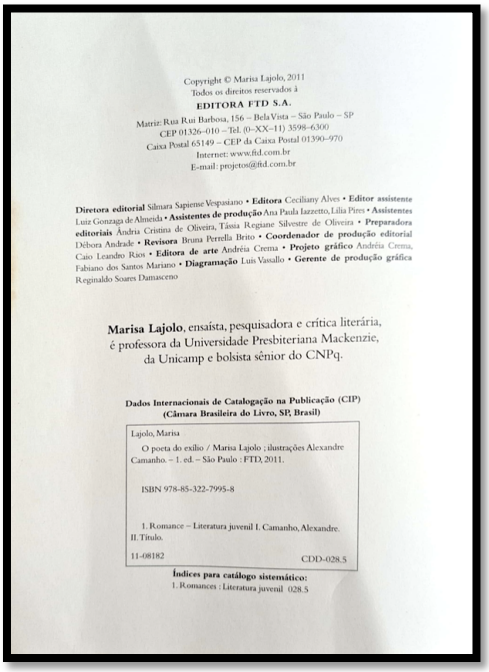
Gomes, Álvaro Cardoso
O poeta que fingia / Álvaro Cardoso Gomes; ilustrações Alexandre Camanho. — 1. ed. — São Paulo : FTD, 2010.

Bibliografia
ISBN 978-85-322-7525-7

1. Literatura infantojuvenil 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 3. Poetas portugueses — Literatura infantojuvenil I. Camanho, Alexandre. II. Título.

10-10192 CDD-028.5

Índices para catálogo sistemático:
1. Pessoa, Fernando : Literatura infantojuvenil 028.5



Copyright © Marisa Lajolo, 2011
Todos os direitos reservados à
EDITORA FTD S.A.
Matriz: Rua Rui Barbosa, 156 – Bela Vista – São Paulo – SP
CEP 01326-010 – Tel. (0-XX-11) 3598-6300
Caixa Postal 65149 – CEP da Caixa Postal 01390-970
Internet: www.ftd.com.br
E-mail: projetos@ftd.com.br

Diretora editorial Silmara Sapiense Vespasiano • **Editora** Ceciliany Alves • **Editor assistente** Luiz Gonzaga de Almeida • **Assistentes de produção** Ana Paula Iazzetto, Lília Pires • **Assistentes editoriais** Andréa Cristina de Oliveira, Tássia Regiane Silvestre de Oliveira • **Preparadora** Débora Andrade • **Revisora** Bruna Perrella Brito • **Coordenador de produção** editorial Caio Leandro Rios • **Editora de arte** Andréia Crema • **Projeto gráfico** Andréia Crema, Fabiano dos Santos Mariano • **Diagramação** Luis Vassallo • **Gerente de produção gráfica** Reginaldo Soares Damasceno

Marisa Lajolo, ensaísta, pesquisadora e crítica literária, é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, da Unicamp e bolsista sênior do CNPq.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lajolo, Marisa
O poeta do exílio / Marisa Lajolo ; ilustrações Alexandre Camanho. – 1. ed. – São Paulo : FTD, 2011.

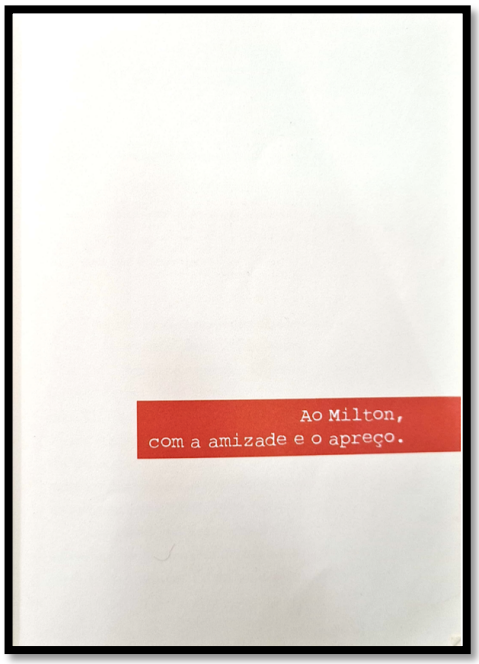
ISBN 978-85-322-7995-8

1. Romance – Literatura juvenil I. Camanho, Alexandre. II. Título.

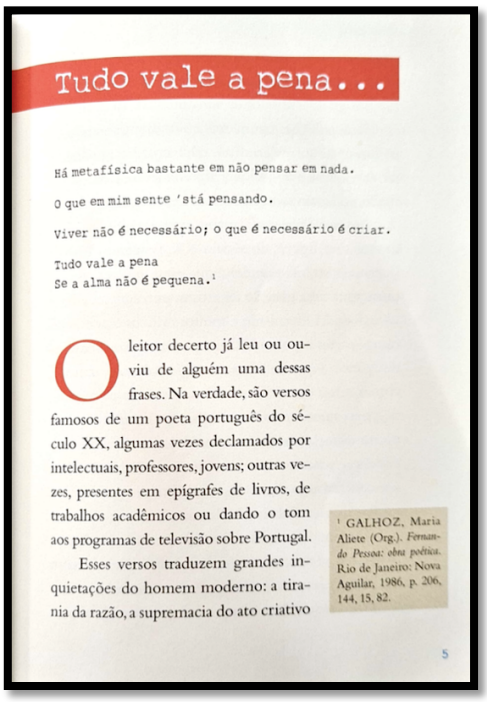
11-08182 CDD-028.5

Índices para catálogo sistemático:
1. Romances : Literatura juvenil 028.5

- *Dedicatória* página contendo apenas uma fita vermelha, no caso de *O poeta que fingia,* (característica que estará presente em várias seções peritextuais das obras, sendo verde, no caso de *O poeta do exílio*) com dedicatória do autor e tipografia que imita letras de máquinas de escrever antigas. Não há o peritexto *Dedicatória* em *O poeta do exílio*.



- *Prefácio* contendo título, epígrafe (em *O poeta que fingia*) e texto escrito e assinado pelas professoras Eliane de Alcântara Teixeira e Joseane Maia Santos Silva, respectivamente.



Tudo vale a pena...

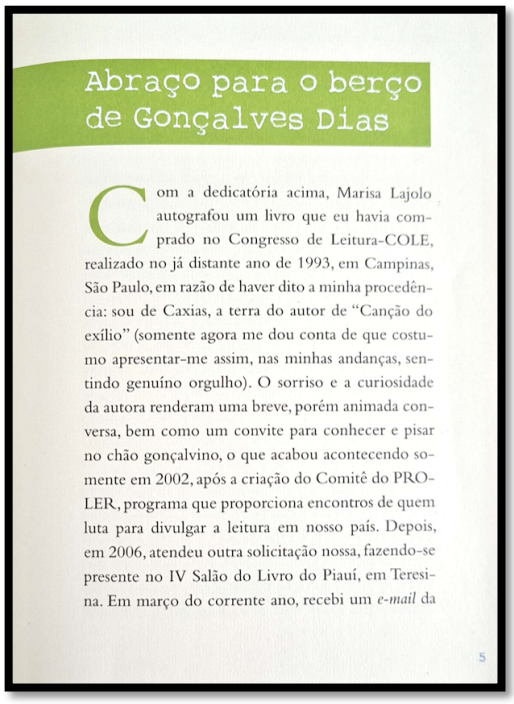
Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que em mim sente 'stá pensando.
Viver não é necessário; o que é necessário é criar.
Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.[1]

O leitor decerto já leu ou ouviu de alguém uma dessas frases. Na verdade, são versos famosos de um poeta português do século XX, algumas vezes declamados por intelectuais, professores, jovens; outras vezes, presentes em epígrafes de livros, de trabalhos acadêmicos ou dando o tom aos programas de televisão sobre Portugal.

Esses versos traduzem grandes inquietações do homem moderno: a tirania da razão, a supremacia do ato criativo

[1] GALHOZ, Maria Aliete (Org.). *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 206, 144, 15, 82.

5

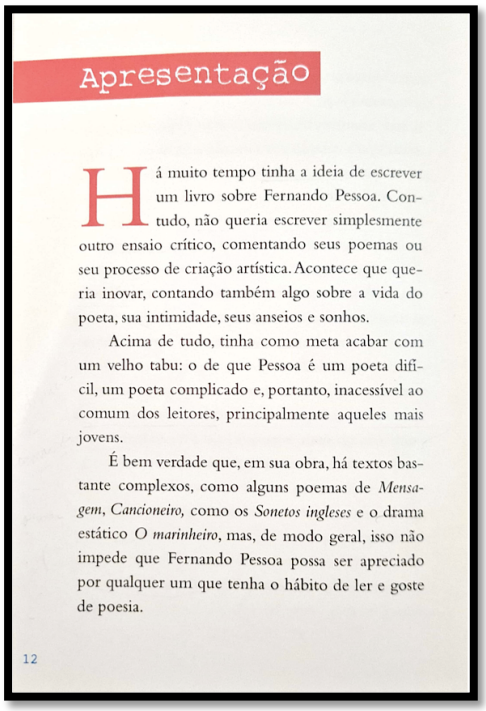


Abraço para o berço de Gonçalves Dias

Com a dedicatória acima, Marisa Lajolo autografou um livro que eu havia comprado no Congresso de Leitura-COLE, realizado no já distante ano de 1993, em Campinas, São Paulo, em razão de haver dito a minha procedência: sou de Caxias, a terra do autor de "Canção do exílio" (somente agora me dou conta de que costumo apresentar-me assim, nas minhas andanças, sentindo genuíno orgulho). O sorriso e a curiosidade da autora renderam uma breve, porém animada conversa, bem como um convite para conhecer e pisar no chão gonçalvino, o que acabou acontecendo somente em 2002, após a criação do Comitê do PROLER, programa que proporciona encontros de quem luta para divulgar a leitura em nosso país. Depois, em 2006, atendeu outra solicitação nossa, fazendo-se presente no IV Salão do Livro do Piauí, em Teresina. Em março do corrente ano, recebi um *e-mail* da

5

- *Apresentação* da obra escrita pelos próprios autores, Álvaro Cardoso Gomes e Marisa Lajolo.



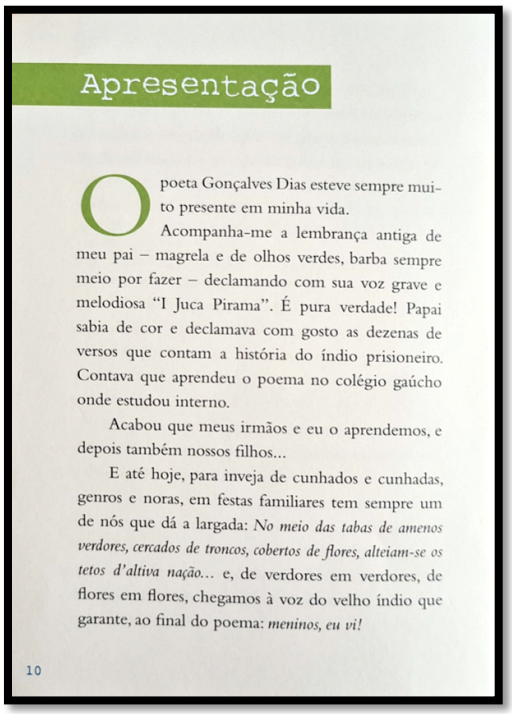
Apresentação

Há muito tempo tinha a ideia de escrever um livro sobre Fernando Pessoa. Contudo, não queria escrever simplesmente outro ensaio crítico, comentando seus poemas ou seu processo de criação artística. Acontece que queria inovar, contando também algo sobre a vida do poeta, sua intimidade, seus anseios e sonhos.

Acima de tudo, tinha como meta acabar com um velho tabu: o de que Pessoa é um poeta difícil, um poeta complicado e, portanto, inacessível ao comum dos leitores, principalmente aqueles mais jovens.

É bem verdade que, em sua obra, há textos bastante complexos, como alguns poemas de *Mensagem*, *Cancioneiro*, como os *Sonetos ingleses* e o drama estático *O marinheiro*, mas, de modo geral, isso não impede que Fernando Pessoa possa ser apreciado por qualquer um que tenha o hábito de ler e goste de poesia.

12



Apresentação

O poeta Gonçalves Dias esteve sempre muito presente em minha vida.

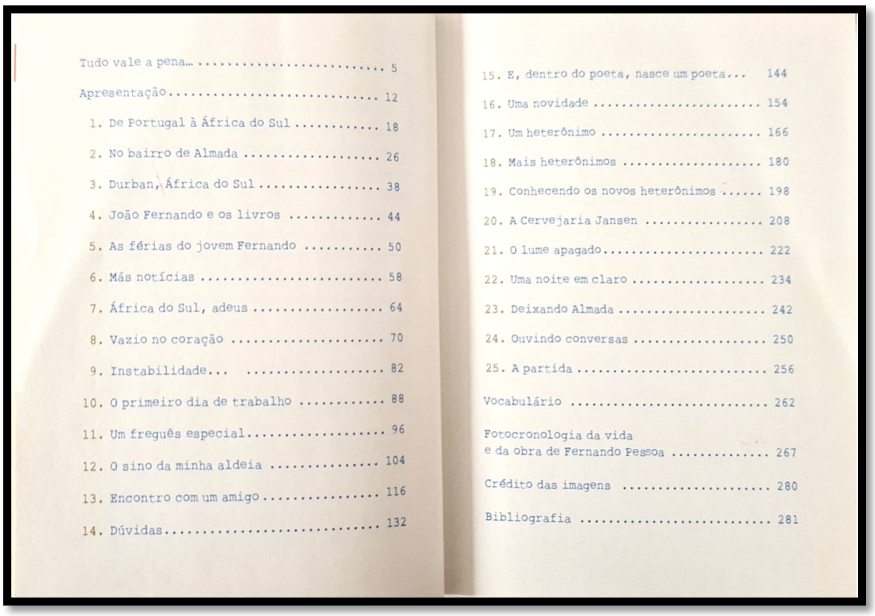
Acompanha-me a lembrança antiga de meu pai – magrela e de olhos verdes, barba sempre meio por fazer – declamando com sua voz grave e melodiosa "I Juca Pirama". É pura verdade! Papai sabia de cor e declamava com gosto as dezenas de versos que contam a história do índio prisioneiro. Contava que aprendeu o poema no colégio gaúcho onde estudou interno.

Acabou que meus irmãos e eu o aprendemos, e depois também nossos filhos...

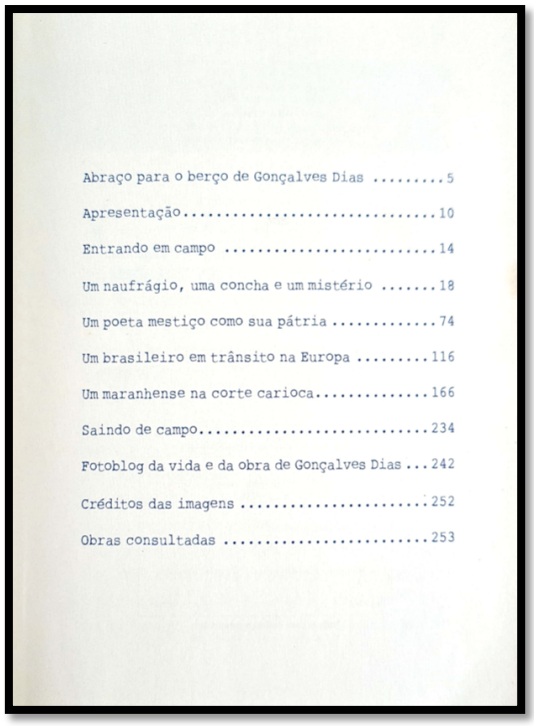
E até hoje, para inveja de cunhados e cunhadas, genros e noras, em festas familiares tem sempre um de nós que dá a largada: *No meio das tabas de amenos verdores, cercados de troncos, cobertos de flores, alteiam-se os tetos d'altiva nação...* e, de verdores em verdores, de flores em flores, chegamos à voz do velho índio que garante, ao final do poema: *meninos, eu vi!*

10

- *Sumário* composto de páginas não numeradas, contendo os títulos dos capítulos e das seções peritextuais. No caso de *O poeta que fingia,* esses intertítulos estão sempre indicados pela sequência numérica; nos demais peritextos, consta apenas o título da seção; e em *O poeta do exílio* há somente os títulos dos capítulos e das seções peritextuais, sem numeração sequencial. O primeiro é composto de duas páginas e o segundo, de uma.

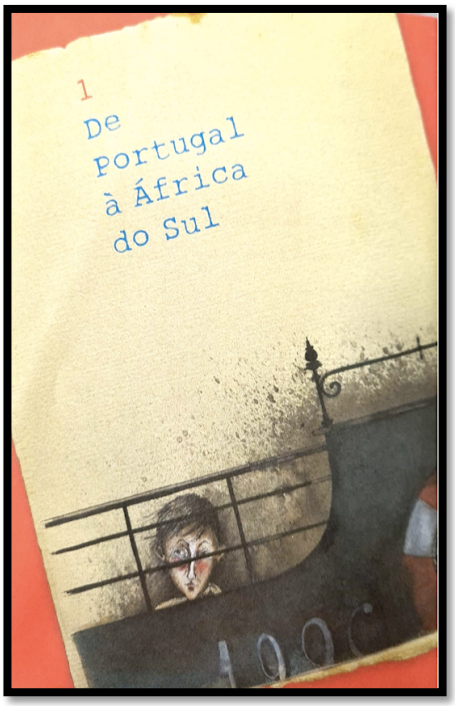


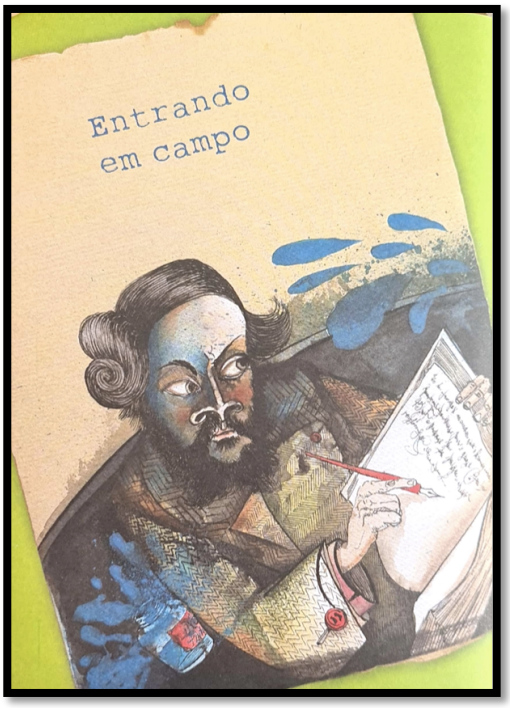
Tudo vale a pena... 5
Apresentação 12
1. De Portugal à África do Sul 18
2. No bairro de Almada 26
3. Durban, África do Sul 38
4. João Fernando e os livros 44
5. As férias do jovem Fernando 50
6. Más notícias 58
7. África do Sul, adeus 64
8. Vazio no coração 70
9. Instabilidade... 82
10. O primeiro dia de trabalho 88
11. Um freguês especial 96
12. O sino da minha aldeia 104
13. Encontro com um amigo 116
14. Dúvidas 132
15. E, dentro do poeta, nasce um poeta... 144
16. Uma novidade 154
17. Um heterônimo 166
18. Mais heterônimos 180
19. Conhecendo os novos heterônimos 198
20. A Cervejaria Jansen 208
21. O lume apagado 222
22. Uma noite em claro 234
23. Deixando Almada 242
24. Ouvindo conversas 250
25. A partida 256
Vocabulário 262
Fotocronologia da vida e da obra de Fernando Pessoa 267
Crédito das imagens 280
Bibliografia 281



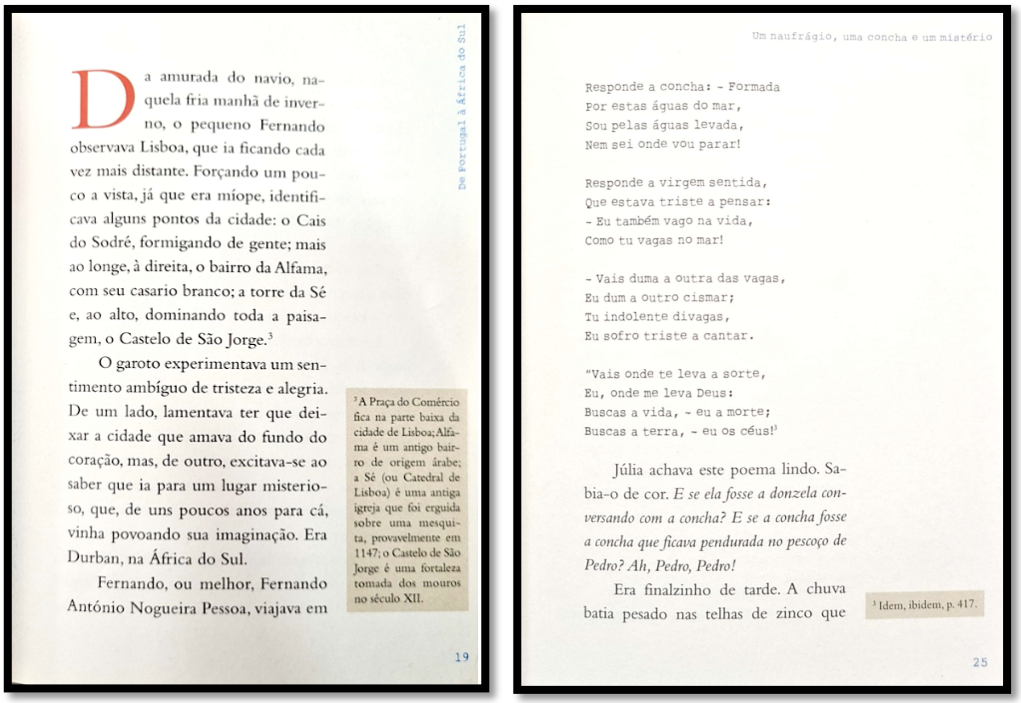
Abraço para o berço de Gonçalves Dias 5
Apresentação 10
Entrando em campo 14
Um naufrágio, uma concha e um mistério 18
Um poeta mestiço como sua pátria 74
Um brasileiro em trânsito na Europa 116
Um maranhense na corte carioca 166
Saindo de campo 234
Fotoblog da vida e da obra de Gonçalves Dias 242
Créditos das imagens 252
Obras consultadas 253

- *Intertítulos* situados sempre à esquerda da abertura de cada capítulo, contendo o número (somente em *O poeta que fingia*), o título e a ilustração. Ao todo, são 25 intertítulos no primeiro livro e seis no segundo, sempre manifestados com a mesma tipografia, as mesmas cores e traços.





- *Notas de rodapé* se organizam topologicamente à esquerda, à direita, em cima ou embaixo das margens laterais da folha. A tipografia é *Times New Roman,* como a do texto principal da narrativa, porém em tamanho menor. É organizada com numeração referencial padrão e descrita em uma caixa de texto com fundo preenchido em tom mais escuro que o das páginas do livro.



De Portugal à África do Sul

Da amurada do navio, naquela fria manhã de inverno, o pequeno Fernando observava Lisboa, que ia ficando cada vez mais distante. Forçando um pouco a vista, já que era míope, identificava alguns pontos da cidade: o Cais do Sodré, formigando de gente; mais ao longe, à direita, o bairro da Alfama, com seu casario branco; a torre da Sé e, ao alto, dominando toda a paisagem, o Castelo de São Jorge.[3]

O garoto experimentava um sentimento ambíguo de tristeza e alegria. De um lado, lamentava ter que deixar a cidade que amava do fundo do coração, mas, de outro, excitava-se ao saber que ia para um lugar misterioso, que, de uns poucos anos para cá, vinha povoando sua imaginação. Era Durban, na África do Sul.

Fernando, ou melhor, Fernando António Nogueira Pessoa, viajava em

[3] A Praça do Comércio fica na parte baixa da cidade de Lisboa; Alfama é um antigo bairro de origem árabe; a Sé (ou Catedral de Lisboa) é uma antiga igreja que foi erguida sobre uma mesquita, provavelmente em 1147; o Castelo de São Jorge é uma fortaleza tomada dos mouros no século XII.

19

Um naufrágio, uma concha e um mistério

Responde a concha: - Formada
Por estas águas do mar,
Sou pelas águas levada,
Nem sei onde vou parar!

Responde a virgem sentida,
Que estava triste a pensar:
- Eu também vago na vida,
Como tu vagas no mar!

- Vais duma a outra das vagas,
Eu dum a outro cismar;
Tu indolente divagas,
Eu sofro triste a cantar.

"Vais onde te leva a sorte,
Eu, onde me leva Deus:
Buscas a vida, - eu a morte;
Buscas a terra, - eu os céus![1]

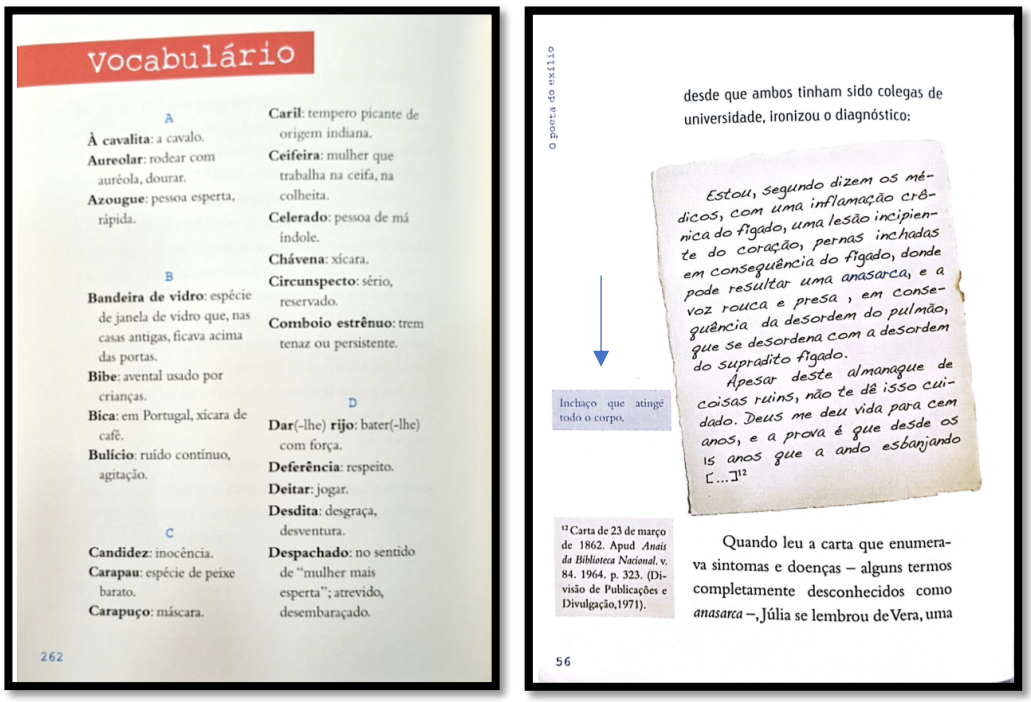
Júlia achava este poema lindo. Sabia-o de cor. *E se ela fosse a donzela conversando com a concha? E se a concha fosse a concha que ficava pendurada no pescoço de Pedro? Ah, Pedro, Pedro!*

Era finalzinho de tarde. A chuva batia pesado nas telhas de zinco que

[1] Idem, ibidem, p. 417.

25

- *Vocabulário* com o título da seção no mesmo padrão, em uma tira vermelha, organizado em ordem alfabética, situado entre as páginas 262 e 265, no livro *O poeta que fingia*. Em *O poeta do exilio* não existe essa seção, o vocabulário é inserido no decorrer da narrativa, transcrito em um retângulo preenchido na cor azul, como indicado abaixo pela seta.



Vocabulário

A

À cavalita: a cavalo.
Aureolar: rodear com auréola, dourar.
Azougue: pessoa esperta, rápida.

B

Bandeira de vidro: espécie de janela de vidro que, nas casas antigas, ficava acima das portas.
Bibe: avental usado por crianças.
Bica: em Portugal, xícara de café.
Bulício: ruído contínuo, agitação.

C

Candidez: inocência.
Carapau: espécie de peixe barato.
Carapuço: máscara.
Caril: tempero picante de origem indiana.
Ceifeira: mulher que trabalha na ceifa, na colheita.
Celerado: pessoa de má índole.
Chávena: xícara.
Circunspecto: sério, reservado.
Comboio estrênuo: trem tenaz ou persistente.

D

Dar(-lhe) rijo: bater(-lhe) com força.
Deferência: respeito.
Deitar: jogar.
Desdita: desgraça, desventura.
Despachado: no sentido de "mulher mais esperta"; atrevido, desembaraçado.

262

O poeta do exílio

desde que ambos tinham sido colegas de universidade, ironizou o diagnóstico:

Estou, segundo dizem os médicos, com uma inflamação crônica do fígado, uma lesão incipiente do coração, pernas inchadas em consequência do fígado, donde pode resultar uma anasarca, e a voz rouca e presa, em consequência da desordem do pulmão, que se desordena com a desordem do supradito fígado.
Apesar deste almanaque de coisas ruins, não te dê isso cuidado. Deus me deu vida para cem anos, e a prova é que desde os 15 anos que a ando esbanjando [...][12]

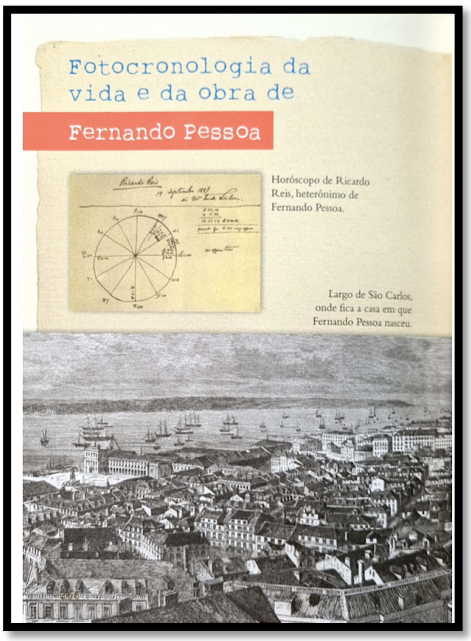
Inchaço que atinge todo o corpo.

[12] Carta de 23 de março de 1862. Apud *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 84. 1964. p. 323. (Divisão de Publicações e Divulgação, 1971).

Quando leu a carta que enumerava sintomas e doenças – alguns termos completamente desconhecidos como *anasarca* –, Júlia se lembrou de Vera, uma

56

- *Fotocronologia da vida e da obra de Fernando Pessoa* e *Fotoblog da vida e da obra de Gonçalves Dias* são as seções contendo fotos e linha do tempo que contam sobre a vida dos autores. Estão presentes no final da narrativa.


Fotocronologia da vida e da obra de

Fernando Pessoa

Horóscopo de Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa.

Largo de São Carlos, onde fica a casa em que Fernando Pessoa nasceu.


Fotoblog da vida e da obra de

Gonçalves Dias

Retrato de Gonçalves Dias; óleo sobre tela.

Praça Gonçalves Dias, em Caxias, com escultura em homenagem ao poeta.

1823 – Nasce, em 10 de agosto, Antônio Gonçalves Dias, no sítio Boa Vista, perto de Caxias (Maranhão), filho de João Manuel Gonçalves Dias (português) e Vicência Ferreira (brasileira, cafuza). João Manuel viaja a Portugal.

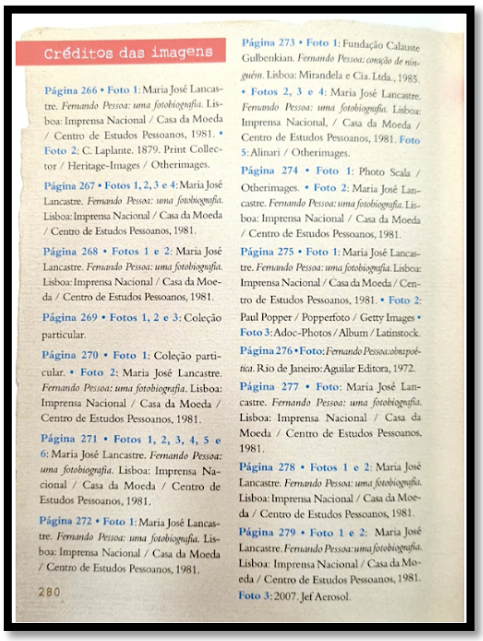
1825 – João Manuel retorna de Portugal e vive com Vicência e o filho em Caxias.

1829 – João Manuel separa-se de Vicência, casa-se com Adelaide Ramos de Almeida e leva consigo o filho.

1830 – Gonçalves Dias cursa aulas de alfabetização com o professor José Joaquim de Abreu.

242

- *Créditos de imagem* é a seção que indica a fonte das imagens utilizadas na seção de fotocronologia/fotoblog.


Créditos das imagens

Página 266 • Foto 1: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981. • Foto 2: C. Laplante. 1879. Print Collector / Heritage-Images / Otherimages.

Página 267 • Fotos 1, 2, 3 e 4: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 268 • Fotos 1 e 2: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 269 • Fotos 1, 2 e 3: Coleção particular.

Página 270 • Foto 1: Coleção particular. • Foto 2: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 271 • Fotos 1, 2, 3, 4, 5 e 6: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 272 • Foto 1: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 273 • Foto 1: Fundação Calouste Gulbenkian. *Fernando Pessoa: canção de ninguém*. Lisboa: Mirandela e Cia. Ltda., 1985. • Fotos 2, 3 e 4: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional, / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981. Foto 5: Alinari / Otherimages.

Página 274 • Foto 1: Photo Scala / Otherimages. • Foto 2: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 275 • Foto 1: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981. • Foto 2: Paul Popper / Popperfoto / Getty Images • Foto 3: Adoc-Photos / Album / Latinstock.

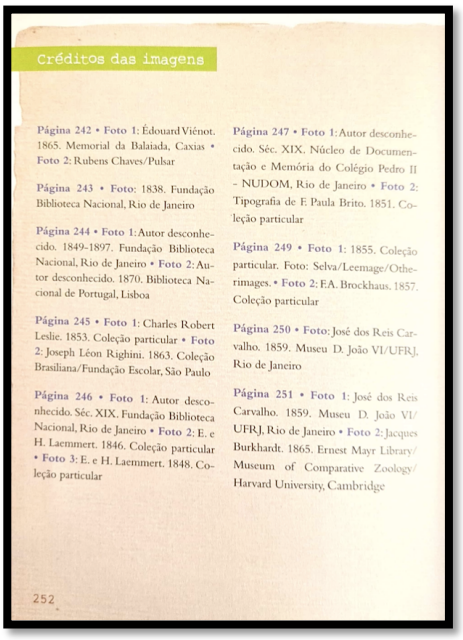
Página 276 • Foto: *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1972.

