

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Paula Mastroberti

PETER PAN E WENDY EM VERSÃO BRASILEIRA:
UMA JANELA ABERTA PARA O LIVRO COMO SUPORTE HÍBRIDO

Porto Alegre, 2007.

Paula Mastroberti

PETER PAN E WENDY EM VERSÃO BRASILEIRA:
UMA JANELA ABERTA PARA O LIVRO COMO SUPORTE HÍBRIDO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Dr. Vera Teixeira de Aguiar
Orientadora

Porto Alegre, 2007.

*A Érico e Julia, (re)pouso após todos os meus vôos, âncoras
sem as quais eu viveria à deriva.*

AGRADECIMENTOS

Pelas mais diversas razões, que variam do estímulo proporcionado por uma palavra à indicação de uma leitura, do interesse intelectual demonstrado por esse trabalho ao apoio emocional e afetivo, gostaria de agradecer:

A Profa. Vera Teixeira de Aguiar, mestra emotiva e fundamental, sempre aberta às minhas propostas e inquietudes; a Profa. Adriana Rossa e a Peter O’Sagae, editor do site Dobras de Leitura, pelas respectivas sugestões na área da neurociência e na área da semiótica, determinantes para os rumos tomados nessa dissertação; ao corpo docente do PPGL da Faculdade de Letras da PUCRS, cujas disciplinas cursei, representado na pessoa da Diretora Maria Eunice Pereira, pela acolhida carinhosa e compreensiva a esta aluna “estrangeira” e um tanto turbulenta. Também agradeço a Marília Fichtner, pela troca faiscante de idéias e orientações recebidas na área da psicologia; a Adriana Bayer, a confiança e amizade que recobriram nossas produtivas conversas regadas a tantos copos descartáveis de café; às secretárias Mara e Isabel, pelos prestimosos auxílios e paciente gentileza. Gostaria ainda de incluir os nomes de Lenice Bueno da Silva, gerente da Editora Moderna e Camila Fiorenza Crispino, projetista gráfica, pelas informações fornecidas via *email*.

Além desses, quero incluir, de modo especial, a oportunidade de aprendizado e de convivência oferecida pelo grupo de pesquisa e crianças participantes do CLIC, projeto no qual estive inserida enquanto bolsista durante esses dois anos. Por fim, agradeço também ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), órgão financiador e suporte fundamental do trabalho de pesquisa que ora se apresenta.

Por que falar de mim? Não é decente, normal, sério que, tratando-se de ciência, de conhecimento, de pensamento, o autor se apague em sua obra e se dissipe em um discurso tornado impessoal?

(...)

Não é ciência anônima que se exprime por minha boca. Eu não falo do alto de um trono de Garantia. Ao contrário, minha convicção guarda uma incerteza infinita.

Edgar Morin

RESUMO

Este trabalho parte da concepção do **livro como objeto de função estética e comunicativa**, signo que indica seu conteúdo e que chama a atenção sobre si mesmo enquanto suporte, com potencial para ser reconhecido como objeto de arte. Para isso, a autora recorreu às categorias classificatórias da função estética e artística na localização do livro como objeto estético de Gérard Genette, aos escritos de Paul Valéry e às reflexões de *designers* como Richard Hendel e Guto Lins, entre outros. Em seguida, analisou os discursos verbais e visuais da **edição *Peter Pan* publicada pela Editora Moderna, Selo Salamandra, em 2006**, dentro de uma concepção que prevê a sua integração em um composto **híbrido e sinfônico**, cujas diretrizes foram desenvolvidas a partir das categorias de análise do discurso conforme Genette, estabelecendo paralelos e inter-relações comportamentais entre a **voz visual** e a **voz verbal**. Depois, penetrou nos seus elementos semióticos, aos quais denominou **melódicos**, demonstrando a correspondência sígnica e transcriativa de uma linguagem para outra, inspirada sobretudo em Julio Plaza, no iconologista Otto Pächt e no psicólogo cognitivo Rudolf Arnheim. Recolheu uma amostra iconográfica **histórica** para exemplificar o comportamento das diversas ressignificações visuais e o modo como elas influenciam no e são influenciadas pelo percurso diacrônico das edições da obra de James M. Barrie. A análise estendeu-se aos discursos em seu comportamento integrativo dentro de uma concepção de **sinfonia maestrada pelo projeto gráfico**; foram incluídos comentários sobre a tradução de Ana Maria Machado, porque considerados parte constitutiva do discurso híbrido apresentado na edição em pauta. A autora também se ocupou do potencial receptivo do objeto-livro, a partir da configuração de um receptor presente em sua capacidade cognitivo-intelectiva e **cognitivo-sentimental**, a partir de uma reflexão de Gaston Bachelard sobre a apropriação dinâmica ressonante e repercutiva da arte pelo sujeito. Buscando amparo teórico em Edgar Morin, da sociologia, e António Damásio, da neurologia, em contraponto à estética da recepção, de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, apresentados junto à hermenêutica da arte conforme Otto Pächt, localizou no *corpus* seu **potencial perceptivo sentimental e intelectual**. Aqui, foram úteis as categorias de **contraponto** desenvolvidas pelas pesquisadoras Maria Nikolajeva e Carole Scott para o modo como os discursos gráfico-visuais e verbais se interrelacionam e se oferecem à recepção. Com base nesse levantamento, a autora simulou um leitor-modelo no ato de manipulação e leitura das páginas do livro. Suas considerações finais, longe de se mostrarem conclusivas, entendem essa dissertação como provocativa a novos questionamentos. Sobretudo, no que tange a interação não apenas