Página 277 • Foto: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 278 • Fotos 1 e 2: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981.

Página 279 • Foto 1 e 2: Maria José Lancastre. *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda / Centro de Estudos Pessoanos, 1981. Foto 3: 2007. Jef Aerosol.

280


Créditos das imagens

Página 242 • Foto 1: Édouard Viénot. 1865. Memorial da Balaiada, Caxias • Foto 2: Rubens Chaves/Pulsar

Página 243 • Foto: 1838. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Página 244 • Foto 1: Autor desconhecido. 1849-1897. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro • Foto 2: Autor desconhecido. 1870. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Página 245 • Foto 1: Charles Robert Leslie. 1853. Coleção particular • Foto 2: Joseph Léon Righini. 1863. Coleção Brasiliana/Fundação Escolar, São Paulo

Página 246 • Foto 1: Autor desconhecido. Séc. XIX. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro • Foto 2: E. e H. Laemmert. 1846. Coleção particular • Foto 3: E. e H. Laemmert. 1848. Coleção particular

Página 247 • Foto 1: Autor desconhecido. Séc. XIX. Núcleo de Documentação e Memória do Colégio Pedro II – NUDOM, Rio de Janeiro • Foto 2: Tipografia de F. Paula Brito. 1851. Coleção particular

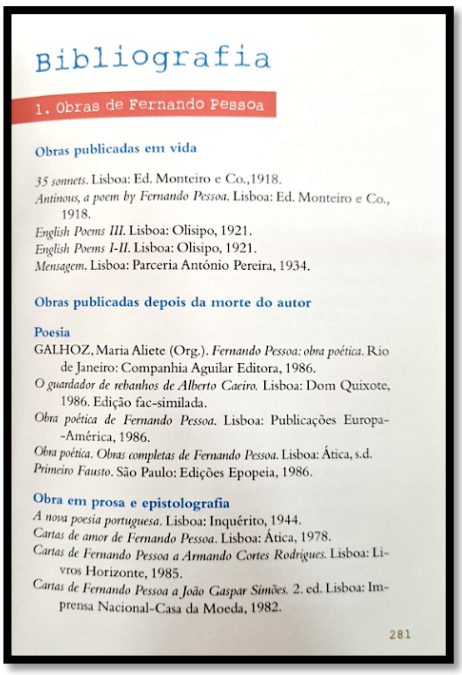
Página 249 • Foto 1: 1855. Coleção particular. Foto: Selva/Leemage/Otherimages. • Foto 2: F.A. Brockhaus. 1857. Coleção particular

Página 250 • Foto: José dos Reis Carvalho. 1859. Museu D. João VI/UFRJ, Rio de Janeiro

Página 251 • Foto 1: José dos Reis Carvalho. 1859. Museu D. João VI/UFRJ, Rio de Janeiro • Foto 2: Jacques Burkhardt. 1865. Ernest Mayr Library/Museum of Comparative Zoology/Harvard University, Cambridge

252

- *Bibliografia,* no caso do livro *O poeta que fingia*, é um peritexto à parte e está separada com os subtítulos: 1- Obras de Fernando Pessoa; 2- Obras sobre Fernando Pessoa; 3- *Sites* sobre Fernando Pessoa e 4- Obras de outros poetas citados neste livro. No livro *O poeta do exílio,* essa seção é chamada de *Obras consultadas* e ainda faz parte do peritexto anterior *Fotoblog da vida e da obra de Gonçalves Dias*.



Bibliografia

1. Obras de Fernando Pessoa

Obras publicadas em vida

35 sonnets. Lisboa: Ed. Monteiro e Co.,1918.
Antinous, a poem by Fernando Pessoa. Lisboa: Ed. Monteiro e Co., 1918.
English Poems III. Lisboa: Olisipo, 1921.
English Poems I-II. Lisboa: Olisipo, 1921.
Mensagem. Lisboa: Parceria António Pereira, 1934.

Obras publicadas depois da morte do autor

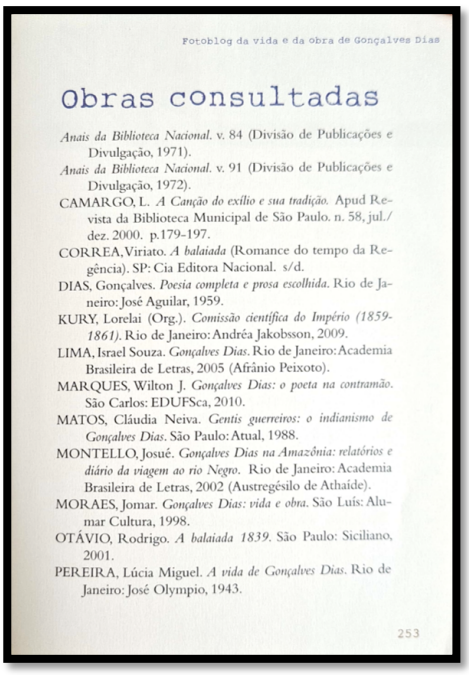
Poesia

GALHOZ, Maria Aliete (Org.). *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1986.
O guardador de rebanhos de Alberto Caeiro. Lisboa: Dom Quixote, 1986. Edição fac-similada.
Obra poética de Fernando Pessoa. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
Obra poética. Obras completas de Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, s.d.
Primeiro Fausto. São Paulo: Edições Epopeia, 1986.

Obra em prosa e epistolografia

A nova poesia portuguesa. Lisboa: Inquérito, 1944.
Cartas de amor de Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1978.
Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes Rodrigues. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

281



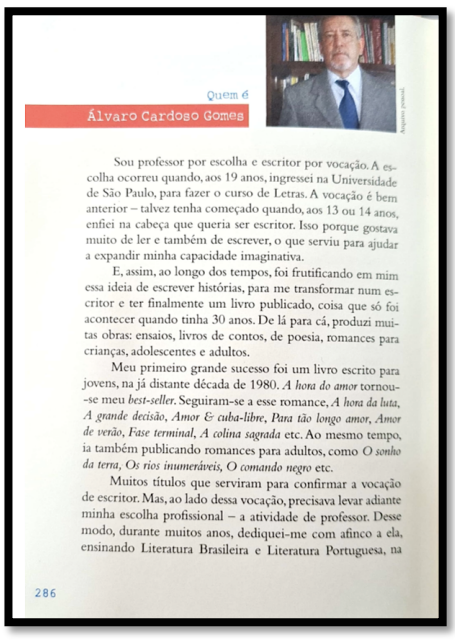
Fotoblog da vida e da obra de Gonçalves Dias

Obras consultadas

Anais da Biblioteca Nacional. v. 84 (Divisão de Publicações e Divulgação, 1971).
Anais da Biblioteca Nacional. v. 91 (Divisão de Publicações e Divulgação, 1972).
CAMARGO, L. *A Canção do exílio e sua tradição*. Apud Revista da Biblioteca Municipal de São Paulo. n. 58, jul./dez. 2000. p.179-197.
CORREA, Viriato. *A balaiada* (Romance do tempo da Regência). SP: Cia Editora Nacional. s/d.
DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
KURY, Lorelai (Org.). *Comissão científica do Império (1859-1861)*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson, 2009.
LIMA, Israel Souza. *Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005 (Afrânio Peixoto).
MARQUES, Wilton J. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão*. São Carlos: EDUFSca, 2010.
MATOS, Cláudia Neiva. *Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias*. São Paulo: Atual, 1988.
MONTELLO, Josué. *Gonçalves Dias na Amazônia: relatórios e diário da viagem ao rio Negro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002 (Austregésilo de Athaíde).
MORAES, Jomar. *Gonçalves Dias: vida e obra*. São Luís: Alumar Cultura, 1998.
OTÁVIO, Rodrigo. *A balaiada 1839*. São Paulo: Siciliano, 2001.
PEREIRA, Lúcia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

253

- *Quem é* (o autor) contém uma biografia do autor escrita por ele mesmo e uma imagem fotográfica dele.



Quem é
Álvaro Cardoso Gomes

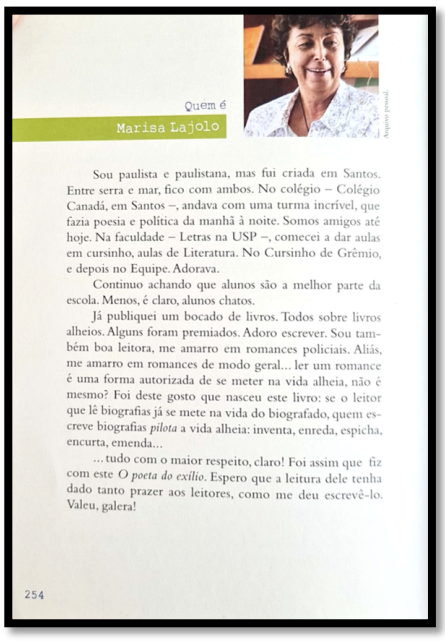
Sou professor por escolha e escritor por vocação. A escolha ocorreu quando, aos 19 anos, ingressei na Universidade de São Paulo, para fazer o curso de Letras. A vocação é bem anterior – talvez tenha começado quando, aos 13 ou 14 anos, enfiei na cabeça que queria ser escritor. Isso porque gostava muito de ler e também de escrever, o que serviu para ajudar a expandir minha capacidade imaginativa.

E, assim, ao longo dos tempos, foi frutificando em mim essa ideia de escrever histórias, para me transformar num escritor e ter finalmente um livro publicado, coisa que só foi acontecer quando tinha 30 anos. De lá para cá, produzi muitas obras: ensaios, livros de contos, de poesia, romances para crianças, adolescentes e adultos.

Meu primeiro grande sucesso foi um livro escrito para jovens, na já distante década de 1980. *A hora do amor* tornou-se meu *best-seller*. Seguiram-se a esse romance, *A hora da luta*, *A grande decisão*, *Amor & cuba-libre*, *Para tão longo amor*, *Amor de verão*, *Fase terminal*, *A colina sagrada* etc. Ao mesmo tempo, ia também publicando romances para adultos, como *O sonho da terra*, *Os rios inumeráveis*, *O comando negro* etc.

Muitos títulos que serviram para confirmar a vocação de escritor. Mas, ao lado dessa vocação, precisava levar adiante minha escolha profissional – a atividade de professor. Desse modo, durante muitos anos, dediquei-me com afinco a ela, ensinando Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, na

286



Quem é
Marisa Lajolo

Sou paulista e paulistana, mas fui criada em Santos. Entre serra e mar, fico com ambos. No colégio – Colégio Canadá, em Santos –, andava com uma turma incrível, que fazia poesia e política da manhã à noite. Somos amigos até hoje. Na faculdade – Letras na USP –, comecei a dar aulas em cursinho, aulas de Literatura. No Cursinho de Grêmio, e depois no Equipe. Adorava.

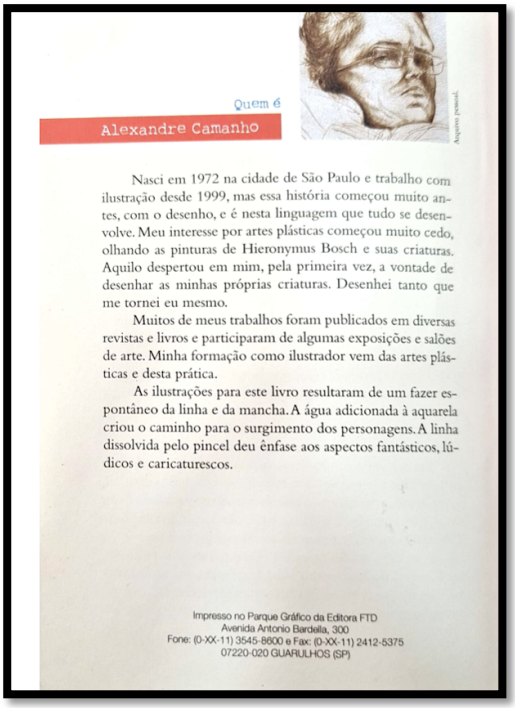
Continuo achando que alunos são a melhor parte da escola. Menos, é claro, alunos chatos.

Já publiquei um bocado de livros. Todos sobre livros alheios. Alguns foram premiados. Adoro escrever. Sou também boa leitora, me amarro em romances policiais. Aliás, me amarro em romances de modo geral... ler um romance é uma forma autorizada de se meter na vida alheia, não é mesmo? Foi deste gosto que nasceu este livro: se o leitor que lê biografias já se mete na vida do biografado, quem escreve biografias *pilota* a vida alheia: inventa, enreda, espicha, encurta, emenda...

...tudo com o maior respeito, claro! Foi assim que fiz com este *O poeta do exílio*. Espero que a leitura dele tenha dado tanto prazer aos leitores, como me deu escrevê-lo. Valeu, galera!

254

- *Quem é* (o ilustrador), seguindo o mesmo formato da seção anterior, apresenta um texto escrito pelo próprio ilustrador da obra; sua imagem é uma espécie de *autoimagem* em grafite. No final dessa mesma página, no livro *O poeta que fingia,* são inscritos os dados da gráfica onde foram impressos os livros. Em *O poeta do exílio,* uma última página é destinada a essas informações gráficas, como nos mostra a terceira imagem.



Quem é

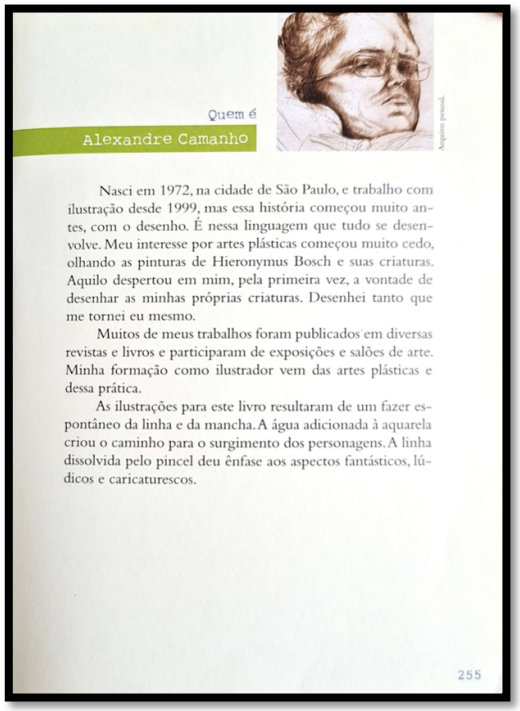
Alexandre Camanho

Nasci em 1972 na cidade de São Paulo e trabalho com ilustração desde 1999, mas essa história começou muito antes, com o desenho, e é nesta linguagem que tudo se desenvolve. Meu interesse por artes plásticas começou muito cedo, olhando as pinturas de Hieronymus Bosch e suas criaturas. Aquilo despertou em mim, pela primeira vez, a vontade de desenhar as minhas próprias criaturas. Desenhei tanto que me tornei eu mesmo.

Muitos de meus trabalhos foram publicados em diversas revistas e livros e participaram de algumas exposições e salões de arte. Minha formação como ilustrador vem das artes plásticas e desta prática.

As ilustrações para este livro resultaram de um fazer espontâneo da linha e da mancha. A água adicionada à aquarela criou o caminho para o surgimento dos personagens. A linha dissolvida pelo pincel deu ênfase aos aspectos fantásticos, lúdicos e caricaturescos.

Impresso no Parque Gráfico da Editora FTD
Avenida Antonio Bardella, 300
Fone: (0-XX-11) 3545-8600 e Fax: (0-XX-11) 2412-5375
07220-020 GUARULHOS (SP)



Quem é

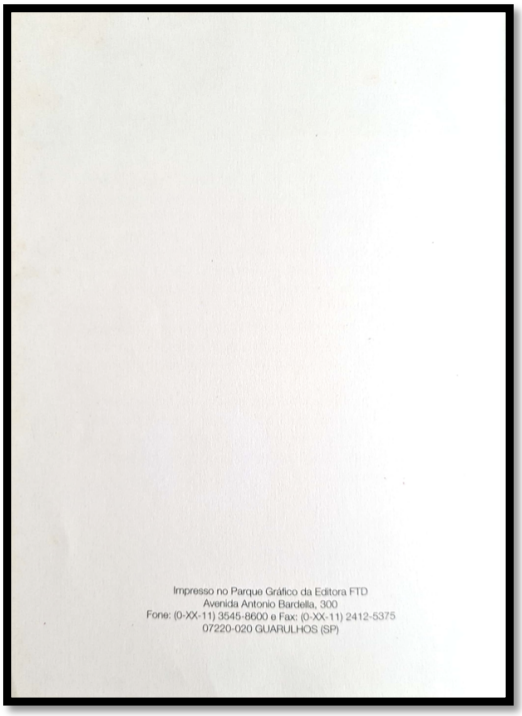
Alexandre Camanho

Nasci em 1972, na cidade de São Paulo, e trabalho com ilustração desde 1999, mas essa história começou muito antes, com o desenho. É nessa linguagem que tudo se desenvolve. Meu interesse por artes plásticas começou muito cedo, olhando as pinturas de Hieronymus Bosch e suas criaturas. Aquilo despertou em mim, pela primeira vez, a vontade de desenhar as minhas próprias criaturas. Desenhei tanto que me tornei eu mesmo.

Muitos de meus trabalhos foram publicados em diversas revistas e livros e participaram de exposições e salões de arte. Minha formação como ilustrador vem das artes plásticas e dessa prática.

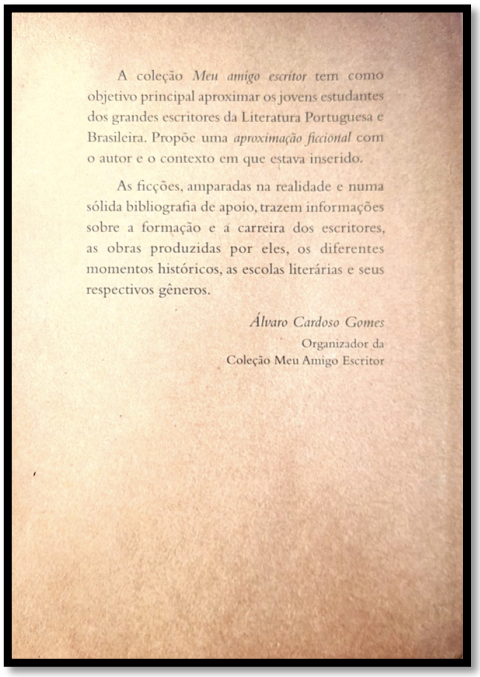
As ilustrações para este livro resultaram de um fazer espontâneo da linha e da mancha. A água adicionada à aquarela criou o caminho para o surgimento dos personagens. A linha dissolvida pelo pincel deu ênfase aos aspectos fantásticos, lúdicos e caricaturescos.

255



Impresso no Parque Gráfico da Editora FTD
Avenida Antonio Bardella, 300
Fone: (0-XX-11) 3545-8600 e Fax: (0-XX-11) 2412-5375
07220-020 GUARULHOS (SP)

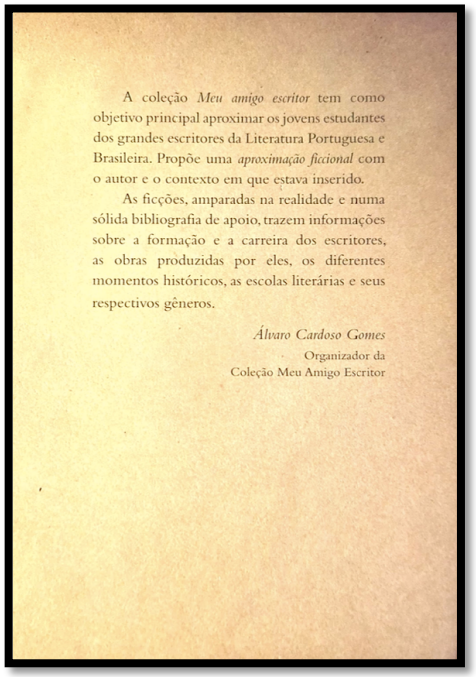
- *Segunda orelha* com as mesmas dimensões da capa, contém um texto de apresentação da coleção assinado pelo seu organizador, Álvaro Cardoso Gomes.



A coleção *Meu amigo escritor* tem como objetivo principal aproximar os jovens estudantes dos grandes escritores da Literatura Portuguesa e Brasileira. Propõe uma *aproximação ficcional* com o autor e o contexto em que estava inserido.

As ficções, amparadas na realidade e numa sólida bibliografia de apoio, trazem informações sobre a formação e a carreira dos escritores, as obras produzidas por eles, os diferentes momentos históricos, as escolas literárias e seus respectivos gêneros.

Álvaro Cardoso Gomes
Organizador da
Coleção Meu Amigo Escritor

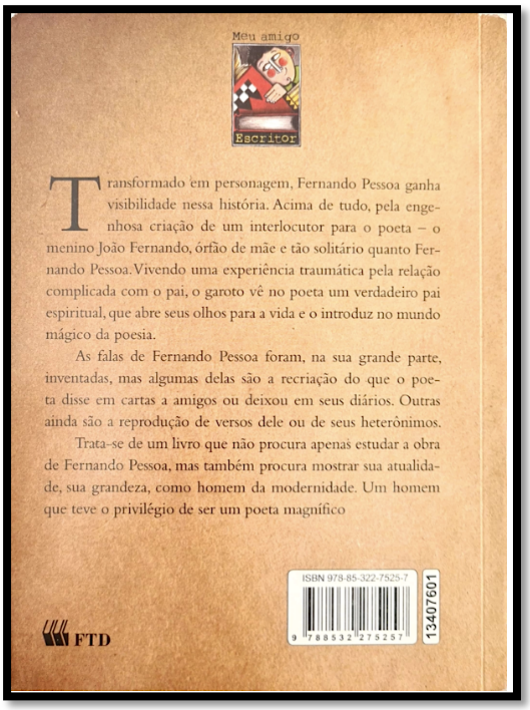


A coleção *Meu amigo escritor* tem como objetivo principal aproximar os jovens estudantes dos grandes escritores da Literatura Portuguesa e Brasileira. Propõe uma *aproximação ficcional* com o autor e o contexto em que estava inserido.

As ficções, amparadas na realidade e numa sólida bibliografia de apoio, trazem informações sobre a formação e a carreira dos escritores, as obras produzidas por eles, os diferentes momentos históricos, as escolas literárias e seus respectivos gêneros.

Álvaro Cardoso Gomes
Organizador da
Coleção Meu Amigo Escritor

- *Quarta capa* topologicamente organizada com um selo ilustrativo representando a coleção, abaixo, uma sinopse da narrativa e, para finalizar, o nome e logo da editora e o código de barras da ISBN.



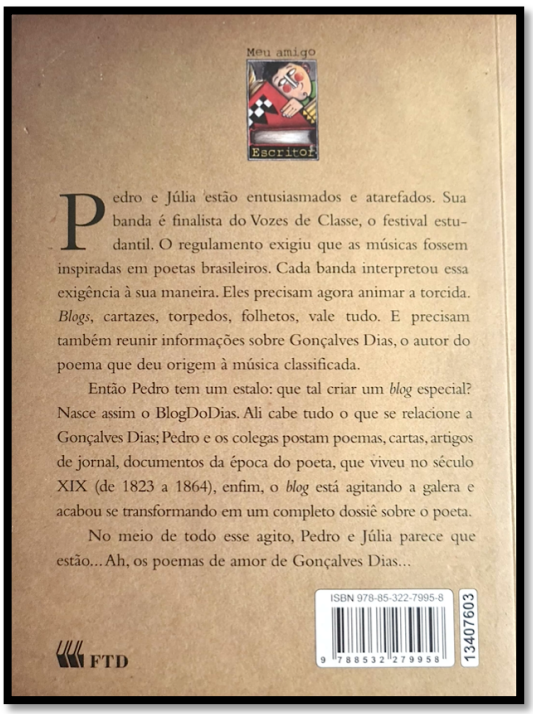
Meu amigo
Escritor

Transformado em personagem, Fernando Pessoa ganha visibilidade nessa história. Acima de tudo, pela engenhosa criação de um interlocutor para o poeta – o menino João Fernando, órfão de mãe e tão solitário quanto Fernando Pessoa. Vivendo uma experiência traumática pela relação complicada com o pai, o garoto vê no poeta um verdadeiro pai espiritual, que abre seus olhos para a vida e o introduz no mundo mágico da poesia.

As falas de Fernando Pessoa foram, na sua grande parte, inventadas, mas algumas delas são a recriação do que o poeta disse em cartas a amigos ou deixou em seus diários. Outras ainda são a reprodução de versos dele ou de seus heterônimos.

Trata-se de um livro que não procura apenas estudar a obra de Fernando Pessoa, mas também procura mostrar sua atualidade, sua grandeza, como homem da modernidade. Um homem que teve o privilégio de ser um poeta magnífico

ISBN 978-85-322-7525-7
9 788532 275257
13407601
FTD



Meu amigo
Escritor

Pedro e Júlia estão entusiasmados e atarefados. Sua banda é finalista do Vozes de Classe, o festival estudantil. O regulamento exigiu que as músicas fossem inspiradas em poetas brasileiros. Cada banda interpretou essa exigência à sua maneira. Eles precisam agora animar a torcida. *Blogs*, cartazes, torpedos, folhetos, vale tudo. E precisam também reunir informações sobre Gonçalves Dias, o autor do poema que deu origem à música classificada.

Então Pedro tem um estalo: que tal criar um *blog* especial? Nasce assim o BlogDoDias. Ali cabe tudo o que se relacione a Gonçalves Dias; Pedro e os colegas postam poemas, cartas, artigos de jornal, documentos da época do poeta, que viveu no século XIX (de 1823 a 1864), enfim, o *blog* está agitando a galera e acabou se transformando em um completo dossiê sobre o poeta.

No meio de todo esse agito, Pedro e Júlia parece que estão... Ah, os poemas de amor de Gonçalves Dias...

ISBN 978-85-322-7995-8
9 788532 279958
13407603
FTD

De acordo com Genette (2009, p. 9), esses textos que circundam a obra (os peritextos) prolongam o texto a fim de "apresentá-lo [...] torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua 'recepção' e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro". A princípio, podemos presumir que essas seções conferidas acima nos revelam um grau de presença bastante marcante, pois são muitos os acompanhamentos peritextuais que expandem, de certa forma, o núcleo enunciativo da própria narrativa, marcando uma heterogeneidade das práticas enunciativas.

Sob essa perspectiva, terminamos esta subseção com as seguintes colocação e indagações de Souchier (2007, p. 24, tradução nossa[7]) a respeito da enunciação editorial:

> A ideia de enunciação editorial foi inicialmente formulada no âmbito de um campo específico, o da genética textual e da crítica literária, do qual foi alimentada e depois libertada por uma necessidade semiológica e comunicacional. A questão muito simples consistia então em questionar o estatuto de renúncia de acordo com os estados distintos que o mesmo texto poderia assumir. Em outras palavras, é a renúncia a um texto da mesma natureza quando se considera o manuscrito, o pré-original (entrega em revisão), a edição original ou a edição ilustrada, por exemplo? Na realidade, é o mesmo texto? E pode a questão da renúncia ser abordada em termos idênticos no que diz respeito aos respectivos e distintos estados do presente texto? A resposta foi óbvia; negativa, foi em parte incluída nas próprias modalidades do questionamento.

2.2.3 Um projeto, múltiplas leituras

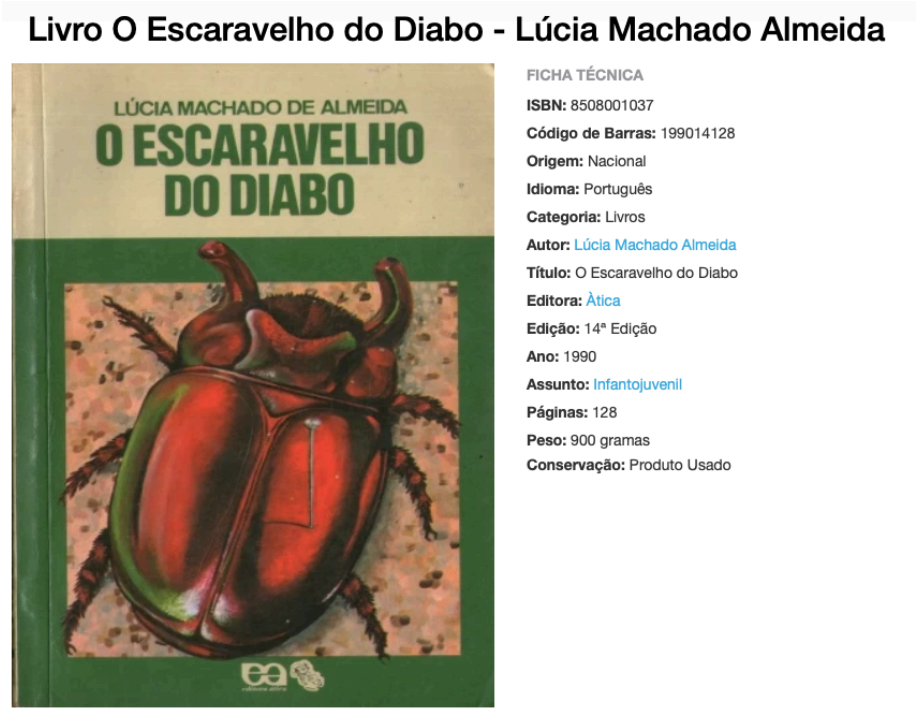
Com a expansão do núcleo narrativo pelos peritextos e todo o projeto editorial que, de certo modo, coordena a leitura, temos o problema da prática de leitura. Como esses peritextos são lidos e entendidos? Como esse projeto direciona o olhar do enunciatário para esse labirinto que é o processo de leitura? Nesse espaço, trazemos dois exemplos selecionados das obras estudadas com o objetivo de elucidar ao menos algumas questões que consideramos serem entraves para que as práticas enunciativas se tornem experiências funcionais no ato da leitura.

---

[7] Trecho original: "L'idée d'énonciation éditoriale a été initialement formulée dans le cadre d'un champ précis, celui de la génétique textuelle et de la critique littéraire dont elle s'est nourrie puis affranchie par nécessité sémiologique et communica- tionnelle. La question alors fort simple consistait à interroger le statut de l'énonciation selon les états distincts que pouvait revêtir un même texte. Autrement dit, l'énonciation d'un texte est-elle de même nature lorsqu'on envisage le manuscrit, la préoriginale (livraison en revue), l'édition originale ou l'édition illustrée, par exemple? Au demeurant, s'agit-il du même texte? Et peut-on aborder la question de l'énonciation en des termes identiques s'agissant des états respectifs et distincts de ce texte? La réponse tombait sous le sens; négative, elle était en partie incluse dans les modalités même du questionnement.".

Na tradição do texto literário em sala de aula, nas décadas de 1980 e 1990, por exemplo, tínhamos o foco no próprio texto do autor, como podemos observar na famosa coleção da época, "Vaga-lume", da editora Ática. A produção editorial era mínima em relação à narrativa que ali se instaurava, fosse poesia ou mesmo uma releitura de clássicos. Capa, contracapa e algumas informações sobre o autor já eram suficientes para compor aquele objeto cujo maior objetivo era apresentar aos alunos a obra de determinado autor. Vejamos, na Figura 14, o exemplo da obra "O escaravelho do diabo", de Lúcia Machado Almeida, em sua 14ª edição, que data de 1990 e faz parte da coleção "Vaga-lume".

Figura 14 – Livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida

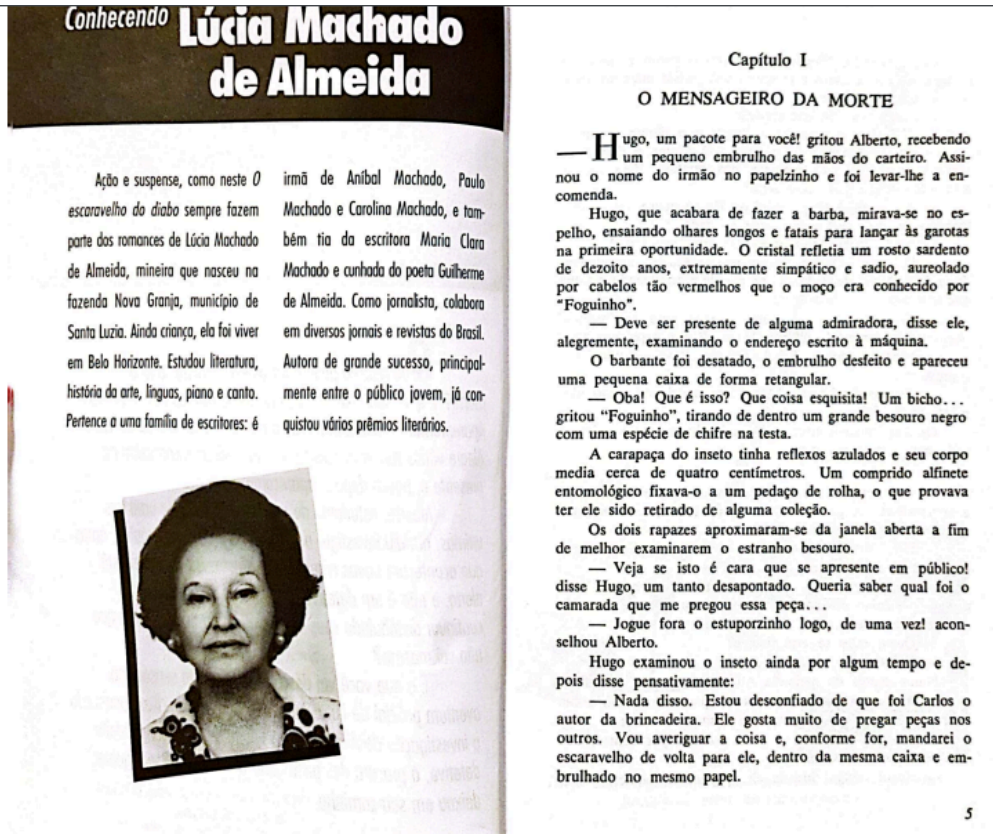


Fonte: Site Megaleitores[8].

Após a folha de rosto e a página de dados catalográficos, há a apresentação da autora em um breve texto, escrito em terceira pessoa e uma foto típica 3x4 para ilustrar. Na página cinco, a seguinte dessa sucinta biografia, a narrativa já se inicia. Ou seja, em relação à Coleção Meu Amigo Escritor, os peritextos são muito reduzidos. Foram suprimidos, por exemplo, os peritextos "prefácio", "dedicatória", "apresentação" e "sumário", o que caracteriza menor envolvimento de uma prática editorial no objeto. Observemos:

[8] A página pode ser acessada pelo link https://megaleitores.com.br/livro/estante/8508001037-o-escaravelho-do-diabo-lucia-machado-almeida/9879/2/395.

Figura 15 – Páginas 4 e 5 do livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida



Conhecendo **Lúcia Machado de Almeida**

Ação e suspense, como neste *O escaravelho do diabo* sempre fazem parte dos romances de Lúcia Machado de Almeida, mineira que nasceu na fazenda Nova Granja, município de Santa Luzia. Ainda criança, ela foi viver em Belo Horizonte. Estudou literatura, história da arte, línguas, piano e canto. Pertence a uma família de escritores: é irmã de Aníbal Machado, Paulo Machado e Carolina Machado, e também tia da escritora Maria Clara Machado e cunhada do poeta Guilherme de Almeida. Como jornalista, colabora em diversos jornais e revistas do Brasil. Autora de grande sucesso, principalmente entre o público jovem, já conquistou vários prêmios literários.

Fonte: Almeida (1990).

Além da observação acima, é importante destacar o tratamento que dão às ilustrações (ver Figura 16). O que se pode constatar é que são poucas e localizadas aleatoriamente, ou seja, sem outra função que não seja ilustrar algum ponto enunciativo da narrativa, diferentemente da Coleção Meu Amigo Escritor, que, como veremos no próximo capítulo, apresenta outra função prática. No caso da figura abaixo, em especial, temos um desenho simples, de linha, o chamado *lineart*, em preto e branco. Somente a capa e a quarta capa possuem impressão colorida, o que reflete um projeto gráfico simples e econômico ao mesmo tempo.

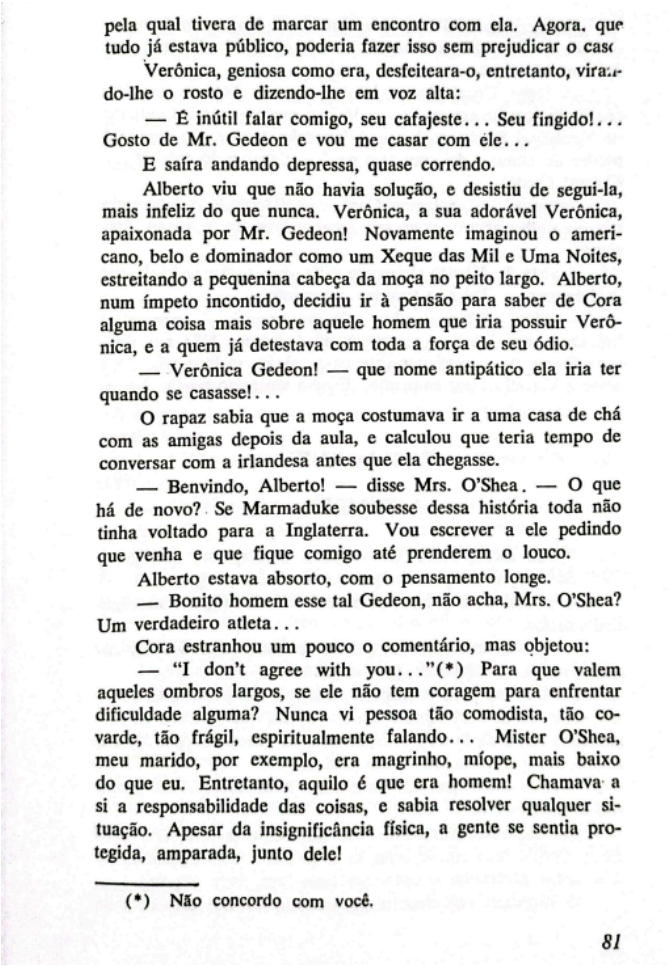
Figura 16 – Página 20 do livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida



Fonte: Almeida (1990).

Nesse formato de livro dos anos 1990, além da ilustração, há uma questão que nos chamou atenção: as notas de rodapé ou vocabulário. No caso desse exemplar da coleção "Vaga-lume", não encontramos referências desses peritextos a não ser algumas traduções de termos que foram escritos em inglês no interior narrativa. A localização, no objeto-suporte, é na parte inferior da página, como nota de rodapé, e demarcado com um asterisco (*) que se apresenta tanto no texto quanto na tradução. Segue a Figura 17 como exemplo.

Figura 17 – Página 81 do livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado Almeida



pela qual tivera de marcar um encontro com ela. Agora, que tudo já estava público, poderia fazer isso sem prejudicar o caso.

Verônica, geniosa como era, desfeiteara-o, entretanto, virando-lhe o rosto e dizendo-lhe em voz alta:

— É inútil falar comigo, seu cafajeste... Seu fingido!... Gosto de Mr. Gedeon e vou me casar com ele...

E saíra andando depressa, quase correndo.

Alberto viu que não havia solução, e desistiu de segui-la, mais infeliz do que nunca. Verônica, a sua adorável Verônica, apaixonada por Mr. Gedeon! Novamente imaginou o americano, belo e dominador como um Xeque das Mil e Uma Noites, estreitando a pequenina cabeça da moça no peito largo. Alberto, num ímpeto incontido, decidiu ir à pensão para saber de Cora alguma coisa mais sobre aquele homem que iria possuir Verônica, e a quem já detestava com toda a força de seu ódio.

— Verônica Gedeon! — que nome antipático ela iria ter quando se casasse!...

O rapaz sabia que a moça costumava ir a uma casa de chá com as amigas depois da aula, e calculou que teria tempo de conversar com a irlandesa antes que ela chegasse.

— Benvindo, Alberto! — disse Mrs. O'Shea. — O que há de novo? Se Marmaduke soubesse dessa história toda não tinha voltado para a Inglaterra. Vou escrever a ele pedindo que venha e que fique comigo até prenderem o louco.

Alberto estava absorto, com o pensamento longe.

— Bonito homem esse tal Gedeon, não acha, Mrs. O'Shea? Um verdadeiro atleta...

Cora estranhou um pouco o comentário, mas objetou:

— "I don't agree with you..."(*) Para que valem aqueles ombros largos, se ele não tem coragem para enfrentar dificuldade alguma? Nunca vi pessoa tão comodista, tão covarde, tão frágil, espiritualmente falando... Mister O'Shea, meu marido, por exemplo, era magrinho, míope, mais baixo do que eu. Entretanto, aquilo é que era homem! Chamava a si a responsabilidade das coisas, e sabia resolver qualquer situação. Apesar da insignificância física, a gente se sentia protegida, amparada, junto dele!

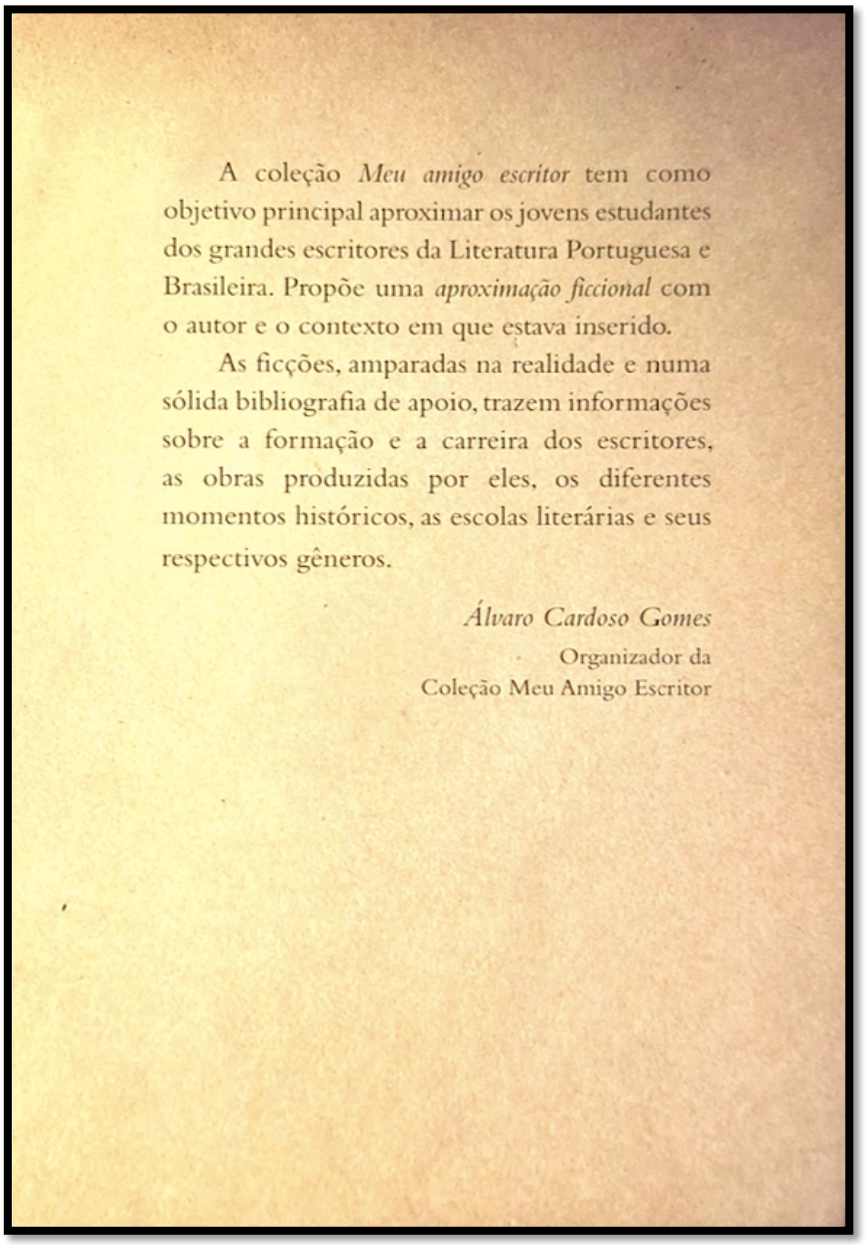
(*) Não concordo com você.

81

Fonte: Almeida (1990).

Portanto, cotejando rapidamente essa pequena constituição de um livro da década de 1990, que apenas nos serviu como um ponto de referência, com os peritextos na subseção anterior (1.2.2 Os peritextos), em relação aos livros analisados para este trabalho, da Coleção Meu Amigo Escritor, constatamos que a quantidade de páginas e espaços destinados às narrativas peritextuais revela uma prática editorial quantitativamente marcante na coleção, exercendo um papel quase central no objeto. A apresentação da vida e da obra dos autores consagrados da Literatura Portuguesa e Brasileira, que deveria ser o foco nos livros da coleção, conforme mencionado na orelha da quarta capa (ver texto imagem 18), passa a ser coadjuvante em meio a tantas informações marginais à própria narrativa.

Figura 18 – Apreensão da orelha da quarta capa dos livros *O poeta que fingia* e *O poeta do exílio*



A coleção *Meu amigo escritor* tem como objetivo principal aproximar os jovens estudantes dos grandes escritores da Literatura Portuguesa e Brasileira. Propõe uma *aproximação ficcional* com o autor e o contexto em que estava inserido.

As ficções, amparadas na realidade e numa sólida bibliografia de apoio, trazem informações sobre a formação e a carreira dos escritores, as obras produzidas por eles, os diferentes momentos históricos, as escolas literárias e seus respectivos gêneros.

Álvaro Cardoso Gomes
Organizador da
Coleção Meu Amigo Escritor

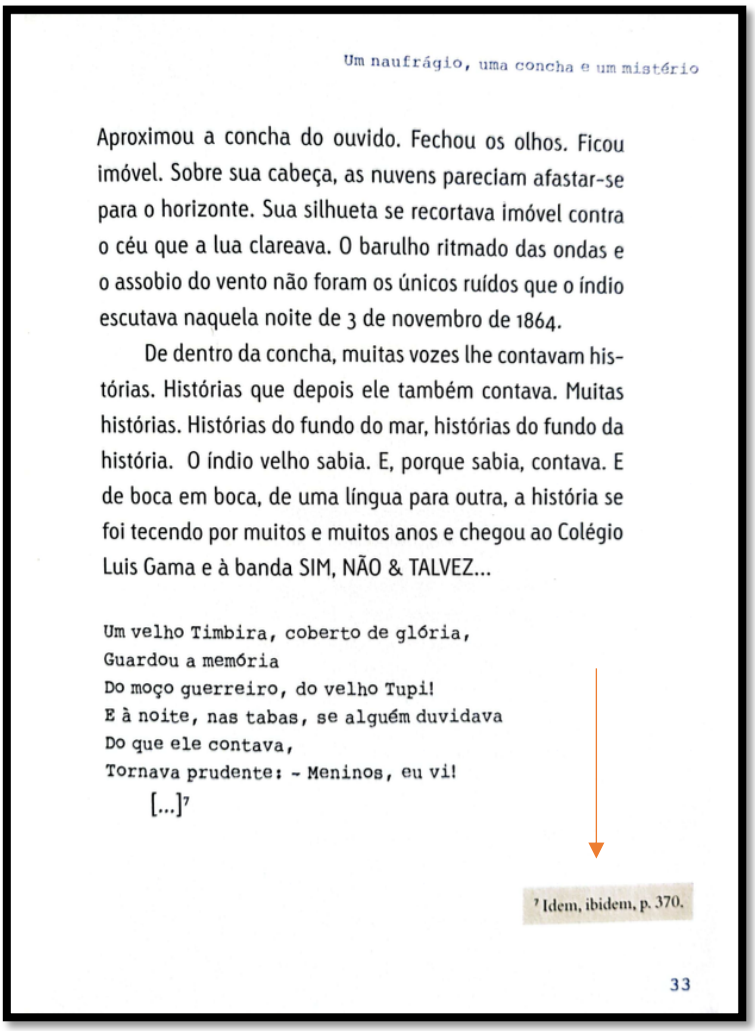
Fonte: Gomes (2010).

Apresentar e aproximar os estudantes desse universo que é a literatura requer que práticas didáticas de aproximação se apropriem do objeto de modo a organizar a leitura, tornando-a fluida, fluente para os alunos que estão em processo de ensino-aprendizagem. Nesse ponto, as práticas editoriais e didáticas devem agir conjuntamente, a fim de garantirem, ao aprendiz, uma leitura prazerosa e sem amarras, e, ao professor que conduzirá o texto, que possa extrair da obra a sua essência.

Quando pensamos em peritextos como as capas, parece evidente que fazem parte de práticas de leitura que podem convidar o enunciatário – com estratégias sincréticas que convocam a linguagem verbal e não verbal – a estabelecer, com a obra, um contrato marcado pelo querer, pela curiosidade, pelo desejo. As capas, desse modo, são uma espécie de peritexto que, ao dialogar com as artes plásticas, torna-se familiar, especialmente pelo apelo a um universo figurativo e icônico de representação dos sentidos da obra.

No entanto, se o peritexto da capa pode ser uma espécie de gatilho de leitura e despertar do interesse, outros peritextos poderão, ao contrário, frear a leitura, impondo códigos e protocolos de leitura muito distantes da realidade da sala de aula. Vejamos o caso das notas de rodapé que se apresentam no decorrer da narrativa:

Figura 19 – Apreensão da página 33 do livro *O poeta do exílio*



Um naufrágio, uma concha e um mistério

Aproximou a concha do ouvido. Fechou os olhos. Ficou imóvel. Sobre sua cabeça, as nuvens pareciam afastar-se para o horizonte. Sua silhueta se recortava imóvel contra o céu que a lua clareava. O barulho ritmado das ondas e o assobio do vento não foram os únicos ruídos que o índio escutava naquela noite de 3 de novembro de 1864.

De dentro da concha, muitas vozes lhe contavam histórias. Histórias que depois ele também contava. Muitas histórias. Histórias do fundo do mar, histórias do fundo da história. O índio velho sabia. E, porque sabia, contava. E de boca em boca, de uma língua para outra, a história se foi tecendo por muitos e muitos anos e chegou ao Colégio Luis Gama e à banda SIM, NÃO & TALVEZ...

Um velho Timbira, coberto de glória,
Guardou a memória
Do moço guerreiro, do velho Tupi!
E à noite, nas tabas, se alguém duvidava
Do que ele contava,
Tornava prudente: - Meninos, eu vi!
[...][7]

[7] Idem, ibidem, p. 370.

33

Fonte: Lajolo (2011).

O gênero nota (de rodapé) é considerado um comentário adicional, que não precisa necessariamente fazer parte do corpo principal do texto. Em termos editoriais, as notas estão bem demarcadas, sempre à margem do texto e destacadas pelo fundo em outra tonalidade, no entanto, em termos didáticos, elas não esclarecem muita coisa, uma vez que se utilizam de um discurso acadêmico para se manifestar. Do modo como está colocado, dentro das normas da Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT) pode haver um ruído no processo de leitura, uma vez que um aluno de 11 a 14 anos não está familiarizado com a linguagem e a notação acadêmica. Para entender a função desse recurso peritextual, o aluno dependerá do professor, que deverá explicar a notação quase algébrica da ABNT. Essa prática academicista tem que objetivo na obra paradidática? Parece-nos, de imediato, que está longe de ser uma estratégia de "facilitação" ou de aproximação, uma vez que mesmo um professor pode não ter familiaridade com a prática do texto acadêmico.

Nesse exemplo (Figura 19), fica claro como esse discurso acadêmico se instaura; o uso de *Idem, ibidem* em um material dessa natureza não fará nenhum sentido para o enunciatário-leitor previsto, uma vez que pertence ao Ensino Fundamental e esses termos são utilizados, sobretudo, nas universidades, em trabalhos acadêmicos. Esse elemento peritextual na página (e que se repete inúmeras vezes nos dois exemplares) pode gerar um ruído na prática de leitura e dificultar a compreensão global do texto.

A preferência por um discurso acadêmico-científico a um discurso didático pode gerar, o que mais para frente trataremos em nossas análises, um discurso vaidoso, no qual o enunciador prático se apropria do objeto livro para inscrever as suas qualidades em relação à escrita, ao seu poder de ensinar, ao saber escrever academicamente, enfim, uma identidade de um enunciador pedante, que, em sua complexidade, se faz apto para desenvolver tal projeto paradidático.

Veremos que essa vaidade diz respeito a uma "valorização que se atribui à própria aparência, ou quaisquer outras qualidades físicas ou intelectuais, fundamentada no desejo de que tais qualidades sejam reconhecidas ou admiradas pelos outros". Podemos presumir, a partir dessa definição, que uma paixão é mobilizada no interior de uma prática. A prática didática que podemos associar de imediato ao ato de ensinar é movida concomitante pela paixão da vaidade. Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993) refletem sobre a semiótica didática e, mediante suas palavras, podemos inferir como esse processo já se manifesta em termos passionais:

> [...] o **discurso didático**, pelo menos tal como é praticado e codificado em sua forma mais corrente: ele está fundado sobre a negação do saber do "ensinado" e sobre uma afirmação do saber "do que ensina"; toda a estratégia pedagógica que consiste em valorizar o saber do aluno não passa a esse respeito de uma astúcia que permite, justamente, compensar os efeitos passionais "parasitas" da negação do saber original [...] Ora, essa negação de competência é portadora, ao menos em seu princípio modal, de uma "humilhação" [...] Eis, pois, como um microuniverso socioletal onde uma paixão em geral considerada nefasta e negativa é explorada "positivamente" [...]. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 87-88, grifo nosso).

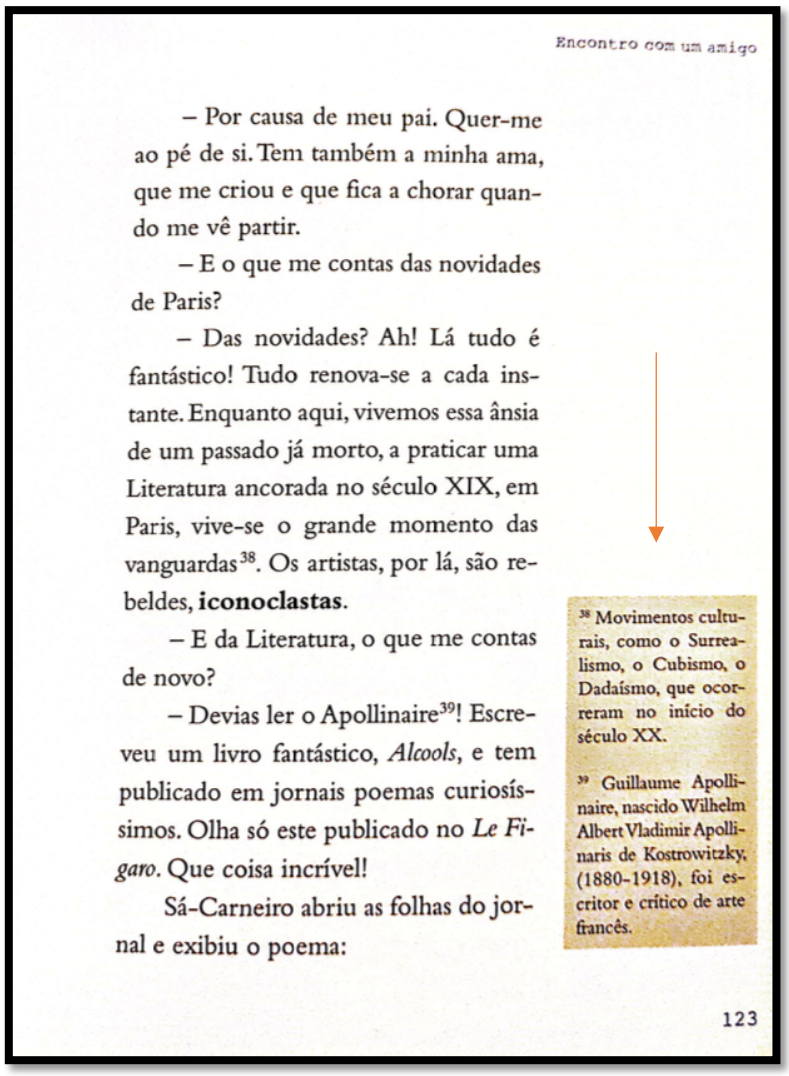
Ainda sobre esse discurso didático, Portela (2008b, p.40, grifos do autor) acrescenta:

> Do ponto de vista do enunciador do texto didático, na elaboração e execução de seus esquemas de programação e persuasão, cabe a ele suscitar ou neutralizar certos efeitos passionais (as "manobras" de Fabbri sugerem essa estratégia). Ao mesmo tempo que buscará, por exemplo, atenuar disposições patêmico-somáticas como o *tédio*, a *angústia* e a *ansiedade*, e também paixões como o *medo* (do novo) ou a *inveja* (dos demais aprendizes), o sujeito didata deverá encontrar formas de despertar e controlar paixões como a *curiosidade*, a *piedade* (solidariedade) ou a *emulação* construtiva. O controle do diapasão passional na situação didática revela-se fundamental para a eficácia da formação a que quer submeter o aprendiz.

Ou seja, o controle da paixão no interior de uma prática depende muito mais do sujeito didata que se dispõe a programar os efeitos passionais, neutralizando-os ou suscitando-os. Nesse sentido é que prolongamos a nossa discussão nos próximos capítulos.

Observemos mais um exemplo dessa mesma natureza complexa em outro paratexto que se encontra no interior da narrativa:

Figura 20 – Apreensão da página 123 do livro *O poeta que fingia*



Encontro com um amigo

– Por causa de meu pai. Quer-me ao pé de si. Tem também a minha ama, que me criou e que fica a chorar quando me vê partir.

– E o que me contas das novidades de Paris?

– Das novidades? Ah! Lá tudo é fantástico! Tudo renova-se a cada instante. Enquanto aqui, vivemos essa ânsia de um passado já morto, a praticar uma Literatura ancorada no século XIX, em Paris, vive-se o grande momento das vanguardas[38]. Os artistas, por lá, são rebeldes, **iconoclastas**.

– E da Literatura, o que me contas de novo?

– Devias ler o Apollinaire[39]! Escreveu um livro fantástico, *Alcools*, e tem publicado em jornais poemas curiosíssimos. Olha só este publicado no *Le Figaro*. Que coisa incrível!

Sá-Carneiro abriu as folhas do jornal e exibiu o poema:

[38] Movimentos culturais, como o Surrealismo, o Cubismo, o Dadaísmo, que ocorreram no início do século XX.

[39] Guillaume Apollinaire, nascido Wilhelm Albert Vladimir Apollinaris de Kostrowitzky, (1880-1918), foi escritor e crítico de arte francês.

123

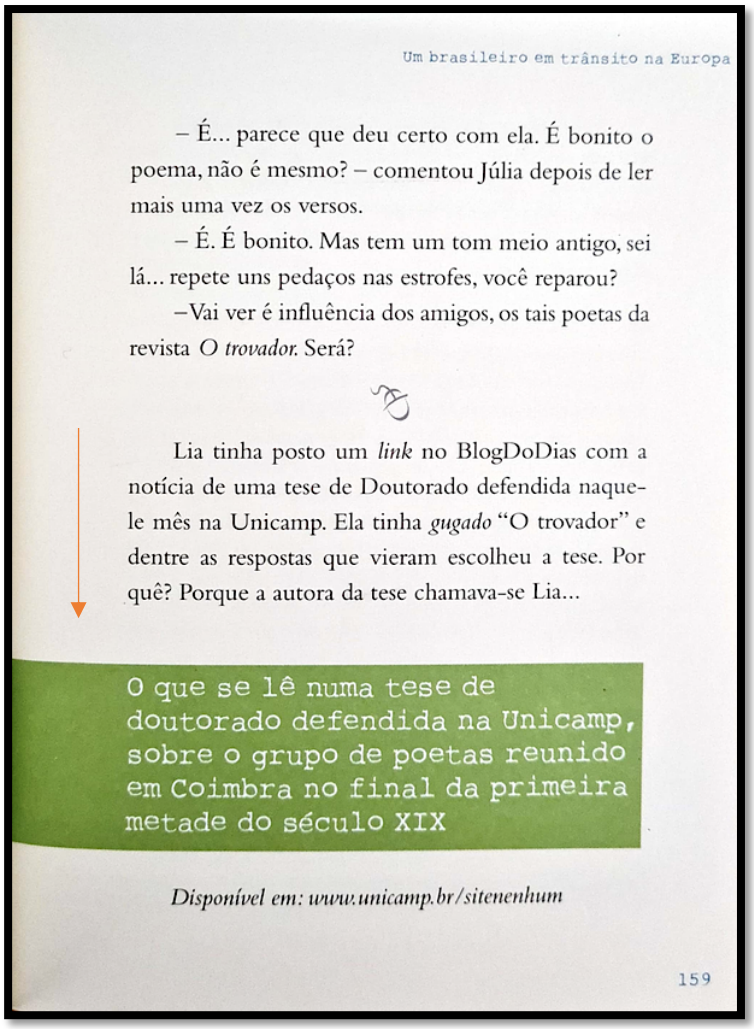
Fonte: Gomes (2010).

Quando o enunciador busca ampliar o conceito de *vanguardas*, traz uma definição bastante distante da realidade de um enunciatário-aprendiz. Falar de Surrealismo, Cubismo e Dadaísmo não esclarece muito bem a questão e pode acabar aumentando ainda mais as indagações e dúvidas a respeito dessa palavra. Se o enunciatário não entende o que são *vanguardas*, tampouco entenderá o que seriam esses movimentos culturais que levaram diversos nomes, ou seja, uma nota que deveria ser elucidativa, acaba trazendo mais um problema para a fluidez da leitura.

Mais um exemplo que pode criar uma ruptura de leitura é o que acontece nas imagens abaixo. São praticamente quatro páginas do livro *O poeta do exílio* destinadas a um trecho de uma tese da Unicamp. Escolheu-se o título “O que se lê numa tese de doutorado defendida na Unicamp, sobre o grupo de poetas reunido em Coimbra no final da primeira metade do século

XIX". Abaixo disponibilizaram o endereço eletrônico onde se pode acessar a tese na íntegra e, nas páginas que seguem, em uma tipografia diferente, transcrevem o trecho. Há também uma nota de rodapé referenciando o pesquisador e crítico literário Antônio Cândido.

Figura 21 – Apreensão das páginas 159 a 162 do livro *O poeta do exílio*



Um brasileiro em trânsito na Europa

– É... parece que deu certo com ela. É bonito o poema, não é mesmo? – comentou Júlia depois de ler mais uma vez os versos.

– É. É bonito. Mas tem um tom meio antigo, sei lá... repete uns pedaços nas estrofes, você reparou?

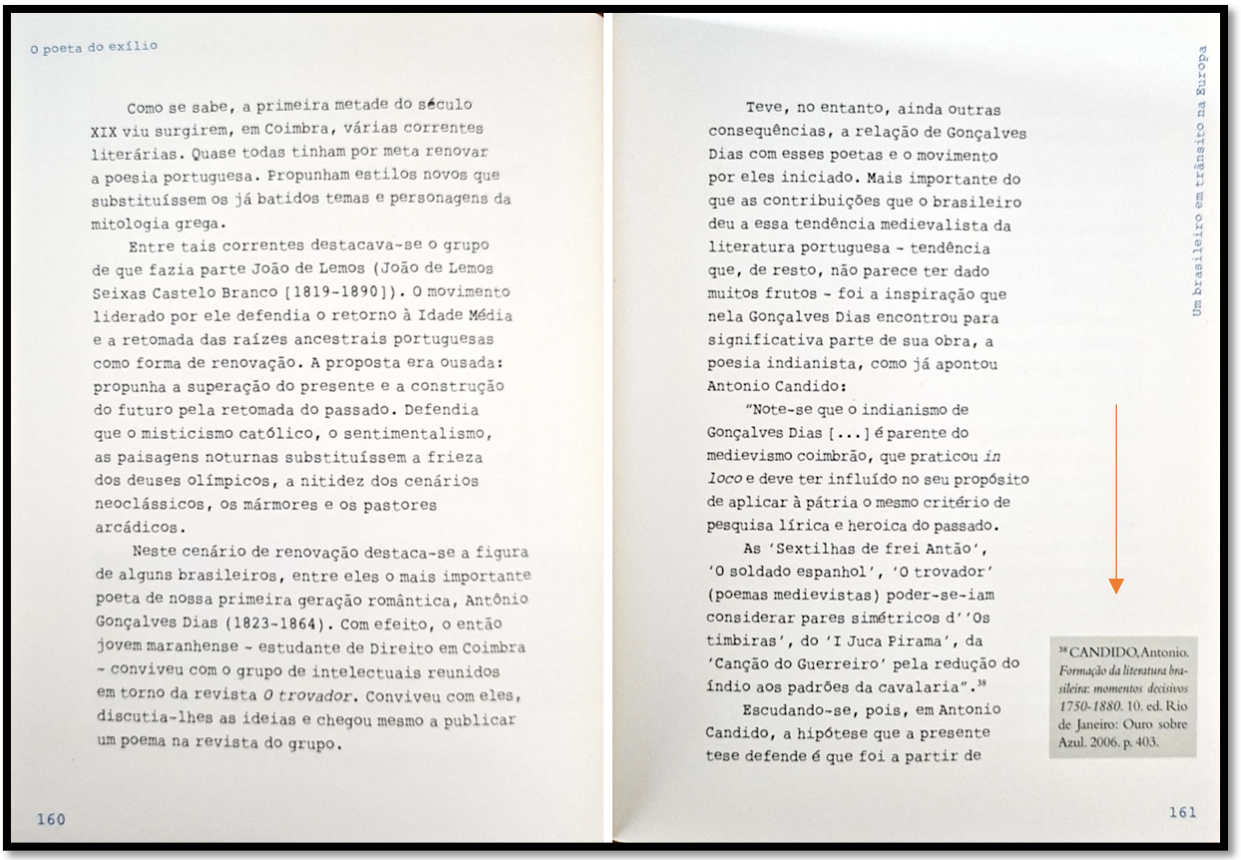
–Vai ver é influência dos amigos, os tais poetas da revista *O trovador*. Será?

Lia tinha posto um *link* no BlogDoDias com a notícia de uma tese de Doutorado defendida naquele mês na Unicamp. Ela tinha *gugado* "O trovador" e dentre as respostas que vieram escolheu a tese. Por quê? Porque a autora da tese chamava-se Lia...

O que se lê numa tese de doutorado defendida na Unicamp, sobre o grupo de poetas reunido em Coimbra no final da primeira metade do século XIX

Disponível em: www.unicamp.br/sitenenhum

159



Como se sabe, a primeira metade do século XIX viu surgirem, em Coimbra, várias correntes literárias. Quase todas tinham por meta renovar a poesia portuguesa. Propunham estilos novos que substituíssem os já batidos temas e personagens da mitologia grega.

Entre tais correntes destacava-se o grupo de que fazia parte João de Lemos (João de Lemos Seixas Castelo Branco [1819-1890]). O movimento liderado por ele defendia o retorno à Idade Média e a retomada das raízes ancestrais portuguesas como forma de renovação. A proposta era ousada: propunha a superação do presente e a construção do futuro pela retomada do passado. Defendia que o misticismo católico, o sentimentalismo, as paisagens noturnas substituíssem a frieza dos deuses olímpicos, a nitidez dos cenários neoclássicos, os mármores e os pastores arcádicos.

Neste cenário de renovação destaca-se a figura de alguns brasileiros, entre eles o mais importante poeta de nossa primeira geração romântica, Antônio Gonçalves Dias (1823-1864). Com efeito, o então jovem maranhense - estudante de Direito em Coimbra - conviveu com o grupo de intelectuais reunidos em torno da revista *O trovador*. Conviveu com eles, discutia-lhes as ideias e chegou mesmo a publicar um poema na revista do grupo.