intelectual, mas emo-afetiva com o objeto estético, prevê-se o prosseguimento em direção a uma pesquisa empírica, a fim de constatar como se dão de fato as interações do receptor com a edição analisada. Por fim, as referências visuais necessárias anexadas atuam como exemplo e amostra onde devem repousar os conceitos levantados, deixando-se ressaltar em seu comportamento apelativo e qualidades gráfico-visuais significativas, ao mesmo tempo em que contextualiza o *corpus* selecionado.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura infanto-juvenil — *Peter Pan e Wendy* — discurso híbrido — literatura e design gráfico.

ABSTRACT

*The notion of a **book as an object with aesthetic and communicative functions** is the basis for this work. The book is a sign that points to its content and draws attention to itself as a support, with the potential to be recognized as a work of art. To validate this concept, the author uses Gérard Genette's classification categories that determine the aesthetic and artistic functions of the book as an aesthetic object; Paul Valéry's writings; and the thought of designers such as Richard Hendel and Guto Lins, among others. She then provides an analysis of the verbal and visual discourses in the book **Peter Pan published by Editora Moderna, Selo Salamandra, 2006**, within a notion that establishes it as a **hybrid and symphonic** composite, the guidelines to which are built upon the discourse analysis categories proposed by Genette. In this analysis the author observes how the correlations and interrelations between the visual and the verbal voices are established. She then delves into its semiotic elements, which she called **melodic** elements, in order to demonstrate the signic and transcreative correspondence from one language to the other, inspired mainly by Julio Plaza, the iconologist Otto Pächt and the cognitive psychologist Rudolf Arnheim. She selected a historic iconographic sample to exemplify how the various visual ressignifications occur and how they influence and are influenced by the diachronic path of the editions of James M. Barrie's work. The analysis encompasses discourses and their integrative aspect within a conception of a symphony conducted by the graphic project. Considerations about Ana Maria Machado's translation are included in the analysis because the author sees it as a constitutive part of the hybrid discourse presented in the edition discussed. Attention was also given to the reception potential of the book as an object, assuming a receiver in possession of his/her intellectual-cognitive and sentimental-cognitive capacities, based on Gaston Bachelard's thought about the dynamic, resonant and reverberating appropriation of art by the subject. She identified the sentimental and intellectual perception potential in her corpus, anchored in Edgar Morin's sociology theory and António Damásio's neurology theory in contrast with the Wolfgang Iser's and Hans Robert Jauss's reception aesthetics, presented alongside with the hermeneutics according to Otto Pächt. In this regard, the categories of counterpoint developed by Maria Nikolajeva and Carole Scott for the way how the graphic-visual and verbal discourses are interrelated and received proved useful. Based on this survey, the author simulated a model-reader in the act of manipulating and reading the pages of the book. Her final considerations, far from being conclusive, conceive this dissertation as a provocative element to further discussion. Above all, in what concerns not only intellectual*

but also emotional-affective interaction with the aesthetic object, she foresees a continuity towards empirical research aiming at verifying how the interactions of the reception and the analysed edition are actually carried out. Finally, the visual references annexed function as examples and samples from which the concepts brought into discussion stem. These visual references lend themselves to highlighting their enticing quality and significant graphic-visual features while contextualizing the selected corpus.

KEY-WORDS

Children's and Adolescent Literature – Peter Pan and Wendy – hybrid discourse – literature and graphic design.

SUMÁRIO

A JANELA	11
1 A BORBOLETA	18
2 O CONCERTO.....	34
2.1 <i>Vozes</i>	41
2.2 <i>Melodias</i>	53
2.3 <i>Composição sinfônica</i>	67
3 A PLATÉIA.....	75
3.1 <i>Protoleitura</i>	75
3.2 <i>Recepção intelecto-sentimental</i>	83
3.3 <i>Contrapontos</i>	91
3.4 <i>Intérpretes e ouvintes</i>	97
3.5 <i>Ruídos</i>	100
A JANELA SEMPRE ABERTA.....	106
REFERÊNCIAS	112
<i>Sobre Peter Pan e Wendy</i>	112
<i>Sobre análise do livro ilustrado como objeto autográfico e alográfico</i>	113
<i>Sobre a recepção do livro enquanto objeto autográfico e alográfico</i>	114
ANEXOS.....	115
CURRICULUM VITAE	126