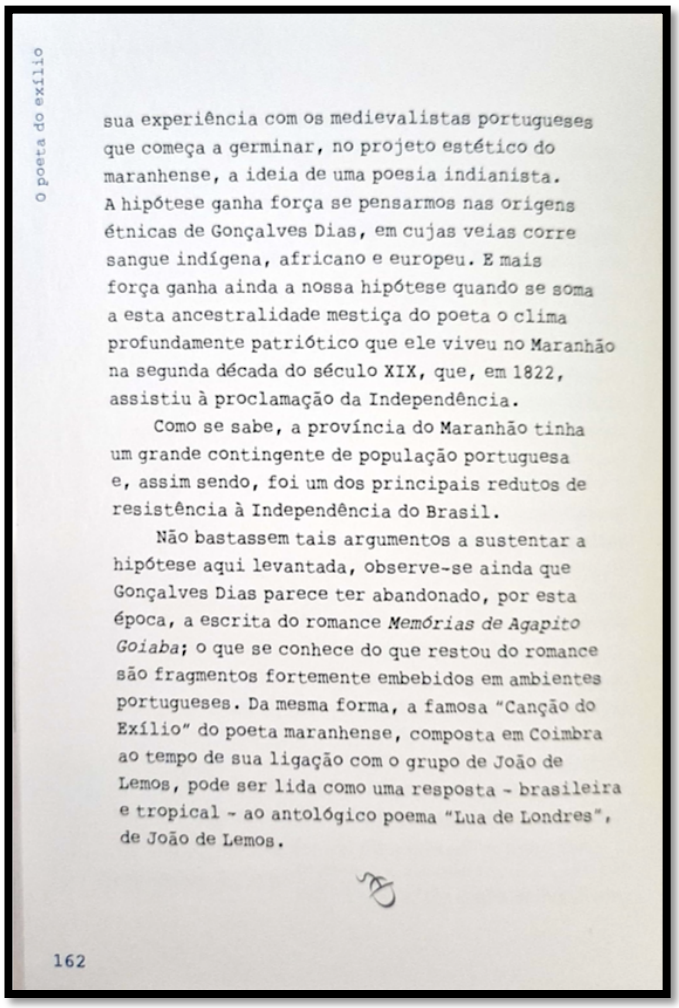
Teve, no entanto, ainda outras consequências, a relação de Gonçalves Dias com esses poetas e o movimento por eles iniciado. Mais importante do que as contribuições que o brasileiro deu a essa tendência medievalista da literatura portuguesa - tendência que, de resto, não parece ter dado muitos frutos - foi a inspiração que nela Gonçalves Dias encontrou para significativa parte de sua obra, a poesia indianista, como já apontou Antonio Candido:

"Note-se que o indianismo de Gonçalves Dias [...] é parente do medievismo coimbrão, que praticou *in loco* e deve ter influído no seu propósito de aplicar à pátria o mesmo critério de pesquisa lírica e heroica do passado.

As 'Sextilhas de frei Antão', 'O soldado espanhol', 'O trovador' (poemas medievistas) poder-se-iam considerar pares simétricos d''Os timbiras', do 'I Juca Pirama', da 'Canção do Guerreiro' pela redução do índio aos padrões da cavalaria".[38]

Escudando-se, pois, em Antonio Candido, a hipótese que a presente tese defende é que foi a partir de

[38] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 2006. p. 403.



O poeta do exílio

sua experiência com os medievalistas portugueses que começa a germinar, no projeto estético do maranhense, a ideia de uma poesia indianista. A hipótese ganha força se pensarmos nas origens étnicas de Gonçalves Dias, em cujas veias corre sangue indígena, africano e europeu. E mais força ganha ainda a nossa hipótese quando se soma a esta ancestralidade mestiça do poeta o clima profundamente patriótico que ele viveu no Maranhão na segunda década do século XIX, que, em 1822, assistiu à proclamação da Independência.

Como se sabe, a província do Maranhão tinha um grande contingente de população portuguesa e, assim sendo, foi um dos principais redutos de resistência à Independência do Brasil.

Não bastassem tais argumentos a sustentar a hipótese aqui levantada, observe-se ainda que Gonçalves Dias parece ter abandonado, por esta época, a escrita do romance *Memórias de Agapito Goiaba*; o que se conhece do que restou do romance são fragmentos fortemente embebidos em ambientes portugueses. Da mesma forma, a famosa "Canção do Exílio" do poeta maranhense, composta em Coimbra ao tempo de sua ligação com o grupo de João de Lemos, pode ser lida como uma resposta - brasileira e tropical - ao antológico poema "Lua de Londres", de João de Lemos.

162

Fonte: Lajolo (2011).

Essa escolha, assim como as anteriores, estabelece um contrato enunciativo que tem, na base, um discurso de verdade (o discurso acadêmico) e uma prática de escrita e de leitura que circula fora da sala de aula da escola básica. Esses exemplos citados, encontrados no interior de uma coleção de literatura infantojuvenil, destinada à adolescentes de 13 a 14 anos, criam um distanciamento didático-pedagógico entre a literatura que se pretende ofertar e o que é propriamente ofertado. A prática de leitura que deveria ser autônoma, isto é, fruto da leitura crítica do aluno, que teve sua competência de leitura aumentada pelo livro paradidático, passa a ser dependente do próprio livro, que fere a sua autonomia cifrando o saber em uma linguagem de especialidade, ou seja, em uma linguagem específica de um campo do saber como é a linguagem acadêmica.

Se considerarmos ainda que tais peritextos se organizam enquanto um sistema de gêneros: apresentação, prefácio, dedicatória, biografias etc., podemos pensar nessa própria questão genérica enquanto um entrave para a leitura, pois o conjunto de apropriação de gêneros

do professor difere do conjunto de apropriação de gêneros do aluno. Vejamos o que dizem Bawarshi e Reiff (2013, p. 116-117):

> O professor e o estudante não possuem igual acesso a todos esses gêneros e não disfrutam de igual autoridade para determinar quando tais gêneros podem ser usados, e é isso que ajuda a estabelecer relações de poder [...] Uma vez que o trabalho do curso se organiza e se realiza através de um sistema de gêneros, seus conjuntos de gêneros são independentes e precisam interagir em apreensões adequadamente programadas para que possam produzir atividades sociais reconhecíveis e consequentes na sala de aula.

A esse respeito, podemos pensar na expansão peritextual enquanto manutenção de poder, em que a dependência do aluno em relação ao professor se mantém, funcionando como uma construção social baseada na hierarquia de posições.

3 CONSTRUÇÃO DO ENUNCIATÁRIO-LEITOR: IMAGEM, PRESENÇA E RITMO

Neste capítulo, buscamos determinar uma identidade para o enunciatário-leitor, pensando que ela não se dá apenas por meio do texto verbal, no nível do texto-enunciado. Nas obras da coleção, a diagramação, o uso da página e as ilustrações assumem um grau de importância. É por isso que reconhecemos que capa e ilustrações trazem uma narrativa sincrética importante e, aos poucos, se tornam constituintes de um processo sensível por parte do enunciatário, envolvendo sentidos e trazendo o próprio corpo como substrato da semiose. Plano de conteúdo, plano da expressão e as experiências corporais constituintes do objeto e do modo como o enunciatário participa da cena da leitura vão dando os contornos de um actante e modalizador do processo de significação. As questões a serem respondidas neste capítulo, portanto, são: (i) como esse processo de interação sensível e inteligível é estabelecido? e; (ii) como essa interação entre enunciatário-leitor e objeto de leitura é homologada? Pretendemos, nas próximas seções e subseções, responder a essas questões e investigar o percurso das práticas envolvidas em consonância com esse corpo operador de uma práxis enunciativa.

3.1 A leitura das capas

A princípio, podemos supor que a leitura da capa é uma espécie de pré-leitura, como uma antecipação, uma abertura do conteúdo da obra, levando-nos a reconhecer que, nesse sentido, ela não tem um fim em si mesma e nem poderá substituir a leitura integral do texto, pois, nela, apenas alguns elementos da narrativa estão dispostos ao enunciatário. Geralmente, a leitura da capa permite, ao leitor, conhecer elementos mínimos do conteúdo da obra, revelando aspectos figurativos, temáticos e narrativos que estão na base da construção do próprio enunciatário-leitor pressuposto. No caso da obra aqui analisada, ela está inserida em uma coleção destinada aos jovens em fase escolar, o que nos permite pensar que não será gratuito encontrar, na capa, elementos que nos levem a temas, figuras e esquemas narrativos relativos à escola, à juventude, à curiosidade e à literatura, que vão promover uma aproximação com seus enunciatários-leitores, ressaltando a experiência estética de leitura. A capa, desse modo, é a figura de uma porta ou janela que, entreaberta, exige que o enunciatário se esforce para transpassá-la. Esse esforço será o pacto de leitura (contrato fiduciário) que levará à passagem do dever ler para o querer ler. Para Linden (2011, p. 57), é na capa que se estabelecem os

> Primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos

> espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa perspectiva.

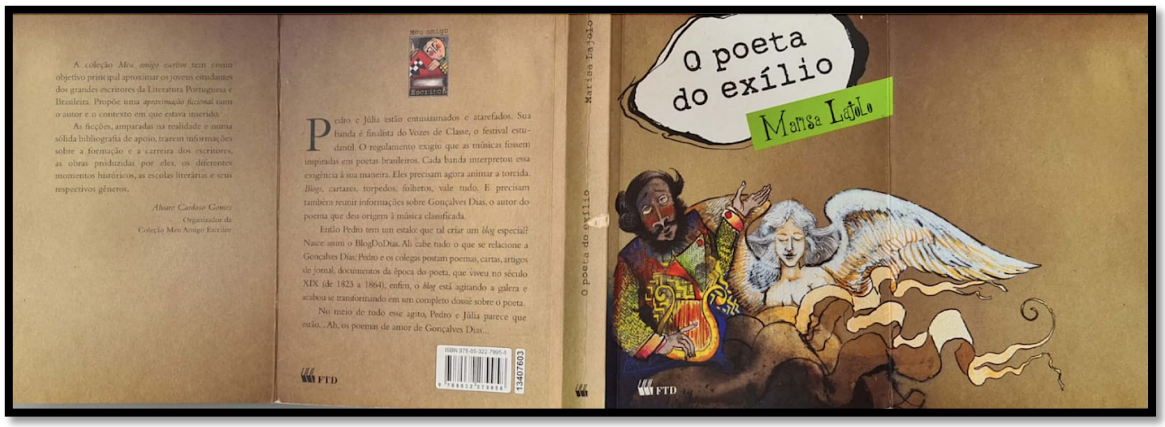
A capa à qual nos referimos aqui é composta pela primeira e pela quarta capa, além da lombada e das orelhas. Essas partes podem ser independentes ou relacionarem-se por meio de uma imagem, por exemplo. No entanto, tendo em vista o formato convencional do livro, dificilmente essas partes serão lidas e observadas no seu conjunto (Cf. Figuras 22 e 23), havendo grande tendência para que sejam lidas/vistas separadamente. A prática de leitura convencional, nesse caso, rege a própria prática editorial, que, de modo geral, não rompe com as normas de leitura mais comuns: leitura da esquerda para direita, de cima para baixo, página a página etc. As estratégias empregadas na capa serão diversas, e a ruptura ou a conservação do esquema de leitura típico terá consequências para a construção da imagem do enunciatário.

Figura 22 – Apreensão total da capa do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

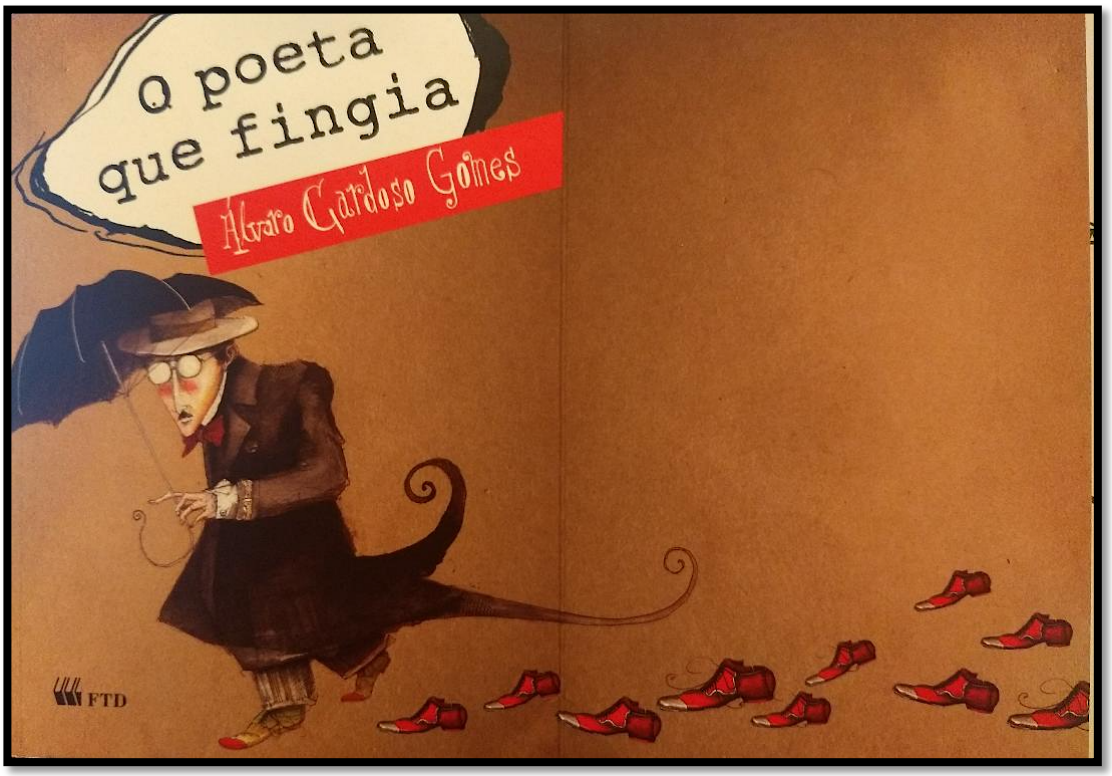
Figura 23 – Apreensão total da capa do livro *O poeta do exílio*



Fonte: Lajolo (2011).

Nas duas capas analisadas nesta tese, que correspondem às Figuras 22 e 23, temos textos sincréticos compostos de título e imagem que, juntos, edificarão um sentido geral, global, sobre as obras. Quanto ao peritexto "título", Genette (2009, p. 76-77) considera que a sua função mais importante é a de identificação da obra, como se fosse o "batismo" submetido a um uso prático de nomear, identificar. Também considera que o uso desse nome para a obra (título) não tem relação com as razões que presidiram a sua escolha, ou seja, o tratamento do livro pelo seu título não remete ao motivo da nominação inicial, caso semelhante ao do nosso próprio nome, que não está associado ao porquê de sua escolha. Porém, fatores linguísticos textuais podem revelar pistas de sua constituição, o que, de certo modo, determinará alguns sentidos para o enunciatário-leitor. Observemos os títulos dos dois livros que compõem nosso córpus.

Figura 24 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

Figura 25 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta do exílio*



Fonte: Lajolo (2011).

Como vemos, os títulos das obras são simples, não possuem subtítulo, remetendo apenas a um sujeito que pratica uma ação, no caso de *O poeta que fingia*, ou, de certa forma, apontando para um gesto de pertencimento, vínculo ou referência do sujeito que é *do exílio*, como se nota em *O poeta do exílio*. Segundo Genette (2009, p. 78), o título pode ser temático quando lembrado por uma sinédoque generalizadora, uma homenagem à importância do "tema" ao conteúdo. É isso o que acontece com os títulos em questão, pois há uma função generalizadora ao usar o substantivo "poeta" no lugar do próprio nome (Fernando Pessoa ou Gonçalves Dias), além do fato de que "que fingia" alude à capacidade de Pessoa de criar heterônimos e "do exílio" refere-se a um lugar, ou seja, a um espaço onde o poeta esteve ou a que pertenceu. O que temos, portanto, é um apagamento dos nomes dos poetas e a criação de temas enigmáticos, isto é, que produzem, para o enunciatário, um efeito de suspense, criam uma expectativa em relação ao conteúdo: quem é esse poeta? como ele finge e para quem? de que modo? onde se exilou e por quê? Esse esquema de leitura remete à própria funcionalidade da capa: será preciso ultrapassá-la para compreender o jogo que ali se instaura.

Sobre a obra *O poeta que fingia*, particularmente, temos, no campo semântico verbal atribuído pelo título da obra, a figura *fingia*, que corresponde ao verbo fingir usado no passado,

um passado contínuo que descreve ou estende uma duração, marcado pelo tempo pretérito imperfeito, que, nesse caso em especial, faz com que tal figura se atualize intertextualmente, reportando ao poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa (1995), referência que se mostra bastante evidente para um conhecedor da obra do poeta português:

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um **fingidor**
Finge tão completamente
Que chega a **fingir** que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Nesse primeiro momento de apreensão do objeto, o leitor ainda pode não aferir quem seja esse *poeta que fingia*. O uso genérico da figura *poeta* (substituindo o nome de Pessoa), apesar de estar indicado com o artigo definido *O* deixa somente a ideia de uma atividade exercida por esse sujeito da ação. Porém, seguindo o olhar para a imagem da ilustração, o leitor pode começar a desvendar outras "pistas" sobre esse sujeito poeta. Além disso, a intertextualidade apresentada configura-se como uma pista que poderá ser usada pelo enunciatário a fim de "descobrir" quem é o poeta por trás dessa construção figurativa.

O texto-enunciado de ambos os livros é produzido sobre um pano de fundo em sépia (toda a coleção se vale da mesma coloração), o que nos possibilita remeter à figura do antigo em oposição ao moderno (atual) ou do passado em relação ao presente. A essa mesma oposição de figuras podemos acrescentar a escolha da tipografia empregada na obra, que simula caracteres de máquina de escrever antiga, inscritos sobre um pano de fundo branco (sulfite). Nesse cenário, o nome do autor destaca-se no interior de um quadro vermelho ou verde, mas com outra tipologia. Essas separações topológicas e eidéticas entre o título e a imagem garantem uma boa visualização dos elementos semânticos que compõem o texto global. Destaca-se, ademais, a não presença do nome do ilustrador na composição das duas capas.

Ainda sobre o livro *O poeta que fingia*, no campo semântico da imagem, o não-verbal, a imagem do homem (poeta) todo recoberto pelos elementos figurativos – capa, chapéu e guarda-chuva – fazem menção a um ocultamento do corpo desse sujeito. A imagem é construída

a partir de linhas finas e elegantes e, ao abrirmos a orelha, encontramos vários pares de sapatos desenhados como se fossem de seres invisíveis acompanhando o sujeito poeta. O sapato do homem é diferente dos demais. A imagem do "antigo" ainda se conserva na capa por meio da ilustração, não só pelas letras de máquina e pelo papel cor sépia, mas pela vestimenta do poeta que não é usual na atualidade.

O fato de o poeta estar caminhando, seguindo numa direção, também nos convida a pensar nesse tempo estendido e contínuo do pretérito imperfeito instaurado com o verbo "fingia" do título. Ou seja, a linguagem verbal (no enunciado-enunciado) imbrica-se à linguagem visual em relação ao tempo marcado pelas figuras escolhidas (verbo fingia e a figura do poeta, o sujeito que caminha fingindo). Nota-se, também, que não há margem, o espaço de representação é aberto, sem moldura, recurso caracterizado como sangria[9], assim como o balão que inscreve o título e a faixa com o nome do autor, mais uma vez reiterando a ideia de contínuo, do que não termina, que avança, de lá, do passado, até, quiçá, os dias de hoje.

Novamente, temos a questão da intertextualidade latente na composição dos elementos da capa. A figura do poeta representada remete à fotografia de Fernando Pessoa, muito icônica, em que ele aparece caminhando, como evidenciam as mãos e pernas em movimento, e usando sobretudo, chapéu, óculos. Essa fotografia já foi utilizada para ilustrar diversos trabalhos que fazem referência ao autor.

[9] Explicar o que é sangria.

Figura 26 – Apreensão imagem de Fernando Pessoa caminhando



Fonte: Arquivo Pessoa[10].

O enunciador, ao utilizar essas figuras intertextuais, até mesmo, ao remeter à icônica fotografia, produz um efeito de sentido de reprodução de um elemento do mundo natural, na medida em que tal figura tem grande penetração na cultura lusófona e/ou de língua portuguesa. Na imitação do real, reconhece-se uma ideia verossímil de mundo. Greimas (2004) ressalta que esse jogo entre os conceitos de imitação e de reconhecimento são fruto de escolhas do enunciador que busca manipular sensorialmente o seu enunciatário. As pistas que vão sendo oferecidas ao enunciatário e que dão sentido global ao texto sincrético vão revelando, pouco a pouco, o elemento surpresa da obra.

Além disso, essa forma de manipulação permite que se (re)interprete o trabalho de Fernando Pessoa, que é atualizado no texto sincrético por meio de uma espécie de tradução intersemiótica: num recurso visual de metonímia, os heterônimos tornam-se os sapatos, o poeta, um fingidor, o tempo desse poeta, um dado passado. Assim, o enunciador revela, ao mesmo tempo, conhecimento sobre a obra e a história do autor português, e independência e liberdade de criação, uma vez que *Um* poeta que fingia não é uma recolha de textos de Pessoa, nem de ensaios críticos, mas uma obra autoral inédita que se vale de outros textos para ser erigida.

[10] O site pode ser acessado por meio do *link* http://www.fpessoa.com.ar/.

Considerando a capa da obra *O poeta do exílio*, podemos também depreender algumas leituras intertextuais, como o próprio título do livro, que remete ao mais famoso poema do poeta brasileiro, a "Canção do exílio", composta em 1843 para ressaltar seu patriotismo e o saudosismo em relação à sua terra natal. Também há intertextualidade em relação à lira (harpa) desenhada nas mãos do poeta ali representado, pois, como é de conhecimento de seus leitores e pesquisadores, Gonçalves Dias é considerado um dos melhores poetas líricos da literatura brasileira. Em vista disso, a lira remete à definição de poesia lírica: composições poéticas da antiguidade feitas para serem cantadas com acompanhamento da lira. Ao mesmo tempo, podemos depreender uma referência ao famoso poema "Seus olhos" (DIAS, 1998, p.131, 132, grifos nossos), dedicado à amada do poeta, Ana Amélia, o seu grande e proibido amor:

Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
De vivo luzir,
Estrelas incertas, que as águas dormentes
Do mar vão ferir;
Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
Têm meiga expressão,
Mais doce que a brisa, — mais doce que o nauta
De noite cantando, — mais doce que a flauta
Quebrando a solidão.
Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
De vivo luzir,
São meigos infantes, gentis, engraçados
Brincando a sorrir.
São meigos infantes, brincando, saltando
Em jogo infantil,
Inquietos, travessos; — causando tormento,
Com beijos nos pagam a dor de um momento,
Com modo gentil.
Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
Assim é que são;
Às vezes luzindo, serenos, tranquilos,
Às vezes vulcão!
Às vezes, oh! sim, derramam tão fraco,
Tão frouxo brilhar,
Que a mim me parece que o ar lhes falece,
E os olhos tão meigos, que o pranto umedece
Me fazem chorar.
Assim lindo infante, que dorme tranquilo,
Desperta a chorar;
E mudo e sisudo, cismando mil coisas,
Não pensa — a pensar.
Nas almas tão puras da virgem, do infante,
Às vezes do céu
Cai doce harmonia duma Harpa celeste,
Um vago desejo; e a mente se veste
De pranto co'um véu.

Quer sejam saudades, quer sejam desejos
Da pátria melhor;
Eu amo seus olhos que choram sem causa
Um pranto sem dor.
Eu amo seus olhos tão negros, tão puros,
De vivo fulgor;
Seus olhos que exprimem tão doce harmonia,
Que falam de amores com tanta poesia.
Com tanto pudor.
Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros,
Assim é que são;
Eu amo esses olhos que falam de amores
Com tanta paixão.

Nos versos grifados, destacamos as figuras *harmonia, harpa, celeste* e *véu*, sendo que, nas duas primeiras, é possível inferir a referência à lira que está representada na mão do poeta na capa do livro e, nas outras duas, percebe-se que é feita alusão ao anjo branco que está em segundo plano na ilustração.

As ondas de papiro que abrigam tal mulher-anjo tanto podem configurar todo o universo de escrita poética do autor lírico, como podem, inclusive, configurar o mar, por onde Gonçalves Dias circulava, entre Brasil e Portugal, e onde tragicamente morreu em um naufrágio. Já a mulher-anjo pode ser um intertexto que alude às mulheres com as quais Dias se relacionou durante a vida, pois era considerado um *mulherengo*, entre elas, destacando-se a própria Ana Amélia, que tanto sonhou em ser sua esposa, ou é possível que aluda ao poema "Inocência" (DIAS, ano 1959, p.127) que escreveu para a namorada Clara. Esse poema marcou sua estreia na *Revista Trovador*.

Ó meu anjo, vem correndo,
Vem tremendo
Lançar-te nos braços meus;
Vem depressa, que a lembrança
Da tardança
Me aviva os rigores teus.

Do teu rosto, qual marfim,
De carmim
Tinge um nada a cor mimosa;
É belo o pudor, mas choro,
E deploro
Que assim sejas medrosa.

Por inocente tens medo
De tão cedo,
De tão cedo ter amor;
Mas sabe que a formosura
Pouco dura,
Pouco dura, como a flor.

Corre a vida pressurosa,
como a rosa,
Como a rosa na corrente.
Amanhã terás amor?
Como a flor,
Como a flor fenece a gente.

Hoje ainda és tu donzela
Pura e bela,
Cheia de meigo pudor;
Amanhã menos ardente
De repente
Talvez sintas meu amor.

Como se observa na leitura do poema, muitas figuras remetem ao tema da inocência, da pureza, da castidade, do anjo, enfim, uma mulher-anjo que o eu-lírico cria e recria nos versos e que se materializa figurativamente na ilustração da capa, por entre as ondas de papiro que, diferentemente dos sapatos na orelha do livro de Pessoa – que nos dá a dimensão de infinitude, pois não termina na macha, como se ultrapassasse as barreiras do livro –, as ondas de papiro são finitas, terminam de forma espiral, talvez, indicando a morte de Gonçalves Dias.

A figura do próprio autor, Gonçalves Dias, assim como na capa que alude ao poeta Fernando Pessoa, assemelha-se às pinturas e às fotografias que circulam em suas obras, especialmente o busto, que era muito comum na época. Suas roupas coloridas creditamos a uma mistura das cores das bandeiras do Brasil e Portugal, que, se certo modo, conversa com a figura verbal *exílio*. Sobre esse aspecto, como já mencionado, se não existe um reconhecimento prévio das obras dos poetas ou dos traços que os configuram – figuras como chapéu, óculos, rosto afinado, bigodes pontiagudos, barba etc. –, não há a revelação das identidades, pois os títulos subtraem essas informações à medida que as transformam em temas: *que fingia*, *do exílio*.

Figura 27 – Apreensão imagem do busto de Gonçalves Dias no Rio de Janeiro



Fonte: Brasiliana Fotografia [11].

Simultaneamente, vai se construindo, nas capas, uma isotopia discursiva de ocultamento, de mistério e de arte que funciona muito bem como estratégia de capa, organizando-se como convite à leitura das obras. Tal estratégia, para além de ser entendida como resultado das escolhas de um enunciador instaurado no texto-enunciado sincrético das capas, tem origem no cruzamento de outras instâncias semióticas.

Isto é, a partir do ponto de vista de uma prática editorial, que busca dar visibilidade e legibilidade à obra, voltando-se ao mercado (não podemos esquecer que, como dissemos, esse gênero está fundamentalmente ligado ao mercado), evidenciam-se as potencialidades de *Um poeta que fingia* e de *Um poeta do exílio* como narrativas complexas, frutos de elaboração estética, autoral e inédita. Nesse quesito, a intertextualidade é uma estratégia discursiva evidente de assunção dos valores literários e eruditos, que servem bem ao mercado literário, mesmo que em âmbito escolar.

Da perspectiva de uma prática didática, os temas do mistério e da investigação se organizam sob um percurso temático de maior amplitude, em que o *saber* é objeto-valor central,

[11] O site pode ser acessado por meio do *link* https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/7250.

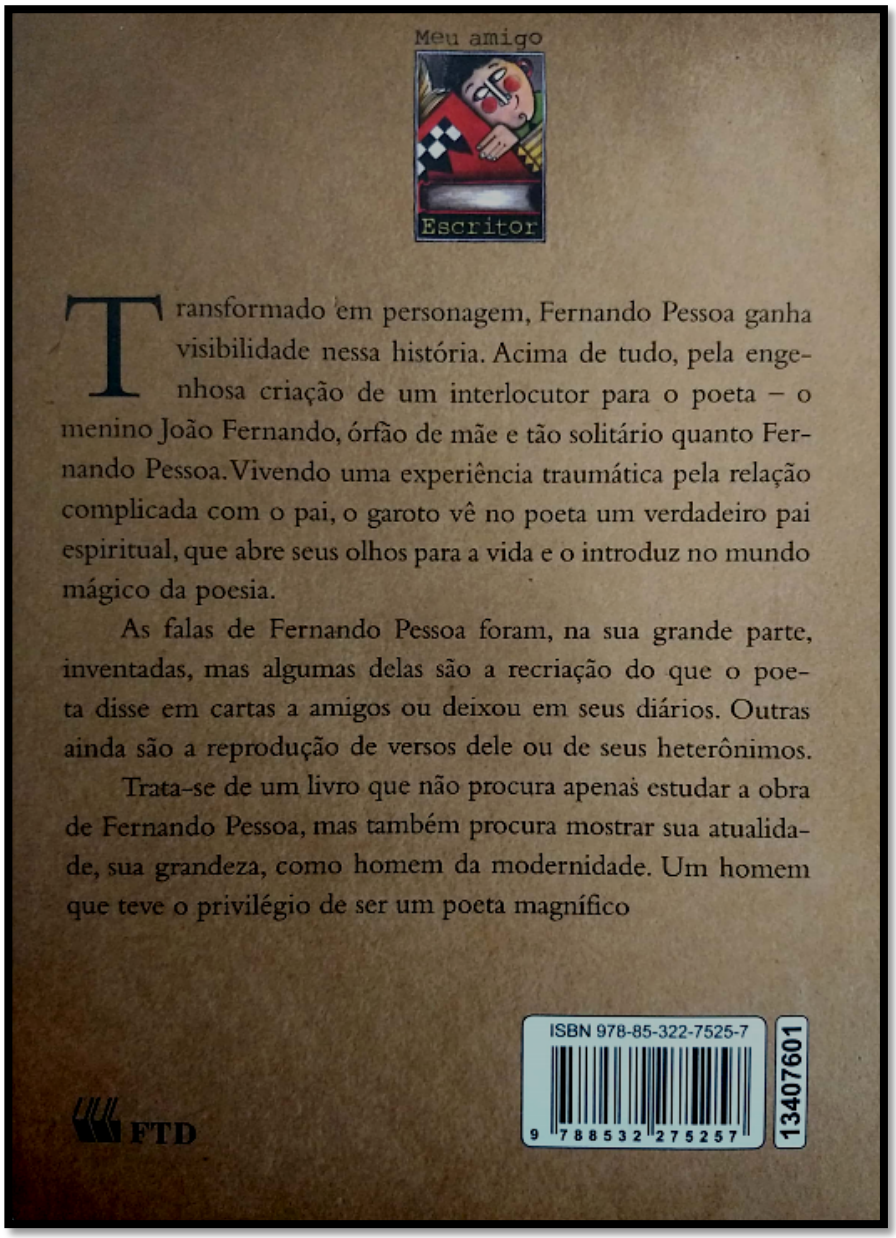
e que leva à construção de um percurso de aprendizado, que é o discurso habitual das obras paradidáticas: com as obras inéditas que se apresentam nas capas, o aluno (enunciatário-pressuposto) terá acesso a grandes fontes de criação estética da literatura brasileira e portuguesa.

Nesse sentido, os enunciadores, ao se ancorarem numa (re)interpretação das obras de Fernando Pessoa e Gonçalves Dias, que levam a certas escolhas figurativas e certas formas intertextuais correntes, assumem uma identidade complexa e ambivalente, que serve tanto ao ensino, ao encontrar os objetivos da coleção na qual as obras estão inseridas, como ao mercado, uma vez que se mostram inovadoras e inventivas.

3.1.1 Contracapas e a construção do enunciatário-leitor

Quanto ao enunciatário, há também, na capa, elementos que deixam em bastante evidência a sua própria imagem. Na contracapa ou quarta capa, geralmente onde se encontram a sinopse e o código com o ISBN, aparece o selo da Coleção Meu Amigo Escritor, que, segundo Genette (2009, p. 26), "indica imediatamente o potencial leitor" e "que tipo ou gênero de obra [o leitor] tem à sua frente". Ao elevar o escritor ao grau de "amigo" do leitor, cria-se, imediatamente, a ideia de um potencial leitor infantojuvenil e a figura "escritor" já deixa entrever que as histórias tratarão da vida e obra de algum escritor, no caso, Fernando Pessoa e Gonçalves Dias. A imagem do menino descobrindo a leitura mediante abertura do livro nos apresenta as pistas do enunciatário-pressuposto, jovens modalizados a um *querer* ler, a um *poder* ler uma coleção de livros, sentindo-se encantado por toda narrativa a ele apresentada. A imagem, que revela um perfil bidimensional, realiza aquilo que já apontamos: para seguir na leitura, o enunciatário deve avançar. O livro aberto mostra, justamente, o desenvolvimento da atividade de leitura que já ultrapassou a leitura da capa.

Figura 28 – Apreensão da contracapa do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

Além disso, apreendemos, da contracapa (ou quarta capa), algumas figuras de ordem textual que reiteram a sua produção frontal. Podemos destacar do *release* na contracapa do livro *O poeta que fingia* (Cf. Figura 28), o primeiro período: "Transformado em personagem, Fernando Pessoa ganha visibilidade nessa história." Nessas duas orações podemos identificar vários sentidos que repetem e ainda complementam a primeira leitura. Na capa principal, observa-se uma representação que se utiliza de traços estilizados, ou seja, Fernando Pessoa é "transformado em personagem". O predicado: "ganha visibilidade nessa história" reafirma a

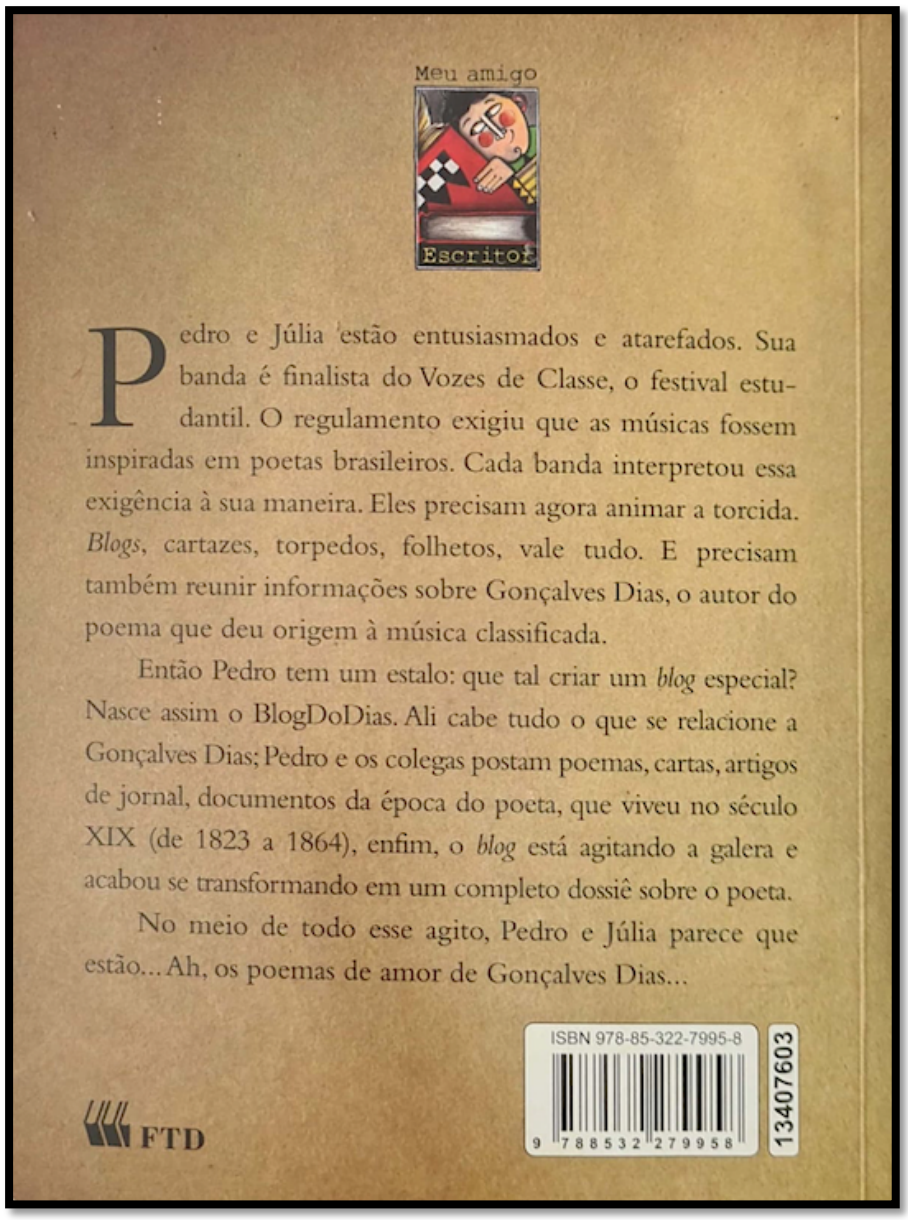
organização topológica da capa, na qual a interpretabilidade da ilustração (linguagem visual) é maior que a verbal, sendo até expandida para a orelha.

Outro período a destacar é: “Outras (falas) ainda são a reprodução de versos dele ou de seus heterônimos”. Temos, aqui, uma pista que leva o enunciatário a refletir sobre os pares de sapatos que acompanham a figura do poeta. Nesse caso, temos que aferir também sobre a capacidade desse leitor de compreender o significado do vocábulo “heterônimos”, pois, sem esse conhecimento não será possível uma interpretação efetiva. Estamos, em vista disso, diante de um problema de ordem didática que pode afetar a compreensão do sentido.

No terceiro, e último, parágrafo, destacamos: “Trata-se de um livro que não procura apenas estudar a obra de Fernando Pessoa, mas também procura mostrar sua atualidade, sua grandeza, como homem da modernidade”. Temos os temas *atualidade* e *modernidade* fazendo, justamente, oposição aos elementos que remetem ao passado, como já elencamos: a cor sépia, a tipografia, a vestimenta do personagem ilustrado. Portanto, ainda podemos destacar que a edição, ou a prática editorial, busca, através de uma organização espacial, cromática e figurativa apresentar o passado através do presente, ou seja, mostrar o quanto Fernando Pessoa continua sendo atual e moderno. O uso de “homem da modernidade” não está nesse caso, mencionando a escola literária “modernismo” a qual pertenceu Fernando Pessoa, está, simplesmente, reiterando a figura “atualidade”.

Assim, a imagem que se faz do enunciatário-leitor é de um sujeito já parcialmente modalizado por um saber, que pode aprofundar seu conhecimento sobre o autor construído na obra. Mesmo que mistério e ocultamento façam parte das estratégias da obra, o enunciatário-leitor não desconhece Fernando Pessoa, justamente porque ele é dado como autor universal e atemporal (“atualidade”, “grandeza”, “modernidade”).

Figura 29 – Apreensão da contracapa do livro *O poeta do exílio*



Fonte: Lajolo (2011).

Observando, agora, a contracapa do livro *O poeta do exílio* (Cf. Figura 29), percebemos, já no primeiro parágrafo, que o destaque é dado aos alunos que participam de um festival estudantil chamado *Vozes de Classe*. A coleção tem essa proposta de criar personagens adolescentes para interagir da narrativa e, nesse livro, diferente do que ocorre em *O poeta que fingia*, os personagens não se encontram com o poeta, mas, sim, estudam sobre ele. A construção frásica em "E precisam também reunir informações sobre Gonçalves Dias, o autor do poema que deu origem à música classificada" deixa bem evidente que os jovens são os sujeitos principais da narrativa e que o poeta escolhido é um coadjuvante na história, mesmo que isso não aconteça de fato no interior da obra. Aqui, na contracapa, lugar da sinopse, essa

construção acontece e se torna uma estratégia bastante evidente do enunciador-didático, que precisa motivar o seu enunciatário à leitura, ao *querer ler* a obra.

O enunciatário-pressuposto, jovem leitor, pode se sentir mais atraído por uma narrativa próxima do seu universo do que pelo estudo da vida e obra de um poeta antigo da literatura brasileira. Na sequência dos parágrafos, essa estratégia permanece em trechos como "que tal criar um *blog* especial?", "os colegas postam", "o *blog* está agitando a galera" e, no final, ainda fica em suspenso um namoro entre Pedro e Júlia, os protagonistas – "No meio de todo esse agito, Pedro e Júlia parece que estão...Ah, os poemas de amor de Gonçalves Dias..." –, figurativizando o autor lírico como um poeta romântico que ajudará o namoro a acontecer por meio de seus versos.

A imagem do enunciatário que se constrói no *release* de *O poeta no exílio* é, portanto, de um jovem leitor que tem pouco interesse por estudar autores antigos da nossa literatura e que se atrai mais facilmente por uma leitura extrovertida, com elementos que fazem parte do seu dia a dia, do seu universo real, como encontramos nas figuras "banda", "músicas", "torcida", "*Blog*", "cartazes", "torpedos"[12], entre outras, modalizando-o a um *querer-ler* a história principalmente pelo fato de o poeta do exílio não ser o protagonista, apesar de o título ser dedicado a ele e nada sobre exílio ser explorado na contracapa.

3.2 Presença e ritmo da ilustração

Partimos, nesta subseção, a uma análise da presença das ilustrações na composição da obra, pois, como explicaremos adiante, elas remetem a um simulacro de capa e subcapas, no interior da narrativa, para abrir os capítulos, e essa estratégia organizacional nos chamou a atenção quanto ao ritmo e à presença que elas geram. A ilustração, ou o chamado texto ilustrado, segundo Linden (2011) teve sua origem com as xilogravuras e foi se inovando e ganhando espaço nos livros infantis devido ao empenho de autores, impressores, ilustradores e pedagogos.

> O desenvolvimento dos procedimentos de impressão possibilita que obras reunindo caracteres tipográficos e imagem na mesma página se multipliquem. O desejo de uma literatura especificamente destinada à infância, por parte do editor Hetzel, combinado aos avanços técnicos, permite a publicação, nos anos 1860, de obras francesas concebidas em especial para público infantil, os livros ilustrados Stahl (pseudônimo de Hetzel), ilustrados por Lorentz Frolich, os quais deram origem à obra *La Journée de Mademoiselle Lili* (1862) (LINDEN, 2011, p. 13).

[12] Esse termo "torpedo" estava em alta no ano 2011, quando livro foi editado. Hoje, em 2022, já não é mais usado, prefere-se "postagem", "mensagem", "tuíter", "whatsapp" entre outros.

Ainda segundo a autora (LINDEN, 2011, p. 21) o livro ilustrado ultrapassou todos os seus limites de criação “em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda sua dimensão visual, inclusive tipográfica, é em geral elaboradíssima”, o que justifica o fato de estarmos aqui, angariando esforços para compreendermos o seu sentido, utilizando-se, para isso, dos domínios da semiótica visual com seus constantes avanços.

Ao folhearmos um livro de literatura infantojuvenil ilustrado estamos diante da presença de uma dimensão suplementar à história, em que a imagem passa a revelar sentido complementar ao texto da narrativa. Geralmente destinada ao público mais jovem, a ilustração, além de entreter, gera ritmo à leitura, decorrente da constante e coerente articulação entre texto, imagem e suporte.

Floch (2009), no estudo da campanha do cigarro *News*, evidencia que a dimensão figurativa e o enunciado linguístico que o comporta devem ser estudados articuladamente. No caso da ilustração de um capítulo de livro, como é o nosso objeto escolhido para análise, devemos pensar, primeiramente, que a ilustração veio, em termos de tempo de criação, depois da narrativa verbal, porém, nesses exemplares, ela se apresenta, em termos de localização, como abertura de capítulo. Ela não está, portanto, localizada em qualquer ponto da obra. E o que isso pode revelar?

Antes de apresentarmos os textos e as ilustrações escolhidos, recorremos a Genette (2009) para pensarmos sobre os graus de presença desse formato de apresentação de capítulo, pois a ilustração, como dito, no caso das obras da Coleção Meu Amigo Escritor*,* é também utilizada como intertítulo. Nos livros observados, cada entrada de capítulo é marcada pela presença do que vamos chamar de página ilustrada ou subcapas, possibilitando-nos dizer que se trata de uma possível estratégia de organização de leitura que, por ocasião, os enunciadores em sua multiplicidade, sejam editores, diagramadores, ilustradores, escolheram para dar ritmo ao texto e à leitura, entre outras estratégias que pretendemos explorar.

Genette (2009, p. 262), sobre os *intertítulos,* considera algumas diferenças no uso desse recurso de acordo com os seguintes grupos: narrativas ficcionais, narrativas referenciais (históricas), coletâneas de poemas e textos teóricos. Ele acrescenta que existem graus, modalidades de presença para cada obra. Algumas se apresentam somente com o número do capítulo, outras, com regimes temáticos ou até mistos.

Cada intertítulo dessas obras (Cf. Figuras 30 e 31) apresenta-se sob um regime de presença regido por algumas informações verbais e não verbais, ampliando, desse modo, a sua recepção. Podemos considerar, segundo Dondero (2019), que se trata de um sincretismo mereológico, pois temos um discurso com ao menos duas sintaxes linguísticas – uma visual e

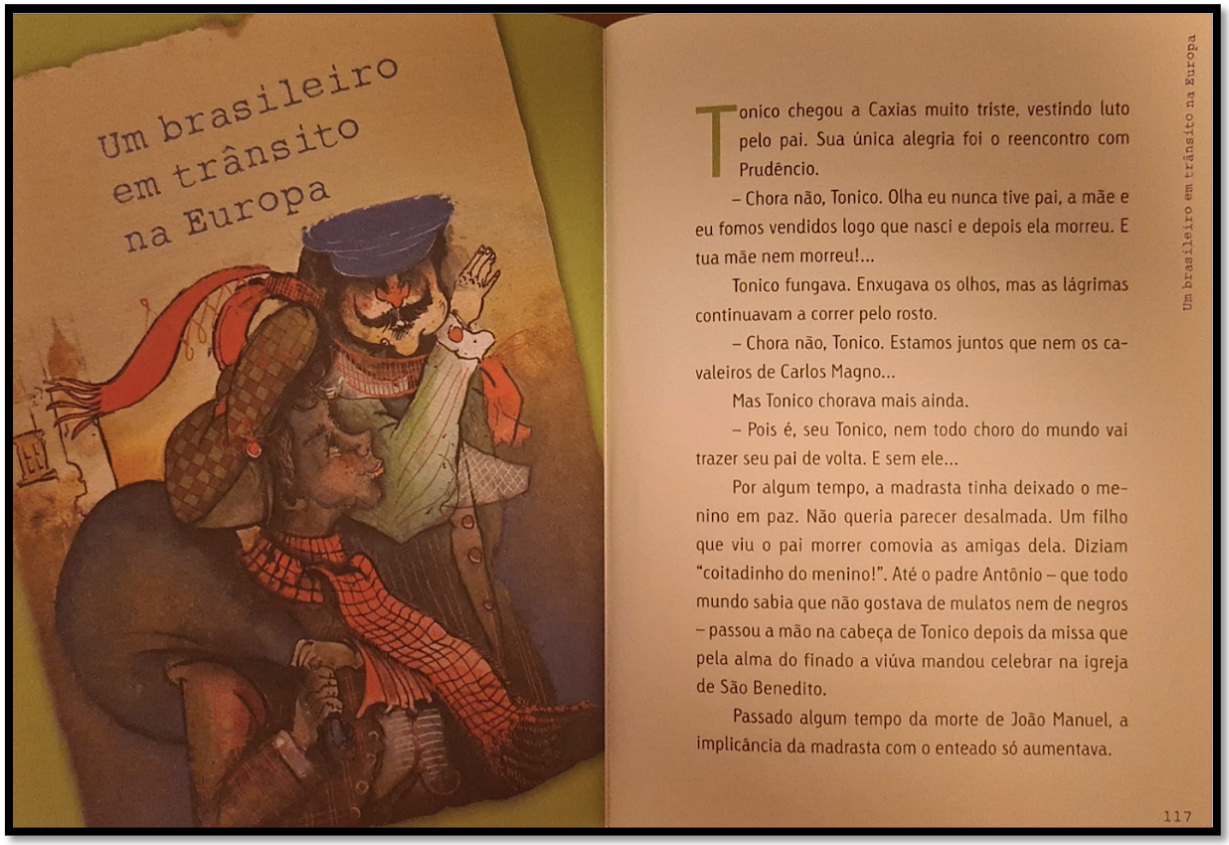
uma verbal – dentro da mesma enunciação, com uma interpenetração constitutiva de uma terceira sintaxe, que engloba ambas em um único canal sensorial, o visual, e sobre um único suporte.

Figura 30 – Apreensão da página aberta de ilustração do capítulo 1 do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

Figura 31 – Apreensão da página aberta de ilustração do capítulo 1 do livro *O poeta do exílio*



Fonte: Lajolo (2011).

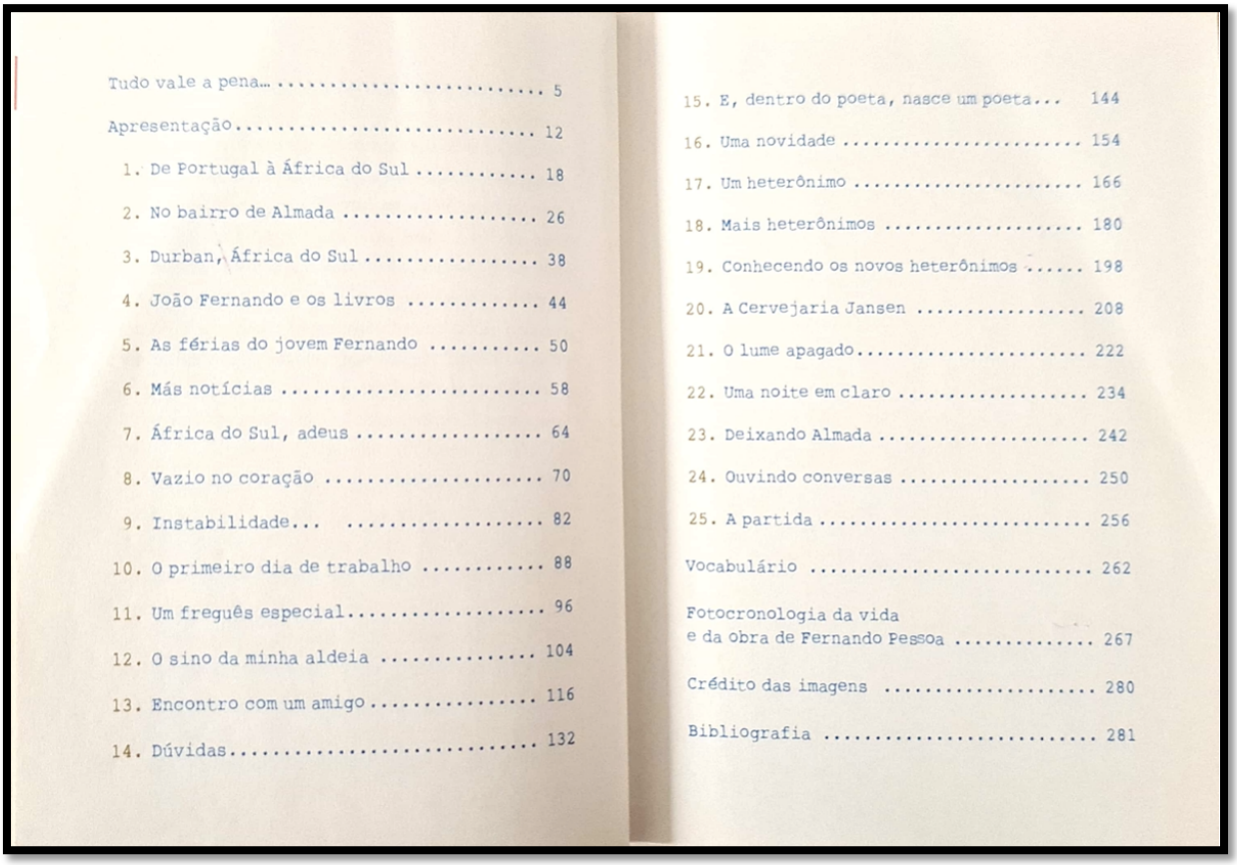
Essa heterogeneidade enunciativa presente nas subcapas configura-se um reforço dos elementos constitutivos diante de uma experiência considerada multimodal, na qual cada sintaxe figurativa obedece às suas regras de constituição no suporte planar. Esse "reforço" apresenta-se por meio do que chamamos, em semiótica, de sincretismo, ou seja, o título (verbal) dá ênfase à imagem (visual), ou vice-versa. Ao mesmo tempo, é possível também remeter à noção de redundância, assim explicada por Linden (2011, p. 120):

> Presente de maneira homogênea em todas as teorias sobre relações entre texto e imagem, a noção de redundância constitui uma espécie de grau zero da relação do texto e da imagem, que não produz nenhum sentido suplementar. Nesse tipo, as duas narrativas são isotópicas. Ambos remetem para a mesma narrativa, estão centrados em personagens, ações e acontecimentos rigorosamente idênticos. Os conteúdos narrativos se encontram – total ou parcialmente- sobrepostos. Um deles pode dizer mais que o outro. Por definição, conteúdos idênticos são impossíveis, já que texto e imagem pertencem a linguagens distintas. A redundância se refere à congruência do discurso, o que não impede, por exemplo, que a imagem forneça detalhes sobre os cenários ou desenvolva um discurso estético específico.

A redundância de que trata Linden fica evidente nas Figuras 30 e 31, nas quais os títulos "De Portugal à África do Sul" e "Um brasileiro em trânsito na Europa", com as suas respectivas imagens remetem a conteúdos do próprio texto verbal: vê-se, na Figura 30, um menino viajando em um navio e, na Figura 31, Gonçalves Dias ainda menino andando ao lado de um homem de bigode, aludindo estar em Portugal. Logicamente, esses intertítulos são condensações dos capítulos que virão, uma espécie de "resumo" do que a narrativa desenvolverá nas páginas seguintes e que vamos explorar na próxima subseção. Funcionam também como uma capa, da mesma forma que descrevemos anteriormente, com a função de projetar um *querer ler*, ou melhor, um *querer continuar a ler* a história.

Cada subcapa, ou página ilustrada, como chamamos, seria, portanto, além de um movimento estético estratégico para atrair o olhar do enunciatário, um respiro no tempo – uma pausa no processo de leitura que desacelera o corpo do leitor – para o início de um novo acontecimento narrativo no qual ali se projeta uma prévia, uma sinopse condensada da trama a seguir. Com esse pensamento instaurado, a nossa hipótese é que a presença de uma página como essa garante, ao enunciatário-prático, uma experiência de leitura cadenciada e organizada, isto é, um ritmo de leitura que permite, ao enunciatário-leitor (seja esse enunciatário construído como ator aluno ou professor) localizar o capítulo em questão como uma espécie de marcador de página e se guiar por ele. Esse ritmo ordena a leitura da obra, permitindo "entradas" e "saídas" do leitor, que pode avançar ou retornar quando considerar necessário. Além disso, o próprio sumário controla as subcapas ilustrativas, dando, desde o início da leitura, competência para que o leitor se guie ao longo do processo. Vejamos como esses paratextos se apresentam nos dois livros.

Figura 32 – Apreensão da página aberta do sumário do livro *O poeta que fingia*



Tudo vale a pena… 5

Apresentação..... 12

1. De Portugal à África do Sul 18
2. No bairro de Almada 26
3. Durban, África do Sul 38
4. João Fernando e os livros 44
5. As férias do jovem Fernando 50
6. Más notícias 58
7. África do Sul, adeus 64
8. Vazio no coração 70
9. Instabilidade... 82
10. O primeiro dia de trabalho 88
11. Um freguês especial..... 96
12. O sino da minha aldeia 104
13. Encontro com um amigo..... 116
14. Dúvidas..... 132
15. E, dentro do poeta, nasce um poeta... 144
16. Uma novidade 154
17. Um heterônimo 166
18. Mais heterônimos 180
19. Conhecendo os novos heterônimos 198
20. A Cervejaria Jansen 208
21. O lume apagado..... 222
22. Uma noite em claro 234
23. Deixando Almada 242
24. Ouvindo conversas 250
25. A partida 256

Vocabulário 262

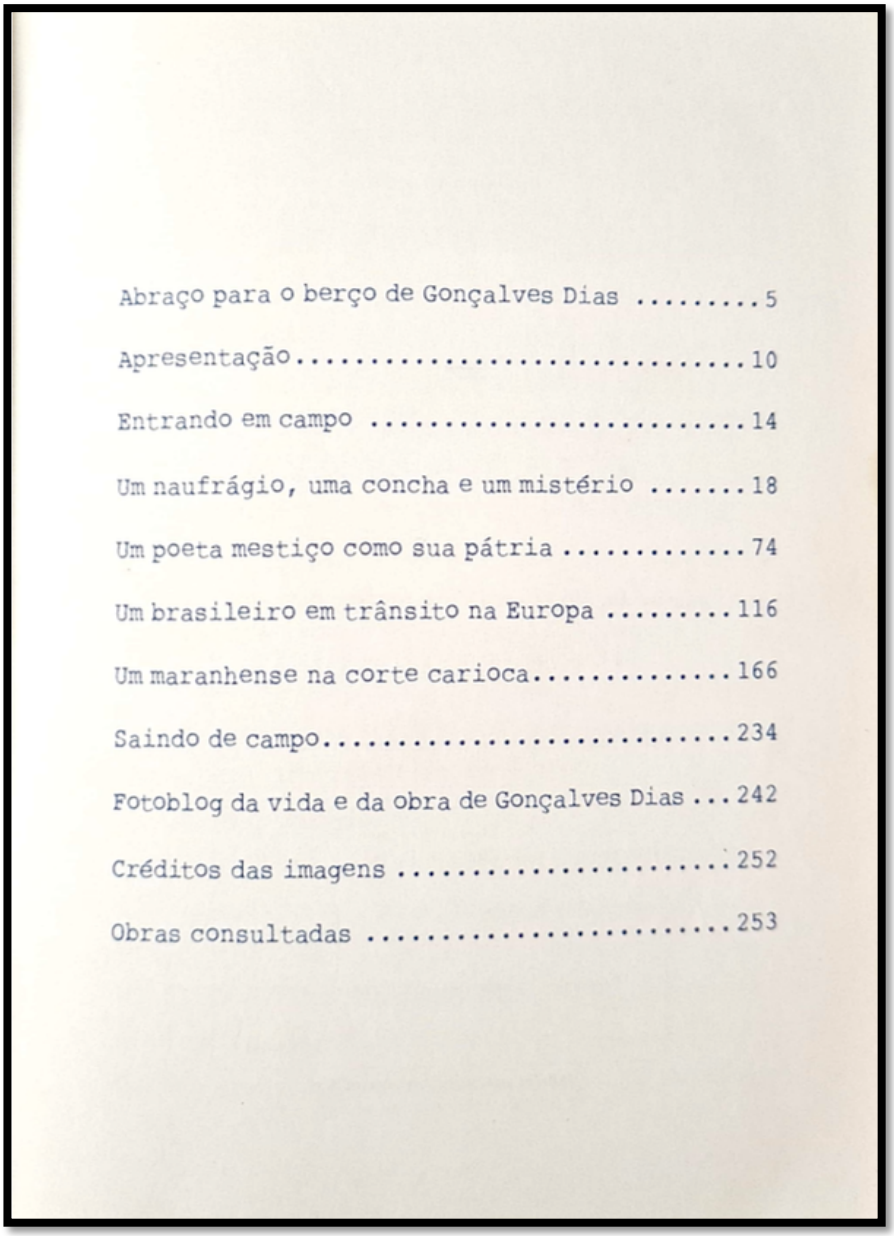
Fotocronologia da vida
e da obra de Fernando Pessoa 267

Crédito das imagens 280

Bibliografia 281

Fonte: Gomes (2010).

Figura 33 – Apreensão da página do sumário do livro *O poeta do exílio*



Abraço para o berço de Gonçalves Dias 5
Apresentação.....10
Entrando em campo 14
Um naufrágio, uma concha e um mistério 18
Um poeta mestiço como sua pátria 74
Um brasileiro em trânsito na Europa 116
Um maranhense na corte carioca.....166
Saindo de campo.....234
Fotoblog da vida e da obra de Gonçalves Dias ...242
Créditos das imagens 252
Obras consultadas 253

Fonte: Lajolo (2011).

O que nos parece bem evidente é que os dois sumários têm extensões distintas. No livro *O poeta que fingia,* o sumário é bem mais extenso e numerado, ocupando duas páginas, enquanto, em *O poeta do exílio*, ocupa apenas uma página, sendo, dessa maneira, bem menor, com os intertítulos não numerados. Nos dois livros, as páginas ilustradas seguem o padrão estabelecido no sumário: no primeiro apresentam numeração e no segundo, não. A questão de ser ou não numerada é uma escolha editorial que influencia diretamente na prática didática e na prática de leitura, pois a questão da orientação pode ficar prejudicada sem os numerais ajudando na visualização da sequência, visto que estamos tratando de enunciatários-leitores infantojuvenis. Mas, aqui, nesse momento da análise, trouxemos essa informação para

mostrarmos como os dois paratextos, sumário e subcapas, dialogam e como estão intimamente ligados apesar da distância em termos de localização no objeto-suporte. Há uma interdependência direta entre eles, ainda que os modos de leitura estabeleçam experiências distintas. Na leitura do sumário, o enunciatário encontra toda a sequência capitular que se desenvolverá: pelos títulos, ele já pode pressupor uma narrativa mínima discursiva, uma vez que, segundo Greimas (2016), um título condensa o sentido (ou parte dele), e, dessa forma o leitor já consegue supor os seus conteúdos e pode parar seu olhar ali, ler e já prever conteúdos. Nesse caso, há pouca motivação sensorial, uma vez que a leitura é linear e ritmada pela enumeração. Já na leitura das subcapas, a experiência passa a ser mais estética e estésica, pois a ilustração, reforçando cada intertítulo, motiva o enunciatário a ter uma experiência plástica, sensível, que o obriga a um movimento tabular dos olhos, que deve se espalhar por toda a página impressa em cores.

3.2.1 Análise dos elementos visuais da página ilustrada: representação e condensação figurativas

As páginas ilustradas ou subcapas, além da presença rítmica e organizacional que instauram na apresentação do capítulo, são frutos de uma representação da narrativa que se apresentará. Sendo assim, colocamos algumas questões para dar andamento à análise e poder compreender como ocorre o processo ilustrativo em tal objeto: (i) que elementos da narrativa estão representados nessa cena prática?; (ii) se texto e imagem caminham juntos, quais elementos do texto verbal (da narrativa do capítulo) refletem no texto visual?; (iii) por que a escolha de certos elementos e não de outros?; e (iv) qual sentido determinada escolha projetará ao enunciatário?

O livro *O poeta que fingia* propõe a divisão da narrativa em capítulos, precisamente 25; já em *O poeta do exílio*, são seis. Ambos apresentam ilustração como abertura de capítulo sempre à esquerda e texto verbal de início sempre à direita. Todas as páginas ilustradas são padrão, bordas vermelhas ou verdes, respectivamente, e a imagem projetada sobre um papiro (folha em tom de sépia). A numeração, no caso de *O poeta que fingia*, está topologicamente instaurada na parte superior da página e, abaixo, o intertítulo, com a tipografia remetendo à máquina de escrever antiga (Cf. Figura 34), sendo que o outro livro não possui a numeração, como mencionado anteriormente.

Podemos refletir, no que diz respeito à localização da página ilustrativa, que há um padrão específico que garante, sobretudo, uma regularidade da leitura e do olhar do enunciatário

que, pressupostamente, é construído no discurso como leitor infantojuvenil ou professor que coordena a leitura.

Esse padrão de inscrição da seção gera um ritmo de leitura organizado, o que imaginamos ser uma prática tanto didática quanto editorial estrategicamente pensada para um enunciatário que é jovem, deixando-o confortável com a leitura, uma vez que as pausas, em sala de aula, em uma leitura coletiva, rendem espaço para elaboração e discussão, e, na leitura individual, permitem tempo para reflexão. O tempo da leitura dividido assim claramente em capítulos, além de organizar espacialmente os próprios capítulos, organizam os conteúdos didáticos das obras. Os modos de leitura das obras são, portanto, fruto desses movimentos de aspectualizações temporal e espacial, que estão intimamente ligados a diversas cenas predicativas da leitura.

Sobre a permanência do leitor diante de uma ilustração, as palavras de Linden (2011, p. 119) apontam que:

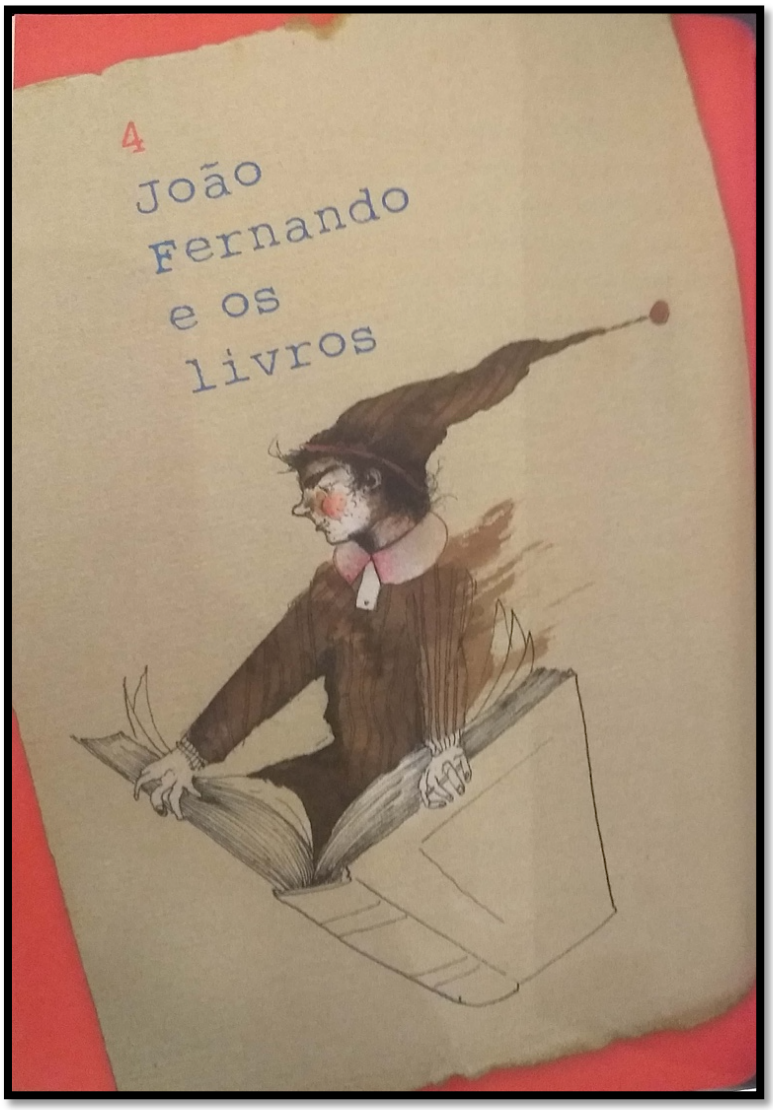
> [...] a duração que o tempo contido numa imagem acarreta é reforçada pela recepção. Na leitura de uma imagem, as deduções, conexões que permitem estabelecer relações de causa e efeito, requerem uma temporalidade específica. As páginas fervilhantes de detalhes, de cenas dissociadas, ou que propõem um enigma, as imagens improváveis cuja interpretação fica suspensa, tudo isso requer tempo. E é aí, sem dúvida, que ocorre um dos verdadeiros prazeres da leitura, nessa exploração duradoura, concentrada, de todos os elementos óbvios ou tortuosos contidos numa imagem, que se revelam graças a essas explorações.

Dessa forma, percebe-se que a presença da ilustração a cada início de capítulo não é apenas um projeto editorial, mas, sim, uma construção do universo sensível, que é um dos objetivos da leitura. Temos o corpo sensível atuando diante daquela página ou, como preferimos, daquela cena predicativa, que, segundo Fontanille (2011, p. 23), será o *corpo-actante*, aquele que passa a ser operador de um ato enunciativo. Diante daquela imagem, esse *corpo-actante* pode ou não explorar seu *devir* e, para isso, dotar-se de uma temporalidade imprevista, de acordo com sua motivação de explorar ou não aquele enunciado. Assim, enquanto semioticistas, observaremos a ilustração e avaliaremos como seus possíveis sentidos emanam de tal projeção enunciativa.

Como já mencionamos, o desenho ilustrativo do livro é executado após o texto verbal ser concluído, porém, nas obras em questão, ele se apresenta anteriormente, o que nos leva a crer que a ilustração condensa partes da narrativa com o objetivo didático de apreender, atrair o olhar do enunciatário e fazer com que ele, por meio da leitura da imagem, fantasie, ou, ainda, tenha uma prévia do que acontecerá naquele capítulo que se inicia.

Vejamos, como exemplo, a ilustração do capítulo quatro da obra *O poeta que fingia*, que selecionamos para análise, e, conjuntamente, o texto verbal referente ao mesmo capítulo.

Figura 34 – Apreensão da página de ilustração do capítulo 4 do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

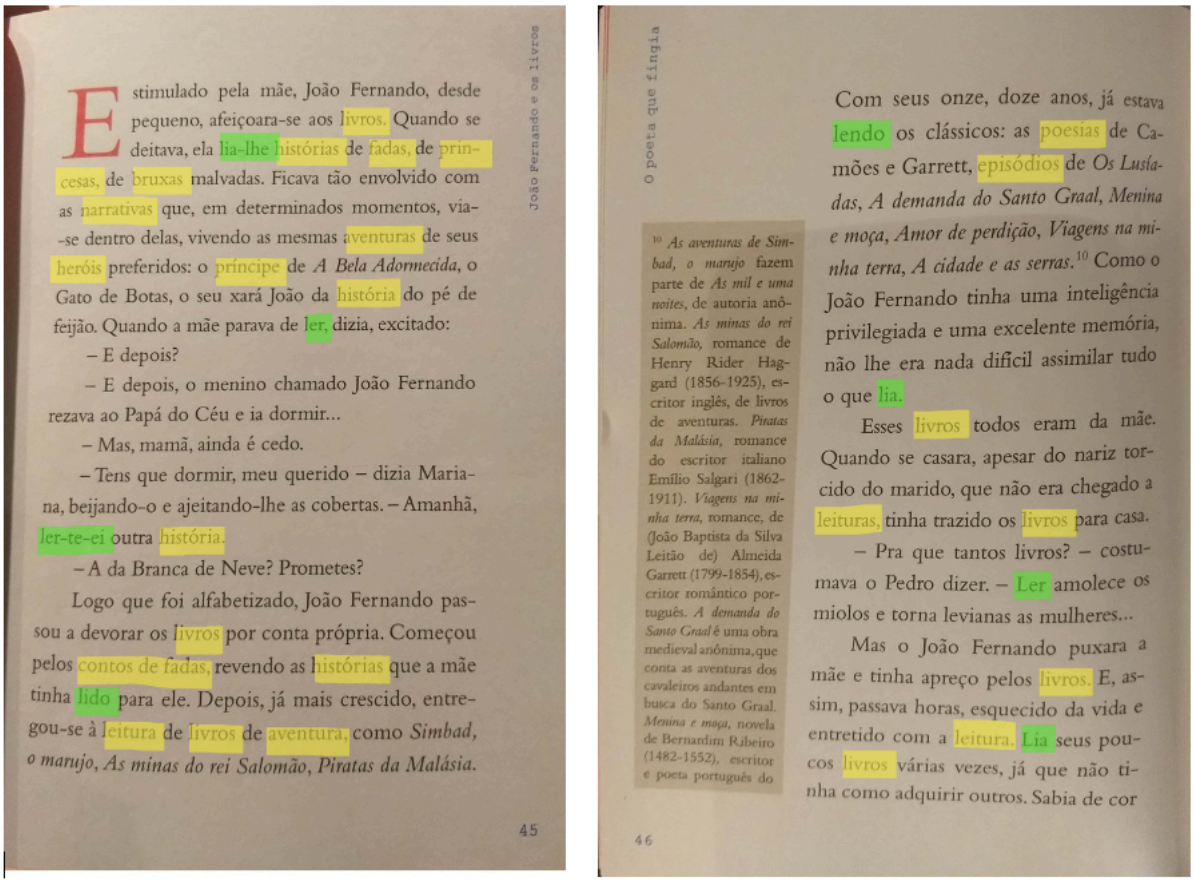
Observamos, na imagem que abre o capítulo, o menino João Fernando com touca de dormir e pijama. Ele é projetado de dentro de um livro, suas mãos seguram as folhas como se estivesse voando, observando o mundo de cima, ou seja, em uma posição de superioridade e de vantagem. Os cantos das páginas do livro estão levantados e dão ao leitor a ideia do vento batendo, como se o garoto estivesse em um voo, em uma viagem, assim como a posição da sua touca de dormir e a tinta da aquarela que ultrapassa o seu pijama também simulam a ideia de movimento.

A figuratividade da imagem leva a procedimentos de tematização profundamente enraizados nas culturas letradas, para as quais ler é um ato de grandeza, de superioridade, temas que se traduzem na cultura popular em narrativas estereotipadas do tipo “quem lê, sabe mais; quem lê, alça voos”. São cenas estereotipadas da cultura, em que ler é viajar no mundo da imaginação, é alcançar tempos e espaços fora de sua dimensão real. Essa cena ilustrativa em particular, dissociada do verbal, cria, no enunciatário-leitor, a ideia de que a personagem da narrativa supostamente está em um sonho no qual viaja em um livro como se fosse um tapete mágico que o faz ver o mundo à distância, que o leva para mundos imaginários.

Outro aspecto bastante interessante é o fato de que a imagem está projetada sobre um suporte material de inscrição, que é o papel escolhido para constituir o livro, porém, quanto ao suporte formal, que são as estruturas que esse papel oferece para inscrição, tornou-se possível representar um simulacro de outro suporte que seria o papiro, esse papel antigo com o tom amarelado esmaecido. Essa escolha, de criar, na ilustração, um suporte de inscrição para a imagem, simula a experiência de o leitor estar em um tempo passado, reiterando o efeito de antiguidade proporcionado pela capa, ou seja, transportando o leitor para o tempo do acontecimento da narrativa, o tempo em que viveu Fernando Pessoa.

A partir dessa página, na qual apresenta-se a ilustração, que pode ser utilizada como um marcador ou localizador de início de capítulo, pressupomos que haja uma redundância entre texto e imagem por meio do que podemos chamar de condensação de elementos isotópicos figurativos. Observemos, na Figura 35, o texto que inscreve o capítulo.

Figura 35 – Apreensão das páginas 45 e 46 do livro *O poeta que fingia*



João Fernando e os livros

Estimulado pela mãe, João Fernando, desde pequeno, afeiçoara-se aos livros. Quando se deitava, ela lia-lhe histórias de fadas, de princesas, de bruxas malvadas. Ficava tão envolvido com as narrativas que, em determinados momentos, via-se dentro delas, vivendo as mesmas aventuras de seus heróis preferidos: o príncipe de *A Bela Adormecida*, o Gato de Botas, o seu xará João da história do pé de feijão. Quando a mãe parava de ler, dizia, excitado:

– E depois?

– E depois, o menino chamado João Fernando rezava ao Papá do Céu e ia dormir...

– Mas, mamã, ainda é cedo.

– Tens que dormir, meu querido – dizia Mariana, beijando-o e ajeitando-lhe as cobertas. – Amanhã, ler-te-ei outra história.

– A da Branca de Neve? Prometes?

Logo que foi alfabetizado, João Fernando passou a devorar os livros por conta própria. Começou pelos contos de fadas, revendo as histórias que a mãe tinha lido para ele. Depois, já mais crescido, entregou-se à leitura de livros de aventura, como *Simbad, o marujo*, *As minas do rei Salomão*, *Piratas da Malásia*.

45

O poeta que fingia

Com seus onze, doze anos, já estava lendo os clássicos: as poesias de Camões e Garrett, episódios de *Os Lusíadas*, *A demanda do Santo Graal*, *Menina e moça*, *Amor de perdição*, *Viagens na minha terra*, *A cidade e as serras*.[10] Como o João Fernando tinha uma inteligência privilegiada e uma excelente memória, não lhe era nada difícil assimilar tudo o que lia.

Esses livros todos eram da mãe. Quando se casara, apesar do nariz torcido do marido, que não era chegado a leituras, tinha trazido os livros para casa.

– Pra que tantos livros? – costumava o Pedro dizer. – Ler amolece os miolos e torna levianas as mulheres...

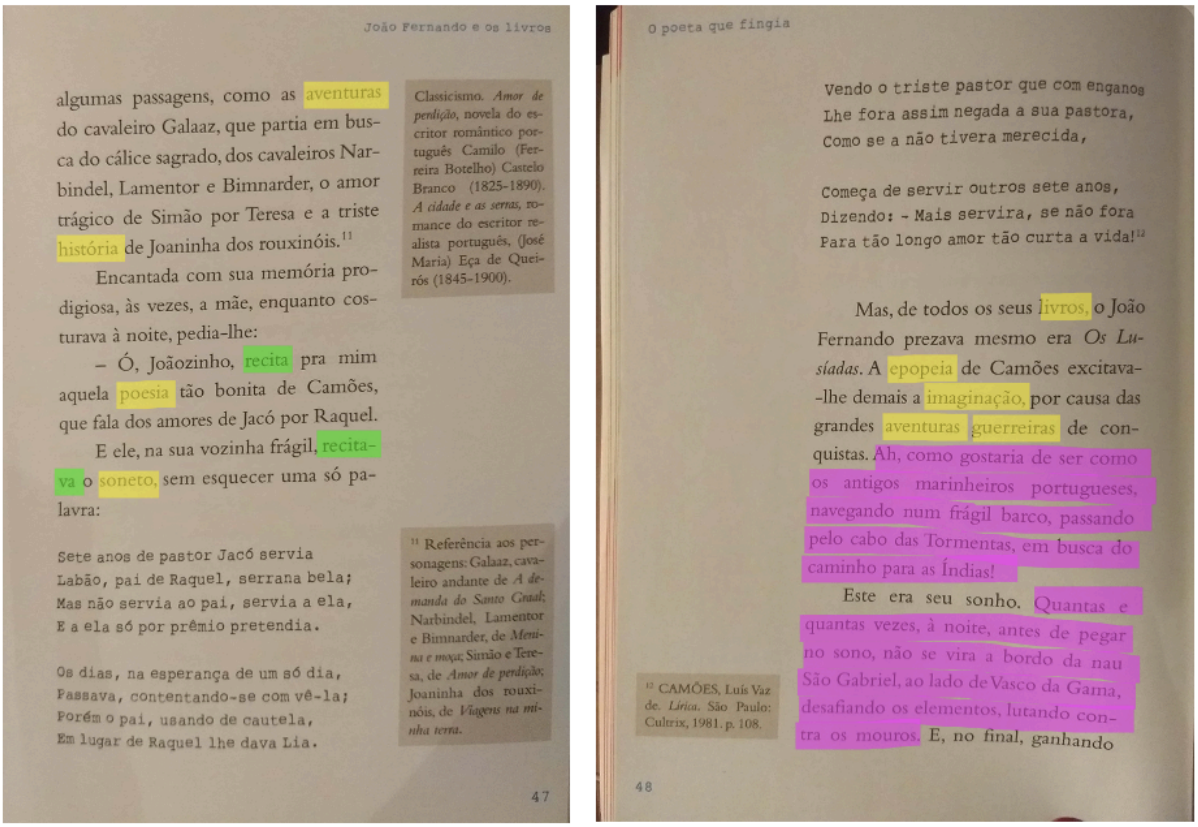
Mas o João Fernando puxara a mãe e tinha apreço pelos livros. E, assim, passava horas, esquecido da vida e entretido com a leitura. Lia seus poucos livros várias vezes, já que não tinha como adquirir outros. Sabia de cor

[10] *As aventuras de Simbad, o marujo* fazem parte de *As mil e uma noites*, de autoria anônima. *As minas do rei Salomão*, romance de Henry Rider Haggard (1856-1925), escritor inglês, de livros de aventuras. *Piratas da Malásia*, romance do escritor italiano Emílio Salgari (1862-1911). *Viagens na minha terra*, romance, de (João Baptista da Silva Leitão de) Almeida Garrett (1799-1854), escritor romântico português. *A demanda do Santo Graal* é uma obra medieval anônima, que conta as aventuras dos cavaleiros andantes em busca do Santo Graal. *Menina e moça*, novela de Bernardim Ribeiro (1482-1552), escritor e poeta português do

46

Fonte: Gomes (2010).

Figura 36 – Apreensão das páginas 47 e 48 do livro *O poeta que fingia*



João Fernando e os livros

algumas passagens, como as aventuras do cavaleiro Galaaz, que partia em busca do cálice sagrado, dos cavaleiros Narbindel, Lamentor e Bimnarder, o amor trágico de Simão por Teresa e a triste história de Joaninha dos rouxinóis.[11]

Encantada com sua memória prodigiosa, às vezes, a mãe, enquanto costurava à noite, pedia-lhe:

– Ó, Joãozinho, recita pra mim aquela poesia tão bonita de Camões, que fala dos amores de Jacó por Raquel.

E ele, na sua vozinha frágil, recitava o soneto, sem esquecer uma só palavra:

Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
Mas não servia ao pai, servia a ela,
E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la;
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Classicismo. *Amor de perdição*, novela do escritor romântico português Camilo (Ferreira Botelho) Castelo Branco (1825-1890). *A cidade e as serras*, romance do escritor realista português, (José Maria) Eça de Queirós (1845-1900).

[11] Referência aos personagens: Galaaz, cavaleiro andante de *A demanda do Santo Graal*; Narbindel, Lamentor e Bimnarder, de *Menina e moça*; Simão e Teresa, de *Amor de perdição*; Joaninha dos rouxinóis, de *Viagens na minha terra*.

47

O poeta que fingia

Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fora assim negada a sua pastora,
Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
Dizendo: - Mais servira, se não fora
Para tão longo amor tão curta a vida![12]

Mas, de todos os seus livros, o João Fernando prezava mesmo era *Os Lusíadas*. A epopeia de Camões excitava-lhe demais a imaginação, por causa das grandes aventuras guerreiras de conquistas. Ah, como gostaria de ser como os antigos marinheiros portugueses, navegando num frágil barco, passando pelo cabo das Tormentas, em busca do caminho para as Índias!

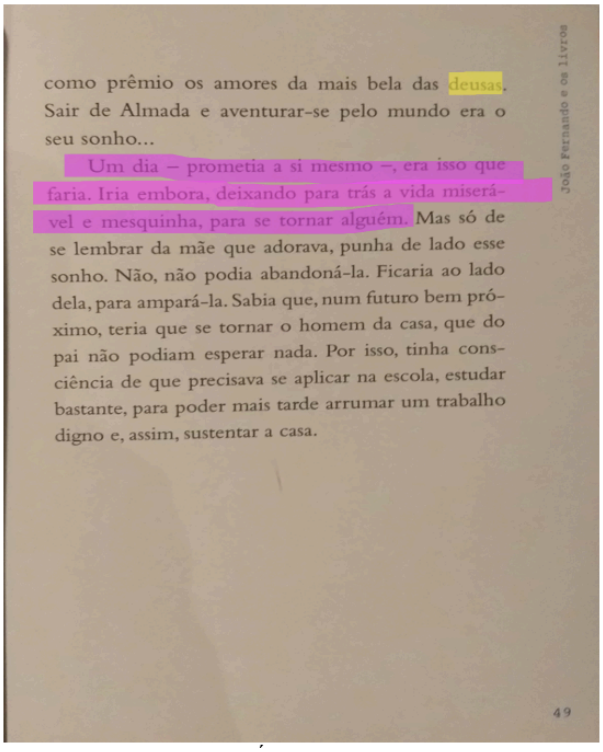
Este era seu sonho. Quantas e quantas vezes, à noite, antes de pegar no sono, não se vira a bordo da nau São Gabriel, ao lado de Vasco da Gama, desafiando os elementos, lutando contra os mouros. E, no final, ganhando

[12] CAMÕES, Luís Vaz de. *Lírica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 108.

48

Fonte: Gomes (2010).

Figura 37 – Apreensão da página 49 do livro *O poeta que fingia*



como prêmio os amores da mais bela das deusas. Sair de Almada e aventurar-se pelo mundo era o seu sonho...

Um dia – prometia a si mesmo –, era isso que faria. Iria embora, deixando para trás a vida miserável e mesquinha, para se tornar alguém. Mas só de se lembrar da mãe que adorava, punha de lado esse sonho. Não, não podia abandoná-la. Ficaria ao lado dela, para ampará-la. Sabia que, num futuro bem próximo, teria que se tornar o homem da casa, que do pai não podiam esperar nada. Por isso, tinha consciência de que precisava se aplicar na escola, estudar bastante, para poder mais tarde arrumar um trabalho digno e, assim, sustentar a casa.

João Fernando e os Livros

49

Fonte: Gomes (2010).

Na dimensão verbal do capítulo, temos, resumidamente, um trecho no qual o narrador da história conta como João Fernando é apaixonado pelos livros. Para tratarmos de algumas das nossas indagações iniciais – se texto e imagem caminham juntos, quais elementos do texto verbal refletem no texto visual? Por que a escolha de certos elementos e não de outros? Qual sentido que determinada escolha projetará ao enunciatário? –, lemos o texto e grifamos as palavras que pertencem ao mesmo paradigma semântico, nesse sentido já temos uma pista de como o enunciador-ilustrador, no ato de enunciação, recriou a imagem ilustrada.

Palavras como *livro* e outras ligadas ao tema se repetem (grifo amarelo), reiterando a ideia principal do capítulo, o amor de João Fernando pelos livros. As ações (grifo verde) também reiteram a predominância do tema. E, por fim, alguns trechos chamam a atenção (grifo rosa) por estarem intimamente ligados ao sonho, à aventura de desbravar mares e conhecer lugares que foram esteticamente representados na ilustração.

A primeira questão colocada nesta subseção foi: qual seria o seu papel, ou seja, como é marcada a presença da ilustração em um livro dessa natureza?

Durante a análise, depreendemos as práticas editoriais e didáticas que circundam a composição da obra. Em termos práticos, vimos que a página ilustrativa, ao se encarregar de abrir cada capítulo, garante que o leitor se organize no tempo e no espaço, ou seja, possibilita a construção do ritmo de sua leitura.

O espaço mantido pelo suporte material para esse tipo de experiência está dividido em três partes – numeração, intertítulo e imagem –, que também auxiliam o enunciatário em termos práticos, mas, sobretudo, asseguram uma experiência interpretativa e de reflexão. Isso ocorre porque, ao se deparar com a imagem, o leitor poderá, antecipadamente, prever o texto verbal e aguçar a sua curiosidade, o que explica também o fato de a ilustração estar localizada na primeira página do capítulo, e não no meio ou no final.

Outra questão importante aqui observada é que o enunciatário, por meio do texto imagético, é convidado a viver a experiência do contato com o passado, justificando a imagem do menino com o livro estar sobreposta ao papiro.

Quanto à criação da imagem, podemos entender que ela foi composta de uma espécie de triagem de escolhas figurativas do próprio texto verbal, dessa forma, recriando o capítulo por meio de técnicas artísticas apropriadas ao suporte material de inscrição. Uma espécie de semiose na qual o plano de conteúdo se homologará ao plano da expressão.

Vemos que toda a elaboração prática do livro foi pensada e recriada visando a uma aproximação efetiva com o enunciatário-leitor, jovens alunos, a fim de garantir uma experiência prazerosa de leitura. A presença e o ritmo da folha de ilustração, por sua vez, criam uma experiência de vivência da leitura, em termos práticos e artísticos, que se faz bastante necessária sob esse contexto enunciativo, considerando que o livro paradidático é uma composição didática, portanto seu estatuto é didático-pedagógico, o que justifica toda essa preocupação dos enunciadores-práticos.

3.3 Os paratextos e o leitor esperado

O título desse capítulo “Construção do enunciatário-leitor: imagem, presença e ritmo”, convida-nos ainda a refletir sobre a identidade do enunciatário-leitor projetada nos paratextos apresentados. Assim, tendo em vista as análises aqui empreendidas, pretendemos, agora, retomar questões que permanecem abertas, a fim de respondê-las e, a partir de então, constituir a identidade desse enunciatário, que foi sendo instituída pelos enunciadores-práticos e revelada na própria construção dos textos-enunciados no objeto-suporte livro paradidático.

Sobre as capas de livros paradidáticos (incluindo capas, orelhas e contracapas) podemos considerar que operam uma práxis enunciativa instituída, que fixa determinados padrões de produção e recepção, reunindo várias instâncias de produção do sentido, desde o que se pode chamar de texto-objeto, passando pelas noções de objeto-suporte e prática semiótica. É assim que a capa ganha forma, reconhecida como tal a partir de sua qualidade de unidade de sentido.

Além disso, o reconhecimento dessa relativa autonomia da capa, como objeto que tem uma mínima coerência interna, dá-se pela reiteração de procedimentos formais ou de conteúdo, isotopias que remetem às estratégias de produção desse enunciado regido pelas práticas editorial e didática ao mesmo tempo.

No caso de nossos objetos, o texto sincrético que ocupa as capas principais é um convite ao leitor para conhecer a história, instigando a sua imaginação e, simultaneamente, atenuando a obrigatoriedade de conhecer Fernando Pessoa e Gonçalves Dias, por meio da não presença dos seus nomes, apenas com indícios que levam o enunciatário a criar uma expectativa em relação aos personagens que tentam descrever por intermédio das figuras utilizadas. O enunciador busca interferir sensivelmente no processo de construção de sentido decorrente do ato de ler mediante o que Greimas considera ser uma fratura[13], como elucida Fiorin (1999, p. 116-117):

> O artefato artístico cria um outro mundo, convida a penetrar a esfera de uma realidade outra, pela fratura a realidade cotidiana. Essa outra realidade leva-nos a uma vida mais intensa, mobilizando desejos múltiplos, criando novas percepções, produzindo experiências diversas nela, tudo é permitido, pois abole os limites da realidade cotidiana. Essa é a fratura que a literatura provoca [...].

Podemos considerar que esses objetos atingem a sua dimensão estética, pois os planos da linguagem foram utilizados para "imitar uma realidade" e construir procedimentos discursivos de apreensão dos sentidos. Essa dimensão estética, no entanto, não se constitui fora de uma dimensão didática, como bem indicam os *Parâmetros Curriculares Nacionais*, no que diz respeito à prática de leitura em sala de aula. Segundo os PCNs de Língua Portuguesa (1997), a prática de leitura em sala de aula, especialmente a literária, deve focalizar seu diálogo em um jogo de aproximações e afastamentos entre o real e o imaginário:

> Pensar sobre a literatura a partir dessa autonomia relativa ante o real implica dizer que se está diante de um inusitado tipo de diálogo regido por jogos de aproximações e afastamentos, em que as invenções de linguagem, a expressão das subjetividades, o trânsito das sensações, os mecanismos ficcionais podem estar misturados a procedimentos racionalizantes, referências indiciais, citações do cotidiano do mundo dos homens. (BRASIL, 1997, p. 29).

Esse jogo entre o real e o imaginário no mundo da leitura leva à construção de um mundo representado pela literatura (LAJOLO, 2001), que nasce da experiência compartilhada entre o autor e o leitor (sujeitos da enunciação), o que, certamente, só ocorre no *aqui* e *agora* da leitura.

[13] Fratura, nesse sentido, corresponde a um rompimento com a realidade, ou seja, uma experiência estésica.

Como é possível ver nas discussões que aqui propusemos, nas capas das obras da coleção da editora FTD, vários são os dispositivos semióticos e discursivos que remetem aos poetas, na direção de reconstituir um mundo literário que deve servir, duplamente, à construção tanto de um imaginário sobre o autor como de um imaginário sobre a literatura, sendo que, nos dois casos, tais procedimentos estão diretamente ligados às práticas editorial e didática. O percurso de construção de sentido da vida e obra dos autores que ali se instala tem o objetivo de produzir um efeito de sentido específico no enunciatário-leitor: o de instigar a curiosidade, modalizando-o e manipulando-o por meio de uma experiência entre o passado e o presente e, ao mesmo tempo, com base em um *querer* ler e desvendar a vida desses célebres autores. Tal recurso, como buscamos demonstrar, é fruto de uma dupla abordagem discursiva, que se apoia no que chamamos de estratégias editoriais e didáticas.

Nos discursos das contracapas, percebe-se uma movimentação retórica que manipula o enunciatário ou destinatário desse programa narrativo instaurado por um destinador-manipulador. Sobressai, dessa maneira, a manipulação por sedução, aquela em que o destinatário é seduzido no ato de ler, a um *querer-saber* mais, ao mesmo tempo que competencializa esse sujeito a *poder-ler*, pois pressupõe que esse destinatário é um estudante e *sabe* e *pode* fazer a leitura de narrativas complexas, como as apresentadas, sobre a vida e obra de grandes autores da literatura.

Na análise da dimensão sensível das subcapas ou páginas ilustradas, o enunciatário, movido pela experiência sensorial estética, pode se orientar no espaço e no tempo, categorias aspectuais que garantem uma coerência de leitura, pois as pausas capitulares fazem com que ele respire, aprecie e tome fôlego para seguir a narrativa.

Em um todo, podemos considerar que a presença de elementos visuais integra o objeto a fim de sensibilizar e competencializar o enunciatário-leitor. A curiosidade, a fantasia, o ritmo de leitura, a organização espacial, seriam práticas eunciativas instauradas pelos enunciadores-editoriais e didáticos com a finalidade de persuadir e ganhar o seu enunciatário-leitor, trazê-lo para o mundo da fantasia e da leitura de uma maneira prazerosa, confortável, podemos assim dizer. Portanto, a imagem do enunciatário-leitor que se instaura nesses paratextos analisados é justamente de sujeito movido pelo encantamento, pela descoberta, pelo enigma, e também de um sujeito que precisa de organização espacial e temporal, com pausas na leitura, mas também dinamismo. Nisso, não há nenhuma novidade, pois bem sabemos que, por parte dos enunciadores, é o poder de manipulação que determinará o fazer do enunciatário; e quanto mais pronto e mecanizado, melhor, pois não haverá esforço, apenas o cumprimento de uma leitura escolar. Nessa perspectiva, pode essa organização rítmica das subcapas, por exemplo, ser mais

um facilitador que, de maneira simplista, subjuga a própria capacidade de uma leitura mais sofisticada por parte das crianças.

4 O AUTOR DIDÁTICO: ENTRE O PEDANTISMO E A MODÉSTIA

Para podermos descrever o funcionamento da prática didática e, mais especialmente, a sua estratégia, é necessário, antes, lembrar que esse sentido se constrói no próprio enunciado, em que se pode depreender uma imagem do enunciador do texto de literatura infantojuvenil. Como antecipamos no primeiro capítulo, buscamos, aqui, observar o papel da instância paratextual na construção de uma prática didática.

Conforme nos mostra Jean Cristtus Portela (2008b, p. 14), "o enunciador de manuais exerce seu fazer-interpretativo sobre um discurso original e produz um discurso outro, que, no entanto, ainda deve ser o mesmo". Esta condição é fundamental para que se possa reconhecê-lo "como tipo textual (o gênero 'manual') e objeto de comunicação (moeda de troca na interação didática)". Onde se lê *manual*, poderíamos dizer, sem grandes complicações, queremos crer, *literatura infantojuvenil/paradidático*. Isso porque o texto do livro infantojuvenil é também um texto de segunda ordem, que (re)analisa, (re)organiza um primeiro discurso, tendo o objetivo de não apenas ensinar alguma coisa, mas ensinar segundo um procedimento de facilitação, de vulgarização ou de apoio. Se o conteúdo pedagógico manifestado no interior de um livro didático é o objeto-valor a ser transmitido ao longo de dada situação de ensino (em sala de aula, em uma ou várias sequências didáticas etc.), em que o professor é destinador do objeto de saber e o aluno é seu destinatário, a literatura infantojuvenil tem, nesse percurso de aprendizagem, evidente posição de objeto-modal: o paradidático é um valor de uso, enquanto o conhecimento sobre a leitura literária é o valor de base. Como se vê logo de partida, o enunciador será, em um programa narrativo de construção da competência do aluno-aprendiz, um destinador. O enunciatário, por sua vez, um destinatário.

No que diz respeito à experiência da leitura no contexto escolar, podemos considerar que ela depende muito mais do professor do que do próprio aluno, pois a escolha e a condução de determinada obra são preocupações específicas daquele que é responsável pelo trabalho pedagógico. O livro de literatura infantojuvenil ou paradidático cumpre o papel de um "para além do didático", ou seja, um recurso a mais para o professor desenvolver suas aulas, não importando se será aplicado para expandir um conceito, interpretar textos, treinar leitura oral, difundir a cultura, ou então para desenvolver o gosto pela leitura. Está sempre nas mãos da figura do professor a decisão sobre os conteúdos a serem veiculados, mesmo que ele tenha que se reportar a um currículo, ou, de modo mais amplo, a todo um Sistema Educacional. O professor é detentor de todo o poder e de todo o saber. Assim, na construção da experiência didática:

> Seja qual for a posição do destinador (conservadora ou progressista), ela é sempre determinada por um poder e/ou um saber englobantes em relação aos de seus destinatários, o que explica como, do ponto de vista semiótico, por mais que se procure variar, atenuar ou enfraquecer o destinador social, todo Sistema Educacional está nele ancorado e dele não pode prescindir. (PORTELA, 2008b, p. 23).

Ainda segundo a proposta de Portela (2008b), a experiência didática pode ser descrita por meio de um modelo tensivo. Esse modelo semiótico toma a prática didática como uma organização de *modos de adaptação*, que articulam modos tensivos de transmissão do saber. Nessa lógica, poderíamos pensar os livros em estudo como espécies de "apostilamento" do texto literário de Fernando Pessoa ou Gonçalves Dias, na direção de uma diluição do saber, em que o processo de adaptação didática aumenta e o processo de teorização tende a diminuir (PORTELA, 2008b). No caso do texto literário não seria exatamente o aspecto teórico a dimensão atenuada, mas justamente a própria literariedade do objeto, que se tornaria menos estético à medida que fosse se tornando mais didático. Isto é, uma obra infantojuvenil para estudo do texto literário já não é mais o texto literário em si, trata-se de uma (re)apresentação do objeto literário, segundo o ponto de vista do ensino, quer seja a partir de uma perspectiva institucional (via documentos oficiais), quer seja considerando uma perspectiva editorial (via linha editorial de dada editora).

Essa regulação – o modo de adaptação do texto didático com vistas a um fim específico – tem origem em um enunciador, que pode estar mais ou menos presente como ator no enunciado, na forma de um narrador. No caso da coleção da FTD, é isso que acontece. A imagem do autor d'*O poeta que fingia*, por exemplo, cujos contornos vai se construindo no texto enunciado, assume justamente essa posição de mediação: devido ao modo como se inscreve na capa e na apresentação, o autor do livro – entendido, evidentemente, como ator semiótico – assume o papel de condutor do conhecimento sobre a obra do poeta genial e canônico, que deve formar um leitor jovem, e que, consequentemente, desconhece os elementos que dão forma à grande literatura.

A assunção do enunciador-autor como mediador é feita de modo muito peculiar: para além da autoridade que lhe é dada pela sua formação, sua posição de autor e de especialista, elementos que são descritos no texto da Apresentação, a imagem do seu leitor ideal (o jovem aprendiz) que vai, pouco a pouco, sendo construída revela um gesto de depreciação, fruto de uma (potencial) sanção. Essa sanção tem origem na própria natureza do enunciador que, conforme nos indica Portela (2008b, p. 40), ao imputar um /dever-fazer/ e um /dever-ser/ ao

aprendiz, permite o surgimento de “uma gama ampla de emoções, sentimentos e paixões”. Assim, a depreciação pode redundar na emergência de formas afetivas como o menosprezo, a repulsa ou o desdém. Para Schwartzmann (2013, p. 65), na prática da depreciação, “os argumentos [...] são enfraquecidos, pois se trata de uma prática de deterioração, de apagamento dos valores [...]. A prática da depreciação aponta [...] para a assimetria dos valores” entre duas identidades distintas. É o que parece ocorrer no nosso caso, em que os valores que recobrem o enunciador do texto de literatura infantojuvenil, de um lado, crescem, conferindo-lhe identidade, enquanto os valores que recobrem o enunciatário-leitor-aprendiz, de outro, diminuem, promovendo uma fragilidade na sua constituição como identidade. Nega-se, na origem do discurso, a competência (o /poder fazer/ e o /poder saber/) do aprendiz.

Portela (2008b, p. 40) dá destaque a esse fenômeno, no âmbito de uma discussão mais profunda sobre a prática didática, lembrando que ele já havia sido descrito por Greimas e Fontanille em *Semiótica das paixões* (1993, p. 87-88). O discurso didático, “pelo menos tal como é praticado e codificado em sua forma mais corrente [...] [estaria] fundado sobre a negação do saber do ‘ensinado’ e sobre uma afirmação do saber ‘do que ensina’”. Para os autores, “essa negação de competência é portadora, ao menos em seu princípio modal, de uma “humilhação”. Nos peritextos dos livros da FTD, parece haver justamente uma ênfase nessa figuratividade marcada pela diminuição do aprendiz. Por outro lado, se ao longo da prática didática não for construída, efetivamente, uma competência, não haverá didática. É o que diz Greimas (1984, p. 124 apud PORTELA, 2008, p. 37):

> [...] o que caracteriza o discurso didático é a “competencialização”. Emprego esse barbarismo com um pouco de reserva, mas ele descreve perfeitamente essa operação de aumento desejado e programado da competência que me parece especificamente didática. É, eu creio, o que permite distinguir a didática no âmbito dos outros discursos persuasivos. Por exemplo, se o discurso político não é somente uma persuasão, se ele é também uma “competencialização”, isto é, se o cidadão vê sua competência aumentada, então, há didática. Da mesma forma, se a defesa do consumidor é algo mais do que uma dissuasão, se ela arma o consumidor para que ele se defenda completamente sozinho no futuro, então há didática.

Eis porque propomos opor duas posições possíveis para a construção do enunciador-didático nos livros da FTD: a do pedantismo e a da modéstia/simplicidade. Se a primeira prevalecer, isto é, se houver um movimento em que a competência do destinatário é diminuída em virtude de uma presunção, no lugar de ser aumentada, estaremos, então, no âmbito de uma prática antididática. A seguir, veremos até onde podemos chegar com nossa proposta de leitura.

4.1 Os peritextos do livro infantojuvenil e a presença[14] do autor

Nos livros da FTD escolhidos, do ponto de vista da organização de um suporte planar, temos a prática editorial atuando para promover uma práxis enunciativa já estabelecida para esse formato de livro: desse modo, assim como é praxe, o livro tem capa, instâncias prefaciais, sumário, referências, nota biográfica, entre outros elementos que constituem natural e frequentemente um livro. Para essa reflexão, vamos tomar a capa, a ficha catalográfica, a dedicatória, a apresentação e a nota biográfica do autor. Cada um desses elementos, entendidos como peritextos, conforme Genette (2009), tem uma função e leva à construção de sentidos diversos.

Tendo em vista que queremos entender o modo como o enunciador é construído nos peritextos editorias dos livros da FTD, tomado ora como ator do enunciado, ora como destinador na prática didática, iniciamos nossas análises pelas capas, pois é nelas que se enuncia o seu nome pela primeira vez, sujeito que assumirá, assim, um papel temático e se constituirá uma figura responsável por realizar uma ancoragem actorial na enunciação didática ao longo dos textos. O que nos parece, desde já, é que, ao contrário do que se espera em uma obra de caráter didático – que o autor tenha uma presença quase invisível (SOUCHIER, 1998) –, nesses exemplares, a sua presença se faz notar porque ele se faz notável.

4.1.1 Uma presença que se revela: capa e ficha catalográfica

Na capa (Cf. Figuras 38 e 39), vê-se que escolha editorial é pelo o onimato, ou seja, o próprio nome de registro da pessoa é escolhido para assinar a obra. Segundo Gérard Genette (2009, p. 41), "o onimato deve-se, às vezes, a uma razão mais forte ou menos neutra do que a falta de desejo de, por exemplo, criar um pseudônimo".

[14] O problema da *presença* em semiótica é complexo e aqui não pretendemos abordá-lo diretamente. Tomamos a ideia de presença aqui de um ponto de vista figurativo, reconhecendo ocorrências pontuais e/ou o seu acúmulo como marcas enunciadas de uma forma actorial que se expande pelo texto, firmando-se como uma isotopia figurativa ou temática, em um procedimento próximo daquele que permite reconhecer uma forma de vida, um *éthos*.

Figura 38 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

Figura 39 – Apreensão da primeira capa e orelha do livro *O poeta do exílio*

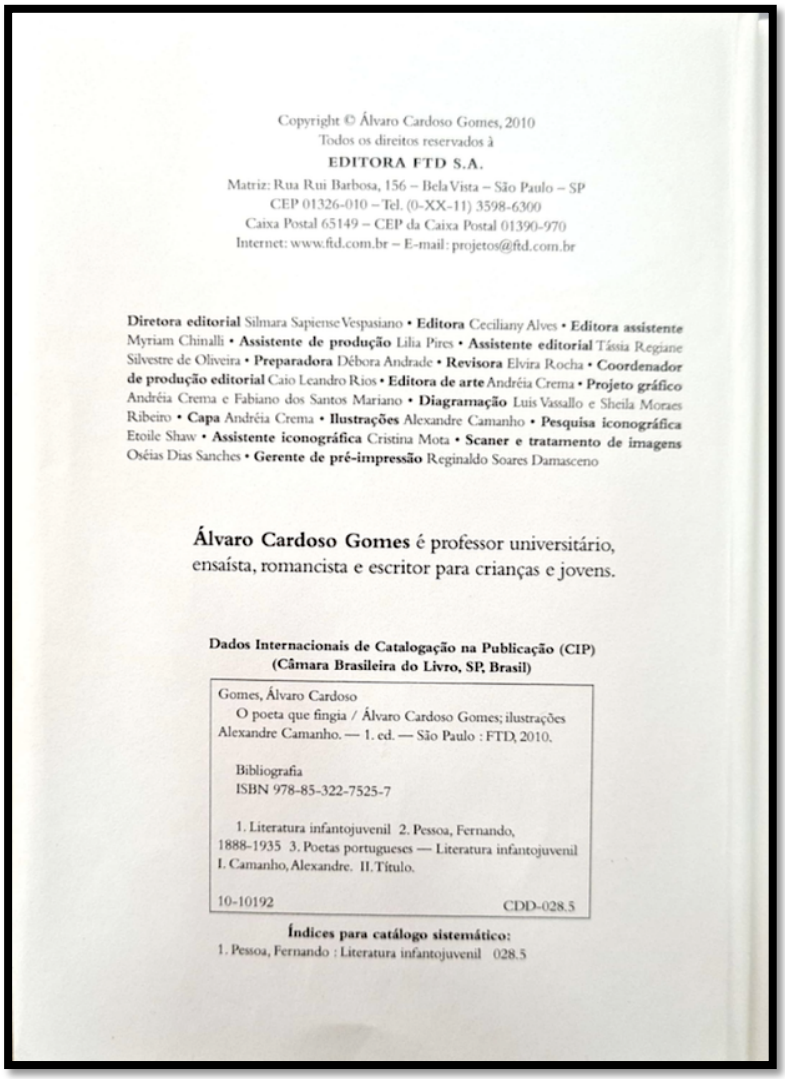


Fonte: Lajolo (2011).

Essa escolha dá, assim, certa espessura ontológica ao ator no enunciado, espessura essa que será retomada em dois outros momentos, dos quais trataremos posteriormente: nos textos da Apresentação, em Gomes (2010, p. 12) e Lajolo (2011, p. 10), escritos em primeira pessoa; e no texto final da obra, na seção "Quem é" (GOMES, 2010, p. 286; LAJOLO, 2011, p. 254), em que se narra, também em primeira pessoa, uma biografia dos autores.

Depois da capa, o segundo momento em que a figura do autor aparece, é na página de *copyright* e da ficha catalográfica. Ainda que se trate de uma página do verso da folha de rosto (Cf. Figuras 40 e 41), sem numeração e sob a responsabilidade de uma prática editorial, essa instância vai conferindo maior *presença* para a imagem desse autor, que aqui tem uma espessura burocrático-institucional.

Figura 40 – Apreensão da página de *copyright* e ficha catalográfica do livro *O poeta que fingia*



Copyright © Álvaro Cardoso Gomes, 2010
Todos os direitos reservados à
EDITORA FTD S.A.
Matriz: Rua Rui Barbosa, 156 – Bela Vista – São Paulo – SP
CEP 01326-010 – Tel. (0-XX-11) 3598-6300
Caixa Postal 65149 – CEP da Caixa Postal 01390-970
Internet: www.ftd.com.br – E-mail: projetos@ftd.com.br

Diretora editorial Silmara Sapiense Vespasiano • **Editora** Ceciliany Alves • **Editora assistente** Myriam Chinalli • **Assistente de produção** Lilia Pires • **Assistente editorial** Tássia Regiane Silvestre de Oliveira • **Preparadora** Débora Andrade • **Revisora** Elvira Rocha • **Coordenador de produção editorial** Caio Leandro Rios • **Editora de arte** Andréia Crema • **Projeto gráfico** Andréia Crema e Fabiano dos Santos Mariano • **Diagramação** Luis Vassallo e Sheila Moraes Ribeiro • **Capa** Andréia Crema • **Ilustrações** Alexandre Camanho • **Pesquisa iconográfica** Etoile Shaw • **Assistente iconográfica** Cristina Mota • **Scaner e tratamento de imagens** Osétias Dias Sanches • **Gerente de pré-impressão** Reginaldo Soares Damasceno

Álvaro Cardoso Gomes é professor universitário, ensaísta, romancista e escritor para crianças e jovens.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gomes, Álvaro Cardoso
O poeta que fingia / Álvaro Cardoso Gomes; ilustrações Alexandre Camanho. — 1. ed. — São Paulo : FTD, 2010.

Bibliografia
ISBN 978-85-322-7525-7

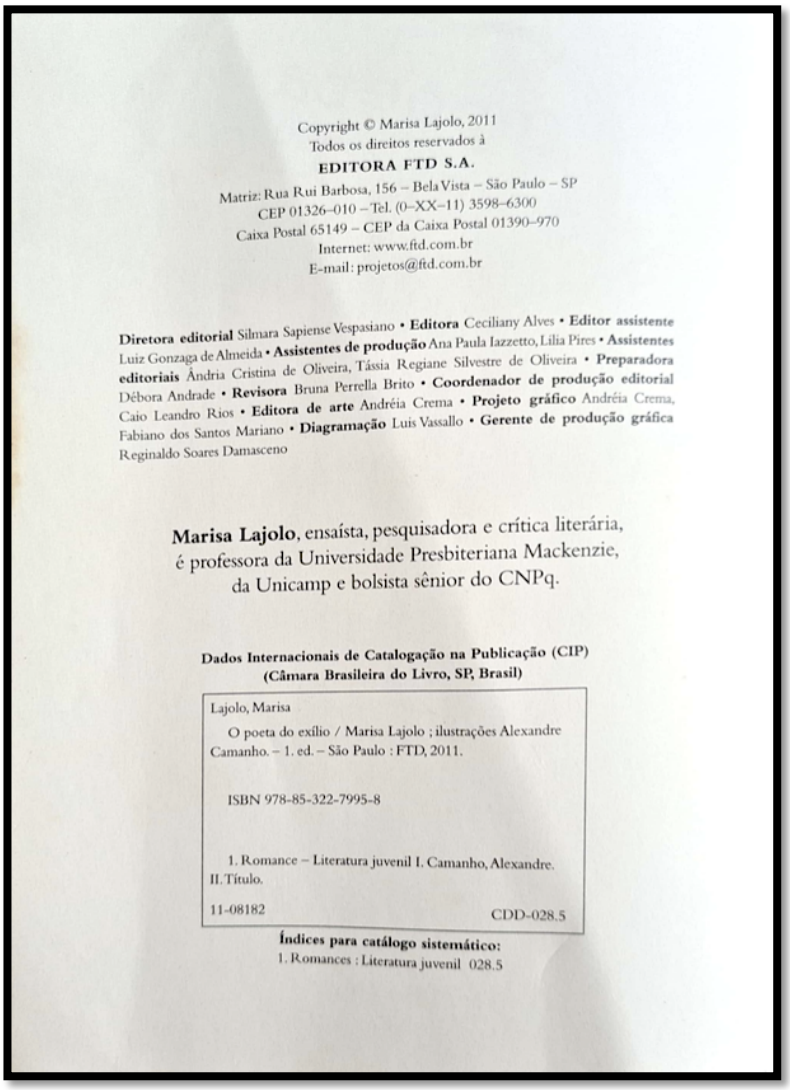
1. Literatura infantojuvenil 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 3. Poetas portugueses — Literatura infantojuvenil I. Camanho, Alexandre. II. Título.

10-10192 CDD-028.5

Índices para catálogo sistemático:
1. Pessoa, Fernando : Literatura infantojuvenil 028.5

Fonte: Gomes (2010).

Figura 41 – Apreensão da página de *copyright* e ficha catalográfica do livro *O poeta do exílio*



Copyright © Marisa Lajolo, 2011
Todos os direitos reservados à
EDITORA FTD S.A.
Matriz: Rua Rui Barbosa, 156 – Bela Vista – São Paulo – SP
CEP 01326-010 – Tel. (0-XX-11) 3598-6300
Caixa Postal 65149 – CEP da Caixa Postal 01390-970
Internet: www.ftd.com.br
E-mail: projetos@ftd.com.br

Diretora editorial Silmara Sapiense Vespasiano • **Editora** Ceciliany Alves • **Editor assistente** Luiz Gonzaga de Almeida • **Assistentes de produção** Ana Paula Iazzetto, Lilia Pires • **Assistentes editoriais** Ândria Cristina de Oliveira, Tássia Regiane Silvestre de Oliveira • **Preparadora** Débora Andrade • **Revisora** Bruna Perrella Brito • **Coordenador de produção editorial** Caio Leandro Rios • **Editora de arte** Andréia Crema • **Projeto gráfico** Andréia Crema, Fabiano dos Santos Mariano • **Diagramação** Luis Vassallo • **Gerente de produção gráfica** Reginaldo Soares Damasceno

Marisa Lajolo, ensaísta, pesquisadora e crítica literária, é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, da Unicamp e bolsista sênior do CNPq.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lajolo, Marisa
O poeta do exílio / Marisa Lajolo ; ilustrações Alexandre Camanho. – 1. ed. – São Paulo : FTD, 2011.

ISBN 978-85-322-7995-8

1. Romance – Literatura juvenil I. Camanho, Alexandre. II. Título.

11-08182 CDD-028.5

Índices para catálogo sistemático:
1. Romances : Literatura juvenil 028.5

Fonte: Lajolo (2011).

Nessa mesma página, mais abaixo, há uma pequena biografia dos autores, algo pouco típico nesse tipo de página, onde se lê: "*Álvaro Cardoso Gomes é professor universitário, ensaísta, romancista e escritor para crianças e jovens"* e *"Marisa Lajolo, ensaísta, pesquisadora e crítica literária, é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, da Unicamp e bolsista sênior do CNPq".* Esse pequeno retrato dos autores, em terceira pessoa, fortalece mais uma vez a sua identidade: é a prática editorial que referenda a sua biografia e a sua competência como autor (conjunto, pois, de um /poder/ e um /saber/ fazer), propondo um contrato fiduciário em que sua formação e experiência são espécies de caução baseada na isenção de quem acompanha, de longe, o seu percurso. É por meio dessas informações de terceira ordem que a FTD, tomada aqui como instância enunciadora de uma prática editorial,

apresenta uma imagem dos autores e ratifica os valores que promove, de um ponto de vista ainda burocrático-institucional. Isso, no entanto, se altera, na sequência do livro, quando se sai do registro da terceira pessoa para a primeira, como veremos a seguir.

4.2. Uma presença que se sente: dedicatória, apresentação e nota biográfica

4.2.1. Um autor dedicado

A mudança de "registro" de terceira para primeira pessoa no livro *O poeta que fingia*[15] ocorre logo antes do sumário, quando se apresenta uma dedicatória (Cf. Figura 42): "Ao Milton, com apreço". De acordo com Genette (2009), a função dessa seção consiste em prestar uma homenagem a alguém (pessoa, entidade, grupo etc.), e a localização é clássica, primeira página ímpar depois da folha de rosto. Esse espaço da dedicatória condiz com o lugar/momento em que leitor e o autor ganham vida, explica. Trata-se também de uma presença indireta da figura autor, que é reflexo da figura a quem se dedica a obra. Assim, "a dedicatória torna-se um enunciado autônomo, seja sob a forma breve de uma simples menção do dedicatário, seja sob a forma mais desenvolvida de um discurso dirigido a este [...]", segundo Genette (2009, p. 110). Cumprindo esse protocolo da prática de edição, instaura-se outro contrato fiduciário:

> Seja quem for o dedicatário oficial, sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra, que sempre tem em vista pelo menos dois destinatários: o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um ato público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar.[...] A dedicatória de obra vincula-se sempre à demonstração, à ostentação, à exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário (GENETTE, 2009, p. 123,124).

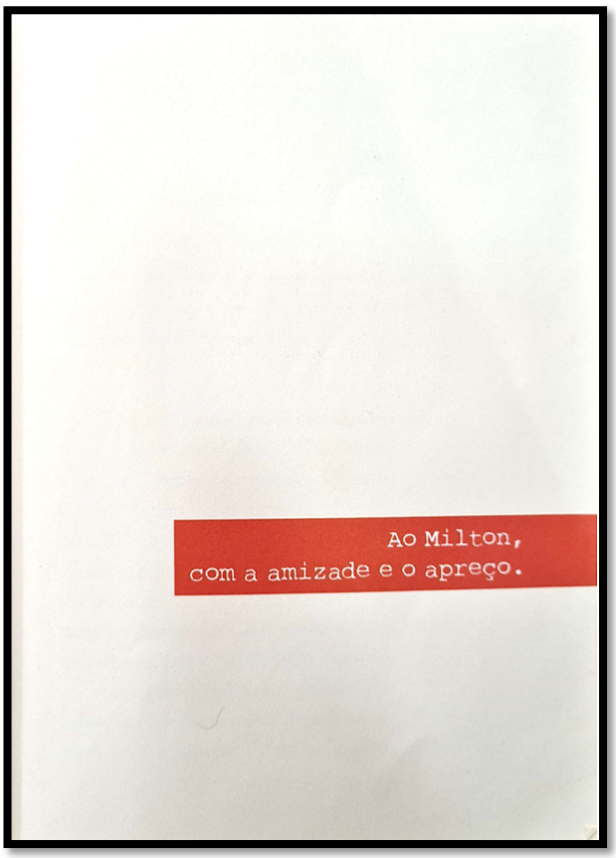
Considerando a perspectiva genettiana, tem-se, nas dedicatórias, a passagem de uma presença burocrático-institucional para uma presença afetiva: o nome próprio de um possível amigo, indicando a proximidade entre os sujeitos, bem como o "apreço", instaurando uma dimensão passional, marcada pela admiração. O afeto, aqui, é uma estratégia discursiva interessante: a partir do momento em que se institui a figura "Milton", assim como nos diz Genette, tem-se um recurso para que se saiba (por meio da ostentação de uma amizade, uma relação afetiva de qualquer natureza) que se trata mais de Álvaro, em sua dimensão humana, do que de Gomes, em sua dimensão autoral.

---

[15] O livro *O poeta do exílio* não possui dedicatória, optou-se pela não presença desse paratexto, como descrito no Capítulo 1 desta tese.

A partir de então, os procedimentos da “Apresentação” e da “Nota biográfica” só farão ressaltar a propriedade humana (por vezes *mais que* humana) do enunciador, enquanto figura no discurso, e, por contraponto, um certo movimento de desumanização de seu enunciatário, o leitor-aprendiz.

Figura 42 – Apreensão da página de dedicatória do livro *O poeta que fingia*



Fonte: Gomes (2010).

4.2.2 A “Apresentação” como apresentação de si

Os chamados “títulos isolados”, possuem, na obra, um caráter irregular de leitura; isso quer dizer que “ninguém é obrigado a ler um prefácio, mesmo que essa liberdade nem sempre seja bem-vinda para o autor” (GENETTE, 2009, p. 11). Desse modo, a instância prefacial, como esclarece Genette (2009), faz parte do domínio do peritexto editorial, que estaria sob responsabilidade (porém não exclusiva) do editor. A escolha do parassinônimo dessa seção já nos revela alguma impressão sobre o seu objetivo: de algum modo, a apresentação, sendo assinada pelo ator “autor”, promove um sincretismo entre duas funções distintas no livro, a do autor e a do editor, que poderiam ser construídos por diferentes atores/figuras no texto. Esse

sincretismo é também um "reforço", um "fortalecimento", um "preenchimento" dessa identidade autoral, que passa, assim, a ter mais "poder" sobre a obra que assina.

4.2.2.1 A Apresentação em *O poeta que fingia*

O texto da "Apresentação" da obra *O poeta que fingia* começa em primeira pessoa. Isso não é necessariamente incomum, mas fere uma noção já bastante sedimentada no senso comum, de que os textos científico acadêmico e didático devem ser objetivos. A assunção evidente de uma subjetividade e a escolha desse enunciador reafirmam o que vimos dizendo: há um desejo de se constituir como uma identidade forte. Vejamos como começa o texto:

> Há muito tempo tinha a ideia de escrever um livro sobre Fernando Pessoa. Contudo, não queria escrever simplesmente **outro ensaio** crítico, comentando seus poemas ou seu processo de criação artística. Acontece que **queria inovar**, contando também algo sobre a vida do poeta, sua intimidade, seus anseios e sonhos. Acima de tudo, tinha como meta acabar com o velho **tabu**: o de que Pessoa é um poeta **complicado e, portanto, inacessível ao comum dos leitore**s, principalmente aqueles mais jovens. É bem verdade que, em sua obra, há textos bastante **complexos**, como alguns poemas de Mensagem, Cancioneiro, como os Sonetos ingleses e o drama estático O marinheiro, mas, de modo geral, isso não impede que Fernando Pessoa possa ser apreciado por qualquer um que tenha o **hábito de ler e goste de poesia**. Pensando nisso, é que me passou pela cabeça escrever um livro que tentasse essa aproximação **entre o genial poeta e os jovens**. Para tanto, imaginei uma biografia romanceada, que contasse como ele desde muito pequeno foi revelando o embrião de um futuro grande escritor. (GOMES, 2010, p. 12-13, grifos nossos).

Nesse primeiro momento de leitura, o enunciador, instaurado como narrador no texto, procura demonstrar a sua intenção ao escrever essa obra, relatando um de seus principais objetivos, que seria justamente aquele que faria desse trabalho uma obra de literatura infantojuvenil: aproximar os jovens leitores do poeta Fernando Pessoa. As figuras e temas que convoca para tratar do problema dessa escrita, nos levam imediatamente à construção tanto de uma autoimagem como da imagem de um leitor ideal. Os procedimentos discursivos adotados já elevam o seu trabalho: complexidade, inacessibilidade, genialidade, complicação e inovação estão na base dos valores de si que projeta. A ênfase e a repetição desses temas em um texto tão curto projetam, no exercício da condensação textual que propõe, uma espécie de hipérbole, em uma relação entre expressão e conteúdo que se dá pela inversão: para tão curto texto, tão amplo alcance do ponto de vista dos méritos que propaga. Esse efeito vai se manter em todo o texto, como vamos mostrar.

Do ponto de vista do enunciatário que o texto projeta, o efeito é inverso: ele é jovem e banal ("comum dos leitores"), e são poucos os valores afirmados na construção de sua identidade. Além disso, também considerando um efeito de sentido negativo, pode-se supor que "não tem o hábito de ler e não gosta de poesia": ora, para que se buscar apresentar um poeta para quem já o conhece? A figura do jovem, aqui, nos leva ao tema do inacabamento, do começo: trata-se de um aspecto incoativo da construção de uma identidade. O oposto, quando se observa o enunciador, cuja forma identitária é terminativa, porque se inscreve plena, robusta.

A mesma oposição se revela quando a sua competência (o poder e o saber acumulados) é demonstrada: o enunciador destaca a dificuldade de se escrever um romance, cita obras diversas de Pessoa, aponta a destreza do poeta em escrever e o quanto conhece sobre o autor Fernando Pessoa a ponto de se sentir competente para organizar uma obra sobre ele. O enunciador também cita nomes dos poemas que considera os mais difíceis, reconhece que não gostaria de escrever apenas ensaios críticos e também declara o fato de pensar em escrever uma biografia romanceada, o que nos leva a crer que possui habilidades e conhecimentos para desenvolver tal projeto:

> Para escrever esse romance, que, aliás, me deu **muito trabalho**, mas também um **prazer imenso**, comecei por ler **toda a obra de Pessoa** – principalmente sua poesia. Concentrei-me essencialmente na poesia assinada por Fernando Pessoa e na poesia de parte dos heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Digo parte dos heterônimos porque Fernando Pessoa chegou a criar o número fantástico de **74 personagens fictícios**! Depois de **relida** a poesia de Fernando Pessoa, li ensaios fundamentais sobre sua vida e obra. Terminada essa etapa de **pesquisa biobibliográfica**, realizei um **passeio** virtual por **Lisboa** (**que conheço relativamente bem**), visitando a Baixa da cidade, o Chiado, os cafés Martinho da Arcada e A Brasileira, o Castelo de São Jorge, o Terreiro do Paço etc., locais que costumavam ser bastante frequentados por Fernando Pessoa. Com o material todo à mão, projetei então a história, imaginando como seria Fernando Pessoa criança, no finzinho do século XIX e início do XX, como seria sua relação com a mãe, com os amigos e, sobretudo, como nasceria sua vocação poética. E depois, como, ao crescer, integrou-se uma **brilhante** geração de poetas, prosadores e artistas plásticos". (GOMES, 2010, p. 13-14, grifos nossos).

O gesto de "ler [e reler!] toda a obra de Pessoa" é também de ordem terminativa: o saber é acabado, tomado como objeto plenamente construído. A sanção é quase superlativa: um percurso cumprido com excelência. As hipérboles são frequentes: 74 personagens, e ênfase com o ponto de exclamação (!), um registro pouco frequente em apresentações de obras infantojuvenis. O procedimento de humanização desse ator vai acelerando: ainda que tenha recorrido à pesquisa biobibliográfica (figurativização de um ator científico-didático), recorre às memórias, construindo-se como personagem histórico, de espessura ontológica, como já

havíamos mencionado, que viaja (*conheço relativamente bem*), que tem prazer (*muito trabalho* x *prazer imenso*). Além disso, exibe o que poderíamos chamar aqui de *capital cultural* e *capital financeiro*, objetos modais de seu percurso de aquisição de competência, figurativizados como raros e infrequentes (nem todos conhecem a obra de Pessoa, logo, nem todos viajaram a Portugal). Estabelece-se, desse modo, um percurso figurativo que organiza isotopicamente determinadas figuras de poder.

De modo geral, a sua presença como identidade vai se intensificando, enquanto pouco ou quase nada surge para figurativizar o enunciatário, que também, nesse trecho, só pode ser depreendido por suposição: que não conhece a obra de Pessoa, não a releu, não conhece Lisboa etc. É, como dizíamos, a negação da competência do enunciatário, que parece realmente levar à autoridade uma visão autoritária, na medida em que o conhecimento não será, no fim das contas, compartilhado.

Isso parece se confirmar quando, finalmente, ao enunciatário homologa-se uma nova figura:

> Para **melhor efeito dramático**, acabei por criar um interlocutor muito especial para Fernando Pessoa, **um garoto pobre**, chamado João Fernando, **órfão** de mãe e amante da literatura. O encontro dos dois dá-se casualmente. Contudo, descobrindo afinidades entre si, acabam criando uma profunda amizade. E, assim, o garoto imaginado por mim tem o **privilégio dos privilégios** de conhecer pessoalmente Fernando Pessoa e ter acesso a sua obra. E isso no momento em que ela ia sendo criada! Para que a história tivesse um melhor desempenho narrativo, optei **por uma técnica de contraponto**, ou seja, intercalei episódios da vida de Fernando Pessoa com a vida o pequeno João Fernando. No final, as trajetórias das duas vidas se cruzam e ambos partilham experiências literárias comuns. **As falam de Fernando Pessoa foram, em sua grande parte, inventadas, mas algumas delas são recriações do que o poeta disse em cartas a amigos ou deixou em seus diário**s. Outras ainda são a reprodução de versos dele ou de seus heterônimos. Quis mostrar com isso que Fernando Pessoa era poeta até quando almoçava, passeava pelas ruas de Lisboa ou conversava com seus amigos. Enfim, ele foi um tipo de pessoa que tem a poesia entranhada no sangue, o que fazia dele uma figura para lá de **especial.** (GOMES, 2010, p. 14-15, grifos nossos).

Eis o enunciatário-previsto, construído no romance que pretende narrar: um garoto pobre e órfão. São figuras da falta, que não serão reparadas: o capital cultural (conhecer a obra de Pessoa) não repara a falta financeira (pobreza), nem a leitura de poesia repara a falta fundamental, a orfandade. Ao contrário, o enunciador, mais uma vez, é pleno de si, e, por um gesto megalômano (o efeito dramático, o domínio da técnica), aproxima-se da *especialidade* que confere a Fernando Pessoa, na medida em que é capaz de inventar as falas do poeta português, reproduzindo não apenas a dicção de seu ortônimo, como de sua heteronímia.

O texto se organiza por meio de uma debreagem enunciativa. Aquela que, segundo Fiorin (2016), projeta um *eu-aqui-agora* no texto, levando o discurso à instância da primeira pessoa. Esse efeito de subjetividade é, em certa medida, o efeito de uma egocentricidade, no seu sentido mais comum: pleno de si, o sujeito refere-se essencialmente a si mesmo. O aprendiz, que deveria ser o sujeito transformado pela prática didática, é (figurativamente, queremos dizer) depauperado, e resta à margem do discurso projetado na "Apresentação".

Quanto à construção do seu *poder*, ao tratar da construção do romance paradidático, o enunciador utiliza figuras sempre voltadas a ações – como "tinha a ideia", "me passou pela cabeça", "imaginei uma biografia romanceada", "me deu muito trabalho", "concentrei-me", "li ensaios", "realizei um passeio virtual", "projetei", "acabei por criar", "optei por uma técnica", "intercalei episódios", "quis mostrar" –, em um encadeamento de ações que revela um sujeito ativo e detentor da competência de um *poder fazer* global. Ele concentra em si toda a autoridade de execução de seu projeto, que, aos poucos, parece ser menos um *projeto didático* e mais um *projeto de vida*: ao invés de se construir como destinador no percurso do aprendiz, oferecendo-lhe o objeto-valor *literatura*, ele está engajado no seu próprio percurso, como destinatário em busca do objeto-valor *obra*. A sua sanção é efetivamente positiva, com um percurso cumprido. A do aprendiz permanece em estado de latência, promessa para a qual os meios não parecem ter sido oferecidos para ser cumprida.

4.2.2.2 A apresentação em *O poeta do exílio*

Nesta subseção, passaremos à análise do texto de apresentação do livro *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo, que também se revela em primeira pessoa, tornando o autor sujeito desse enunciado e, assim, mantendo o mesmo objetivo de uma construção identitária forte e presente no objeto. Vejamos o primeiro trecho:

> O poeta Gonçalves Dias esteve sempre **muito presente em minha vida**. **Acompanha-me a lembrança antiga de meu pai** - magrela e de olhos verdes, barba sempre meio por fazer - **declamando com sua voz grave e melodiosa** "I Juca Pirama". É pura verdade! **Papai sabia de cor** e **declamava com gosto** as dezenas de versos que contam a história do índio prisioneiro**. Contava que aprendeu** o poema no colégio gaúcho onde **estudou interno**. Acabou que meus irmãos e eu o **aprendemos**, e depois também nossos filhos...E até hoje, para inveja de cunhados e cunhadas, genros e noras, em **festas familiares** tem sempre um de nós que dá a largada: *No meio das tabas de amenos verdores, cercados de troncos, cobertos de flores, alteiam-se os tetos d'altiva nação...* e, de verdores em verdores, de flores em flores, chegamos à voz do velho índio que garante, ao final do poema: meninos, eu vi! Pois, então, é assim que

> **Gonçalves Dias me acompanha desde muito antes de eu estudar literatura na faculdade**, **de ser professora, de dar aulas sobre ele**. O poeta de "I Juca Pirama" **me acompanha desde sempre**, **lembrança misturada com saudade. Saudade** de meu pai, **saudade dos jovens que éramos quando aprendemos, em casa, a amar o poeta.** (LAJOLO, 2011, p. 10-11, grifos nossos).

Nessa primeira parte de leitura, o enunciador, novamente instaurado como narrador no texto, descreve como foi o seu primeiro contato com os poemas do poeta Gonçalves Dias. Ele relata uma história familiar, que remete a momentos eufóricos de sua vida. O enunciador regressa à sua infância e adolescência e, por meio de figuras, projeta, em sua imagem, temas como "saudade", "lembrança", "aprendizado", "estudo", "companhia". Aqui, temos o ponto de partida do narrador e seu primeiro contato com seus destinatários, que podemos considerar como uma *acolhida*, na qual, por meio de parte de sua história de vida, procura projetar a ideia de como a literatura aproxima as pessoas e é fruto de boas lembranças.

Quanto à sua competência enquanto autor de livro, há uma breve revelação no trecho "é assim que Gonçalves Dias me acompanha desde muito antes de eu estudar literatura na faculdade, de ser professora, de dar aulas sobre ele". De acordo com esse trecho da apresentação, o enunciador, no seu papel de autoridade (autor de um romance), possui competência para assumir esse papel, pois é professor e dá aulas sobre o poeta. No entanto, a construção sintática dessas orações coloca em evidência, ou seja, como sujeito da oração, o poeta e não as competências do enunciador, que passam a ser apenas complementos da ação principal que é "Gonçalves Dias me acompanha".

Porém, ao se referir que sente "saudade dos jovens que éramos quando aprendemos, em casa, a amar o poeta", fica pressuposto que a literatura fazia parte de seu meio de convivência, e essa prática confere ao destinador um ar mais elitizado, uma vez que a grande massa possui pouco acesso à cultura, principalmente à literária, assim como o fato de alcançar a faculdade. Essa pressuposição poderá ou não ser refutada adiante.

Até esse ponto da narrativa, o destinador do texto não projeta uma possível imagem de seu destinatário. Ou seja, o enunciador-prático-didático, assumido pela figura do autor da obra, assume um discurso subjetivo, abre uma interlocução, porém, ainda não revela valores que constroem a imagem de seus enunciatários-leitores.

Seguimos para um próximo trecho.

> Mas, embora **a fidelidade ao primeiro amor perdure, o amor muda**. Hoje, **ao amor pelos poemas soma-se a admiração pelo poeta** brasileiro baixinho, franzino e mestiço, que soube impor-se ao seu país, fazer-se **amado pelos brasileiros**. É aqui que **o estudo ajuda**. Ajuda muito. **Aluna de Letras,**

> **professora de Literatura, li muito Gonçalves Dias e sobre ele. Li para trabalhos de escola, para seminários na faculdade, para preparar aulas**. E, quanto mais lia, mais me **encantava com o poeta** que, ao lado das palmeiras e sabiás com que celebra a paisagem brasileira, soube cantar o sofrimento da mulher que em vão espera por seu amado ("Leito de folhas verdes"), a indignação com a injustiça ("Meditação"), a tristeza eterna do amor não realizado ("Ainda uma vez, adeus!"), o preconceito contra o mestiço ("Marabá") e **tantos outros temas que até hoje nos emocionam.** (LAJOLO, 2011, p. 11-12, grifos nossos).

Percebemos uma quebra no seu discurso, como se desse um passo da sua infância/adolescência para a sua fase adulta e, conjuntamente, uma transformação de estado: antes estava somente conjunta dos poemas de Gonçalves Dias, agora, somado a esse estado, também está conjunta da figura do poeta, pois teve a oportunidade de ler e aprender muito sobre ele em diversos momentos, que podemos presumir serem o ciclo de sua vida de aluna que passa a professora e toda as oportunidades de acesso a aulas, obras e momentos de leitura que teve. Em seguida, reforça, mais uma vez, o poder do estudo na vida do sujeito, e da literatura enquanto encantamento, como comprova o trecho "Li para trabalhos de *escola,* para seminários na *faculdade*, para preparar *aulas*. E, *quanto mais lia*, *mais me encantava* com o poeta [...]".

Para apresentar alguns poemas do autor, utiliza-se dos temas sobre os quais eles tratam e, entre parênteses, como "menos relevantes" expõe os títulos. Tal recurso pode ser considerado didático à medida em que julga oportuno explanar as temáticas a fim de despertar a curiosidade de seus leitores, sobretudo ao dizer "tantos outros temas que até hoje nos emocionam". E é justamente nesse trecho que percebemos a primeira instauração do sujeito leitor no texto: com o uso do pronome oblíquo "nos", o destinador inclui seu destinatário na ação de se emocionar com as leituras dos poemas, como se eles já fossem aptos à leitura, isto é, já possuíssem a competência para *poder ler* diferentes tipos de textos, com diferentes temáticas. Em seu discurso, o sujeito autor aproxima o sujeito leitor de si próprio ao deixar entrever que somos todos capazes e qualificados para ler e se emocionar com os poemas do poeta Gonçalves Dias. Na sequência, é iniciada uma série de indagações sobre a sua própria competência para escrever e desenvolver tal obra.

> Foi na esteira dessas diferentes admirações que surgiu **o convite para escrever um livro para esta coleção**. Nem por um instante duvidei que *meu autor* seria Gonçalves Dias. **Será que eu ia dar conta?** Ele teve biógrafos muito competentes, estudiosos e muito esforçados, que escreveram livros imensos. **Será que eu ia dar conta?!** Li e reli todos. Enchi os livros de papeizinhos amarelos marcando páginas. Tomei notas. Desencavei de uma velha pasta azulada antigas fichas de leitura, a internet me ajudou a encontrar trabalhos mais recentes sobre ele, alguns ex-alunos me contaram de suas experiências com alunos e poemas de Gonçalves Dias... Só faltava começar a

> batucar o teclado. Abri uma pasta no computador. **E comecei. Comecei e recomecei várias vezes.** Contar a vida dele do nascimento até a morte? Começar da morte e só no final chegar ao nascimento? A família dava palpites, os amigos davam palpites, e as ideias foram se transformando em texto. Que esse é o ponto, não é mesmo? (LAJOLO, 2011, p. 12-13, grifos nossos).

Essas primeiras indagações refletem uma mudança de estado no interior do discurso, na medida em que o sujeito autor passa a questionar a sua própria competência para escrever o livro da coleção, embora o relato de que recebeu um convite possibilite a instauração modalizadora de um *poder fazer*, pois pressupomos que somente uma pessoa qualificada recebe um convite para ser autor de um livro. Na sequência, observamos que uma tensão é instaurada na narrativa e, como numa sequência passional, o destinador questiona o seu potencial mediante tantos outros biógrafos que já desenvolveram trabalhos sobre o poeta. O que quebra essa tensão, aos poucos, é a ideia de que *ler, tomar notas, desencavar fichas, procurar ajuda e trocar experiências* relativizam a dúvida, e a tensão diminui na certeza de que a organização prévia equilibra e modaliza um *poder-cumprir* tal desafio.

Com a instauração de um *querer-fazer*, *poder-fazer* e *saber-fazer*, o narrador sente-se convencido de que a hora certa de começar está instaurada e julga que "Só faltava começar a batucar o teclado. Abri uma pasta no computador". No entanto, a ação de escrever é repleta de começos e recomeços, um processo de tentativa e erro que faz parte do fazer de todo e qualquer ser humano que está diante de uma atividade, de um desafio, de um novo caminho. Dessa maneira, o discurso volta à sua extensidade: "as ideias foram se transformando em texto".

Até esse trecho, podemos observar a constituição de uma dimensão afetiva no discurso, que passa por estados passionais como saudade, admiração, fidelidade, encantamento, dúvida, insegurança, coragem. Uma sequência que vai desvelando a identidade desse sujeito autor instaurada no discurso, uma identidade de revelações, como se o sujeito autor dividisse com seus leitores suas paixões e angústias, o que faz transparecer certa modéstia e, também, aproximação, como se dissesse: "sou como todo mundo, vivo situações felizes e angustiantes como todos, sou igual a você". Mais uma vez, a identidade do sujeito leitor está "misturada" à do sujeito autor, não há ainda uma triagem nos papéis que exercem a não ser pelas pressuposições bem veladas das oportunidades que esse sujeito autor teve para chegar à competência de se tornar autor de livro infantojuvenil.

E segue finalizando:

> Como marca da coleção Meu amigo escritor, era preciso incluir jovens na história. Achei que a música podia ser **o *link***. Uma **banda**, um **festival escolar de música**, um **casal apaixonado**. **Gostei da solução**, comecei a pôr de pé

> diálogos e cenas. **Os leitores de fé aprovaram.** E o livro foi, assim, ganhando corpo. História a muitas vozes, em diferentes tempos. Mais de meia dúzia de rascunhos, empilhados na estante, é testemunha das idas e vindas, até que cheguei à versão final, esta que está em suas mãos... Agora que **você** já sabe a história deste livro, **começa** outra história: a **de sua leitura dele** que, espero, dê tanto prazer quanto deu a mim escrevê-los (LAJOLO, 2011, p. 12-13, grifos nossos).

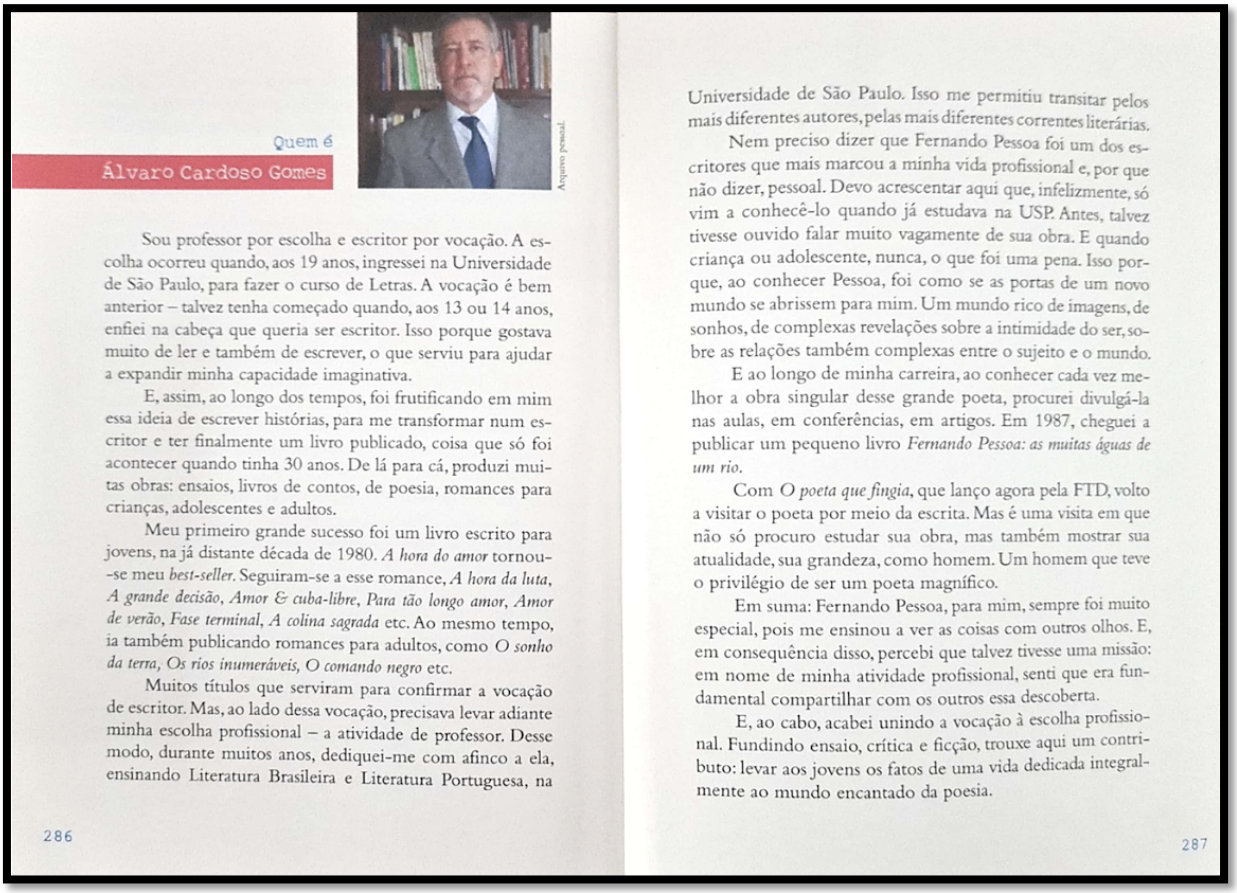
Caminhando para o desfecho da apresentação da obra, o sujeito autor explica a ideia que teve para incluir jovens na leitura, pois a proposta da coleção seria justamente essa: apresentar aos jovens leitores poetas/escritores brasileiros e portugueses por meio de uma narrativa fictícia, na qual o personagem ou os personagens interlocutores fossem jovens. Suas escolhas foram um festival de música, com banda e casal apaixonado, imagens bem características e próximas dos adolescentes. Adiante, reitera que precisou de uma "aprovação" para que continuasse a escrita e nomeia de "leitores de fé" seus amigos, familiares, aqueles em quem confia para validarem as suas ideias. Esse contato com outros sujeitos faz com que identifiquemos uma identidade de conjunto, de coletivo, de interação, isto é, na construção do conhecimento, nunca estamos sós, assim como a sua modéstia ao dizer que precisou de ajuda e apoio.

Finalizando, a imagem do leitor surge mais explicitamente por meio dos pronomes "você" e "sua". No trecho "Agora que você já sabe a história deste livro, começa outra história: a de sua leitura dele que, espero, dê tanto prazer quanto deu a mim escrevê-lo", há um contato mais direto com seu enunciatário-leitor, seja o aluno ou o professor, como se estivesse deixando um recado: que a partir do momento em que lê a obra, o julgamento pela leitura passa a ser dele, do sujeito leitor. O uso do verbo no subjuntivo – "espero que dê [...]" – deixa clara essa mensagem, indicando que todo esforço e prazer para compor o texto, "ele" já fez e expôs; agora, desse ponto em diante, entrega a obra ao sujeito leitor para que ele mesmo possa sancionar.

4.2.3 "Quem é" ou *quem sou eu*

Na coleção da FTD, a nota biográfica do autor, ao final do livro, é intitulada "Quem é". A fórmula – uso de terceira pessoa – poderia levar à construção de um discurso sobre o autor, observado tanto por outro especialista da área, quanto por uma instância editorial, que adotaria uma voz mais institucional, o que não é infrequente, mesmo trazendo, como é o caso, uma fotografia do autor. Aqui o que ocorre é muito diferente: o texto da biografia é escrito em primeira pessoa, o que acentua todos os processos de presentificação desse ator, dos quais já tratamos, no livro paradidático.

Figura 43 – Apreensão da página de nota biográfica do livro *O poeta que fingia*



Quem é

Álvaro Cardoso Gomes

Arquivo pessoal.

Sou professor por escolha e escritor por vocação. A escolha ocorreu quando, aos 19 anos, ingressei na Universidade de São Paulo, para fazer o curso de Letras. A vocação é bem anterior – talvez tenha começado quando, aos 13 ou 14 anos, enfiei na cabeça que queria ser escritor. Isso porque gostava muito de ler e também de escrever, o que serviu para ajudar a expandir minha capacidade imaginativa.

E, assim, ao longo dos tempos, foi frutificando em mim essa ideia de escrever histórias, para me transformar num escritor e ter finalmente um livro publicado, coisa que só foi acontecer quando tinha 30 anos. De lá para cá, produzi muitas obras: ensaios, livros de contos, de poesia, romances para crianças, adolescentes e adultos.

Meu primeiro grande sucesso foi um livro escrito para jovens, na já distante década de 1980. *A hora do amor* tornou-se meu *best-seller*. Seguiram-se a esse romance, *A hora da luta*, *A grande decisão*, *Amor & cuba-libre*, *Para tão longo amor*, *Amor de verão*, *Fase terminal*, *A colina sagrada* etc. Ao mesmo tempo, ia também publicando romances para adultos, como *O sonho da terra*, *Os rios inumeráveis*, *O comando negro* etc.

Muitos títulos que serviram para confirmar a vocação de escritor. Mas, ao lado dessa vocação, precisava levar adiante minha escolha profissional – a atividade de professor. Desse modo, durante muitos anos, dediquei-me com afinco a ela, ensinando Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, na

286

Universidade de São Paulo. Isso me permitiu transitar pelos mais diferentes autores, pelas mais diferentes correntes literárias.

Nem preciso dizer que Fernando Pessoa foi um dos escritores que mais marcou a minha vida profissional e, por que não dizer, pessoal. Devo acrescentar aqui que, infelizmente, só vim a conhecê-lo quando já estudava na USP. Antes, talvez tivesse ouvido falar muito vagamente de sua obra. E quando criança ou adolescente, nunca, o que foi uma pena. Isso porque, ao conhecer Pessoa, foi como se as portas de um novo mundo se abrissem para mim. Um mundo rico de imagens, de sonhos, de complexas revelações sobre a intimidade do ser, sobre as relações também complexas entre o sujeito e o mundo.

E ao longo de minha carreira, ao conhecer cada vez melhor a obra singular desse grande poeta, procurei divulgá-la nas aulas, em conferências, em artigos. Em 1987, cheguei a publicar um pequeno livro *Fernando Pessoa: as muitas águas de um rio*.

Com *O poeta que fingia*, que lanço agora pela FTD, volto a visitar o poeta por meio da escrita. Mas é uma visita em que não só procuro estudar sua obra, mas também mostrar sua atualidade, sua grandeza, como homem. Um homem que teve o privilégio de ser um poeta magnífico.

Em suma: Fernando Pessoa, para mim, sempre foi muito especial, pois me ensinou a ver as coisas com outros olhos. E, em consequência disso, percebi que talvez tivesse uma missão: em nome de minha atividade profissional, senti que era fundamental compartilhar com os outros essa descoberta.

E, ao cabo, acabei unindo a vocação à escolha profissional. Fundindo ensaio, crítica e ficção, trouxe aqui um contributo: levar aos jovens os fatos de uma vida dedicada integralmente ao mundo encantado da poesia.

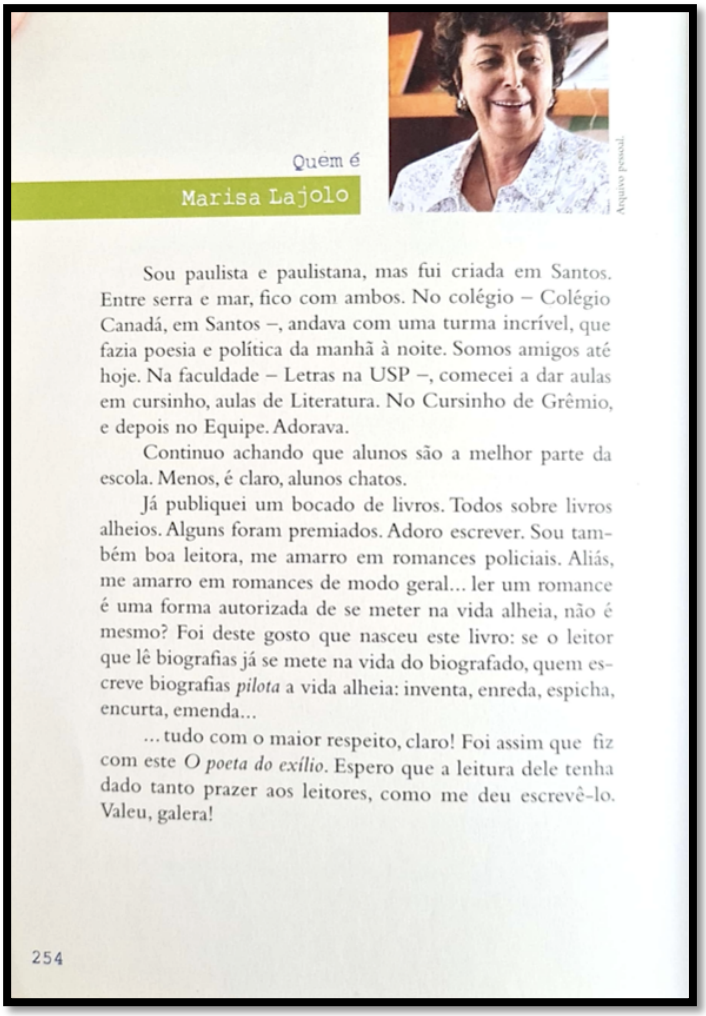
287

Fonte: Gomes (2010).

No livro *O poeta que fingia*, ao começar o seu texto com "sou professor por escolha", o enunciador subverte a ordem discursiva criada pelo título da seção, na medida em que converte o "é" em "sou". Daí em diante, é narrada uma história de sucesso, eivada por um discurso vaidoso: de um lado, temos a narrativa em primeira pessoa – "produzi muitas obras; meu primeiro grande sucesso foi um livro escrito para jovens [...]; "trouxe aqui um contributo" (GOMES, 2010, p. 286) –; de outro, há figuras que remetem uma certa autoridade ou hierarquia – "Professor da USP"; "professor de Literatura". Há nesse texto, assim como na "Apresentação", o gosto, a paixão pelo objeto que escolheu: "grandeza da obra"; "poeta magnífico" (GOMES, 2010, p. 287). Mais uma vez, sua presença é densa, dando pouco espaço à construção de um destinatário, que aparece apenas na penúltima linha, por meio de uma figura coletiva: "levar aos **jovens** os fatos de uma vida dedicada integralmente ao mundo encantado da poesia" (GOMES, 2010, p. 287, grifo nosso).

Temos, em *O poeta do exílio*, a nota biográfica impressa na figura a seguir:

Figura 44 – Apreensão da página de nota biográfica do livro *O poeta do exílio*



Quem é

Marisa Lajolo

Arquivo pessoal

Sou paulista e paulistana, mas fui criada em Santos. Entre serra e mar, fico com ambos. No colégio – Colégio Canadá, em Santos –, andava com uma turma incrível, que fazia poesia e política da manhã à noite. Somos amigos até hoje. Na faculdade – Letras na USP –, comecei a dar aulas em cursinho, aulas de Literatura. No Cursinho de Grêmio, e depois no Equipe. Adorava.

Continuo achando que alunos são a melhor parte da escola. Menos, é claro, alunos chatos.

Já publiquei um bocado de livros. Todos sobre livros alheios. Alguns foram premiados. Adoro escrever. Sou também boa leitora, me amarro em romances policiais. Aliás, me amarro em romances de modo geral... ler um romance é uma forma autorizada de se meter na vida alheia, não é mesmo? Foi deste gosto que nasceu este livro: se o leitor que lê biografias já se mete na vida do biografado, quem escreve biografias *pilota* a vida alheia: inventa, enreda, espicha, encurta, emenda...

... tudo com o maior respeito, claro! Foi assim que fiz com este *O poeta do exílio*. Espero que a leitura dele tenha dado tanto prazer aos leitores, como me deu escrevê-lo. Valeu, galera!

254

Fonte: Lajolo (2011).

Da mesma forma que no livro anterior, o texto também começa subvertendo o título "Quem é?", trazendo a descrição biográfica em primeira pessoa. Como fica evidente, a extensão do texto é menor nesse volume, o que gera um efeito de sentido talvez mais intimista e menos hierarquizado, pois o destinador prefere começar falando de sua naturalidade a falar logo sobre a sua profissão. No entanto, de imediato, surgem as figuras que respaldam uma visão academicista ao citar "USP" e "faculdade", assim como o registro, no terceiro parágrafo, de suas publicações, premiações, seu modo de escrever, sua habilidade com a leitura, enfim, um discurso modalizado por um *saber e poder-fazer* que enfatiza a sua competência enquanto escritor de um livro para essa coleção. Por outro lado, o texto busca criar um discurso mais íntimo com seu destinatário, utilizando-se de expressões joviais como "turma incrível", "um bocado", "me amarro", "Valeu, galera!", figuras que, de alguma forma, neutralizam ou mesmo atenuam o construto de um discurso presunçoso, ou até mesmo hierarquizado.

Em suma, compreendendo que o peritexto, para Genette (2009), é o lugar de uma obra que se abre para múltiplos enunciatários; fruto de uma escolha editorial, ele pode modalizar o conteúdo da obra, apresentando-a, explicando-a, indicando certas isotopias de leitura que poderão ser então encontradas na sua leitura. Os peritextos que acompanham os romances *O poeta que fingia* e *O poeta do exílio* confirmam isso: eles são a porta de entrada para se compreender a obra.

Mesmo que não tenhamos estudado aqui o romance em si, pudemos ver os gestos de leitura que são propostos em seu entorno e que apontam para um projeto de literatura específico: ao invés de se propor um percurso de troca didática, em que as obras dos poetas estudados são o objeto-valor, os peritextos apontam para um projeto outro, em que o próprio livro infantojuvenil é o valor.

Na seção "Apresentação", principalmente, mas também na seção (auto)biográfica, instauram-se sujeitos ativos, cuja competência é explicitada de diversas maneiras, descrevendo suas *performances*, como aquela de se escrever um livro paradidático. Ainda que preveja tornar as obras de Pessoa ou Dias acessíveis a um enunciatário-aprendiz ideal, não são construídos percursos, nem potencial nem virtualmente, que permitam entrever como isso se daria. Ao contrário, a figura do enunciatário é colocada à margem, diminuída, e mesmo que sejam utilizados mecanismos que atenuem esse movimento, sabemos que ele acontece pela presença de figuras que estabelecem modalizações de superioridade, e então perde a sua importância, o que nos leva a crer na construção de um discurso autoritário travestido de discurso de autoridade: o autoritarismo sendo a comunhão de uma superioridade, a do enunciador-didático, com a subordinação de um enunciatário-aprendiz, o "comum dos leitores", por exemplo.

A presença desse discurso encontra respaldo do modelo de educação que continuamos a encontrar na prática educacional. O professor, o adulto, o autor, o livro, figuras de poder, manifestações identitárias daqueles que detêm o saber, de um lado, e alunos, aprendizes, de outros, encontram-se imersos na passividade de uma falta constitutiva, um não saber profundo que os define. Desse modo, os peritextos das obras, que deveriam ser um primeiro gesto de construção de uma competência de leitura, assumem uma função estratégica que leva a uma relação polêmica, não contratual, que culmina na profunda diminuição do leitor-aprendiz e no aumento hiperbólico da identidade do enunciador-didático, num gesto de humilhação que não nos parece, por fim, didático.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *É que as obras literárias, pelo menos desde a invenção do livro moderno, nunca se apresentam como um texto nu: vem cercado de um aparato que o completa e protege, impondo-lhe um modo de usar e uma interpretação consentâneos com o propósito do autor. Esse aparato, que muitas vezes é visível demais para ser percebido, pode atuar sem que seu destinatário saiba. E, no entanto, frequentemente o que está em jogo nele é importante: como leríamos Ulysses se ele não se intitulasse Ulysses? (GENETTE, 2009)*[16].

O pensamento genettiano, no excerto acima, nos faz refletir sobre o quanto os paratextos são visíveis e invisíveis, ao mesmo tempo, aos olhos do leitor. A presença desses enunciados complementares pode organizar ou desorganizar a leitura, ampliar ou reduzir os valores ligados a ela, configurar ou desconfigurar a narrativa, intensificar ou extensificar o processo de interpretação. Ou seja, poderíamos pensar em muitas oposições sobre a presença dessas fronteiras editoriais e suas reais funções. Mas uma coisa é certa, sua importância para a leitura da obra interfere diretamente no sentido que abstraímos dela.

Nossa pesquisa trilhou até aqui um modesto caminho, que pode servir de modelo para outras análises, principalmente no que diz respeito aos materiais didáticos conjuntamente aos aparatos metodológicos da Semiótica Discursiva e seus desdobramentos para uma Semiótica das Culturas e das Experiências. Ultrapassamos a linha do texto-enunciado e podemos observar com mais clareza e coerência todas as instâncias que o cercam. Esperamos ter contribuído um pouco mais com o exercício analítico que, em seus contornos, relaciona, principalmente, texto-enunciado, objeto-suporte e cenas práticas.

Em um projeto didático dessa natureza, envolvendo as produções literárias brasileiras para crianças e adolescentes, é importante uma investigação no sentido de rastrear detalhes de uma nova tendência literária e todo o seu entorno. Assim, sem entrar nos aspectos teóricos da literatura infantil, almejamos entender certos entraves que podem dificultar a circulação e o próprio acesso à leitura por conta de questões de procedimentos internos e estruturais no texto-enunciado enquanto objeto cultural.

Em vista disso, já no primeiro capítulo, longe de ser meramente descritivo, optamos por tirar conclusões acerca dos paratextos (peritextos e epitextos) com a finalidade de entender o mecanismo prático que interliga um projeto editorial a um didático. Em muitas esferas, percebemos que os dois projetos se sincretizam e dificilmente conseguimos enxergar o que é

[16] Excerto retirado da quarta capa do livro *Paratextos Editoriais* (2009).

da natureza editorial e o que é da natureza didática. Nessa perspectiva, chegamos à conclusão de que, no processo de construção do livro infantojuvenil, há uma fusão dessas práticas, e o que as difere, às vezes, são os critérios materiais ligados ao suporte. Por exemplo, a capa, materialmente, é feita para proteger o livro, mas o projeto gráfico conjuntamente do didático é que organiza toda a constituição do espaço, envolvendo título, ilustrações, nome do autor e os aspectos formais, como as organizações cromáticas, eidéticas, espaciais. Portanto, é muito sucinta essa separação e chegamos a acreditar que o projeto editorial é englobante ao projeto didático.

Na coleção, os peritextos vão dando o contorno ao texto principal da obra e possuem uma presença muito marcante, que pode inclusive comprometer a leitura, tirando o foco da própria narrativa, ou até mesmo não gerando uma autonomia de leitura para o aluno, que vai precisar da intervenção do professor para elucidar algumas questões, como o caso da nota de rodapé que traz uma linguagem acadêmica, a exemplo dos termos *idem ibidem.* Por outro lado, de certa forma, todo esse projeto nos parece muito estratégico, na medida em que a narrativa editorial, com seus peritextos, promove um encontro estésico entre o destinatário e o seu objeto-valor, que é o conhecimento, pois estar diante de um processo visual bem marcante cria uma atração, por meio da qual o estatuto visual gera um efeito de adesão em razão de estar ampliando e reforçando o processo verbal ou, como preferimos chamar, o núcleo enunciativo, que é o romance em si.

Vimos ainda o epitexto *Catálogo Editorial* como um processo prévio de um diálogo com os responsáveis por escolher a obra e levá-la, consequentemente, à sala de aula. Esse paratexto vai aos poucos criando uma identidade para a coleção – apresenta ilustrações, premiações – e modalizando o destinatário por intermédio de suas crenças, utilizando, para isso, citações de especialistas da área e documentos oficiais, como a BNCC. Um jogo de *fazer-crer* que a coleção é importante e está de acordo com os projetos oficiais; logo, que é um material relevante a ser escolhido para incentivar seus alunos no processo de desenvolvimento da leitura.

No capítulo 2, trouxemos uma análise da capa e das ilustrações a fim de compreendermos como a construção da linguagem visual vai se tornando marcante no objeto. Buscamos entender todo esse processo mediante constituição do plano da expressão que, muitas vezes, está em consonância com o plano do conteúdo e, em outros momentos, atua enquanto organização prática, como, por exemplo, a localização das ilustrações no início dos capítulos que geram presença e ritmo para a leitura. Vimos uma coleção bastante atrativa desse ponto de vista, capaz de trazer uma experiência prazerosa e sensível de leitura, tanto pela sua composição

visual, quanto pela organização e praticidade, que buscam assegurar o interesse do enunciatário-leitor.

Nossa pesquisa se encerra, no capítulo 3, no qual optamos por construir a imagem do autor nos peritextos das obras em estudo. Esse objetivo surgiu ao percebermos que a presença do autor era constante nos peritextos, sendo assim, decidimos analisar essas páginas e os discursos ali construídos. Percebemos que, além dessa figura marcante, os textos reproduziam um certo grau de hierarquia, mantendo uma posição de poder que autores, editores, professores etc. estabelecem em relação aos alunos. Julgamos que esse discurso mais presunçoso em relação a um discurso mais modesto se deu em ambos os livros, porém, com um pouco mais de cautela ou um pouco mais velado em *O poeta do exílio*, de Marisa Lajolo.

Essa relação de poder que ainda encontramos em sala de aula e que também se manifesta nos materiais didáticos precisa de mais atenção, pois tais construções acabam impondo um modo de ser do adulto e, também, o modo como esse adulto quer que a criança veja o mundo. Diante disso, fica o questionamento: Será que essas literaturas estão trazendo para as crianças a arte literária ou a reprodução de uma realidade condicionada em um projeto apenas social e mercadológico que coloca em evidência valores de uma sociedade hierarquizada? No Brasil, um país tão desigual e com uma educação básica tão precária, temos leitores de diversos níveis, dessa forma, o entendimento de todo esse processo de construção do material didático e a compreensão das estratégias de construção de um projeto editorial, com as projeções de enunciadores e enunciatários, são recursos extremamente importantes. A luta pela educação é também teórica e analítica. Seguimos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, M. **Morrer amanhã**. São Paulo: FTD, 2014.

BARROS, D. L. P. de. Figuras do conteúdo e figuras da expressão. **Significação**. Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, vol. 6, Centro de Estudos Semióticos, p. 5-12, jan 1987.

BAWARSHI, A. S; REIFF, M. J. **Gênero**: História, teoria, pesquisa, ensino**.** São Paulo: Parábola, 2013.

BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri- 5ª edição- Campinas, SP: Pontes, 2005.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BRASIL. B. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais:** língua portuguesa/ Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1997.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base. Brasília: MEC/CONSED/UNDIME, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 06 ago. 2020.

DIAS, G. A. **Poesia e Prosa Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, pp. 131-132.

DIAS, G.A. **Poesia Completa e Prosa Escolhida**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p.127.

DONDERO, Maria Giulia. Les discours syncrétiques: sur les rapports entre totalité et parties. In: BADIR, S.; DONDERO, M. G.; PROVENZANO, F. (dirs.). **Les discours syncrétiques**: poésie visuelle, bande dessinée, graffiti. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2019.

FIORIN, J. L. Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva. **DELTA**, São Paulo, v. 15, n. 1, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010244501999000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 de maio de 2020.
FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2016.

FLOCH, J. M. Semiótica plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro "News". Trad. José Luiz Fiorin. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (Orgs.). **Linguagens na Comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FONTANILLE, J. Du support matériel au support formel**.** In: KLOCK-FONTANILLE, Isabelle; ARABYAN, Marc (Orgs.). **L'écriture entre support et surface**. Paris: L'Harmattan, 2005a, p. 183-200.

FONTANILLE, J. **Significação e Visualidades**: exercícios práticos. Trad. Elizabeth B. Duarte e Maria Lília D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005b.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso.** Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, J. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Orgs.). **Semiótica e mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: UNESP/FAAC, 2008a.

FONTANILLE, J. **Pratiques sémiotiques**. Paris: PUF, 2008b.

FONTANILLE, J. Textes, objets, situations et formes de vie. In: ALONSO, Juan *et al.* (Orgs.). **La transversalité du sens**. Parcours sémiotiques. Saint Denis: PUV, 2006, p. 213.

FONTANILLE, J. **Sémiotique et littérature**: Essais de méthode. Paris: PUF, 1999.

FONTANILLE, J. Mídia, sistemas de crenças e modos de vida. In: OLIVEIRA, A. C. (ed.). **Interações sensíveis**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013. p. 131-148.

FONTANILLE, J. Le genre. In: FONTANILLE, J. **Sémiotique et littérature**: Essais de méthode. Paris: PUF, 1999, p. 159-187.

FTD. **Catálogo Editorial**. São Paulo: Editora FTD, 2021. Disponível em: https://issuu.com/editoraftd/docs/catalogo-juvenil-issu. Acesso em: 15 ago. 2021.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, A. C. **O poeta que fingia.** São Paulo: FTD, 2010.

GOMES, A.C. **Liberdade ainda que tardia.** São Paulo: FTD, 2012.

GOMES, A.C. **Memórias quase póstumas de Machado de Assis.** São Paulo: FTD, 2014.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. 2. ed. São Paulo: Cultrix / Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Pour une sémiotique didactique**. *Actes Sémiotiques. Bulletin*. Vol. II, n. 7. Jan, 1979.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica**.** Trad. de Assis Silva. In: OLIVEIRA, A. C. de (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 75-96.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** 2.ed., 3ª reimpressão - São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **O belo gesto.** Trad. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. In: NASCIMENTO, E. M. F. dos S.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs). **Formas de Vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.

LAJOLO, M. **O poeta do exílio**. São Paulo: FTD, 2011.

LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

PESSOA, F. **Odes de Ricardo Reis**. (Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1946 (imp.1994). - 148.1ª publ. in **Presença**, nº 37. Coimbra: fev. 1933.

PESSOA, F. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). - 235.1ª publ. in **Presença**, nº 36. Coimbra: nov.1932.

PORTELA, J. C. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Orgs.). **Semiótica e mídia**: textos, práticas, estratégias. Bauru: UNESP/FAAC, 2008a.

PORTELA, J. C. **Práticas didáticas**: um estudo sobre os manuais brasileiros de semiótica. 2008b. 181 p. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

SCHWARTZMANN, M. N. **Cartas marcadas**: prática epistolar e formas de vida na correspondência de Mário de Sá-Carneiro. 2009. 293 p. Tese. (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

SCHWARTZMANN. Escrita epistolar: da cena prática à forma de vida. *In*: **Estudos Linguísticos**, 42 (3), São Paulo, 2013. p. 1450 - 1464, 2013.

SCHWARTZMANN, M. N. Pratiques d'édition et de publication dans l'œuvre littéraire: quelques notes sur les régimes de l'imprimé et du numérique**.** In: KLOCK-FONTANILLE, I. (Org). **Transmissions en acte.** Hommages à Jacques Fontanille. PULIM, Limoges, 2021 (no prelo).

SOUCHIER, E. L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale. Cahiers de médiologie 6, 1998.

SOUCHIER, E. Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. In: **Communication et langages**. n°154, 2007. pp. 23-38. doi: 10.3406/colan.2007.4688 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_03361500_2007_num_154_1_4688.