A JANELA

...while she was dreaming the window of the nursery blew open, and a boy did drop on the floor. He was accompanied by a strange light, no bigger than your fist, which darted about the room like a living thing;

Sir James Matthew Barrie

Entendo-me como uma janela aberta. Não sou nada senão o que dá a medida de tudo o que me atravessa. Tenho uma forma; mas o que eu sou depende do que permito entrever, do lado de dentro e do lado de fora. Sou apenas uma janela; mas quantas paisagens, quantos acontecimentos interiores e exteriores, uma única janela pode mostrar! Quantas pessoas sobre ela se debruçam, ou através delas se exibem, quanto tempo passa, quanta coisa passa, quantos sóis e luas, quantas mudanças entre as quatro paredes, num mundo: quanto uma simples janela deixa entrever!

Esse trabalho pretende-se um pouco como me apresento: uma janela aberta a algumas possibilidades. Sobretudo, possibilidades de aproximação de outra janela, apaixonante e aberta ao imaginário — o livro — e, em particular, o livro ilustrado. Contudo, é através de *Peter Pan*, publicação recente da Editora Moderna, sob o Selo Salamandra, que realizo um velho sonho infantil: o de retornar ao meu personagem mais querido — o Eterno Menino a quem destinei desde sempre uma janela especial, feita de fantasias e sentimentos. Aquele que acompanhar essa prática até a sua conclusão poderá compreender que, para mim, um sentimento profundo de paixão não é subjacente ao trabalho intelectual e criativo, mas, como faço questão de evidenciar, apresentam-se tão interligados quanto o objeto do qual ora me acerco é capaz de inter-relacionar linguagens diversas.

Na verdade, tudo começou muito antes que eu me desse por conta: minha mãe colecionava livros infantis ilustrados. Não qualquer livro, mas aqueles nos quais encontrava prazer estético em olhar as figuras. Ela não se importava se as histórias se repetissem nas coleções, contanto que os ilustradores fossem interessantes e diferentes. Ou seja, mais do que preocupada com um acervo de contos de fantasia, que ela igualmente apreciava, ou com a idéia de que tivéssemos leituras variadas a nossa disposição, preocupava-se com um acervo de livros como objeto de arte. Encapava cuidadosamente essas edições, para que as manuseássemos sem estragar. Devo a ela, em razão disso, dois discernimentos básicos, que influenciariam minha visão do livro como objeto e da literatura de um modo geral: o primeiro é a noção de que não havia apenas uma versão do mesmo conto, uma única maneira de

ilustrá-lo, mas inúmeros textos (e adaptações), bem como versões visuais de uma mesma personagem, de uma narrativa, ou diversas maneiras de significá-las; o segundo, o aprendizado de que o livro é um objeto de valor, algo a ser apreciado por si mesmo, e não apenas por seu conteúdo verbal.

Ao tornar-me escritora e ilustradora, não houve como escapar a essa influência: para mim escrever é bem mais do que produzir um texto literário, e publicar significa muito mais do que ver impressas minhas palavras e minhas artes numa série de maços de papéis encadernados. Não dissocio meu discurso de sua encarnação gráfica, mas vejo-os em sua forma integral estética e comunicativa. Alguns atribuem o amor ao objeto-livro um caráter fetichista, mas que arte não lida exatamente com esse movimento estésico do ser em direção ao objeto, nem que seja com intuito de simples contemplação? Trata-se de um sentimento que transcende o mero colecionismo: muitos visitam livrarias como quem vai a uma mostra de arte, outros especulam sebos como quem garimpa um tesouro; folheio encadernações como quem interage com a obra de um artista, buscando relações entre o título, a capa, as fontes, a diagramação e o seu conteúdo. Desnecessário ou irrelevante, diriam alguns. Será? Pretendo demonstrar que não.

Quando persegui os rastros de estudos realizados no Brasil sobre o assunto, encontrei abordagens as mais diversas, a maioria dentro de um espírito contemporâneo preocupado com a crise do ato de leitura, especialmente entre os jovens. Esses estudos se esforçam, sobretudo, em especificar uma certa linguagem poético-narrativa localizada na intersecção das fronteiras dos campos teóricos da literatura, das artes plásticas e da comunicação: o livro ilustrado. Na área da literatura, as reflexões dão primazia aos fenômenos verbais, tratando a imagem como algo denotativo à palavra, em detrimento de suas especificidades semióticas; na área das artes plásticas ou comunicativo-visuais, registra-se o contrário: o texto verbal apresenta-se analisado apenas para localizar os aspectos ícono-formais da imagem em contexto gráfico. Na educação, encontrei uma preocupação essencial com o potencial receptivo e a aplicação pedagógica do livro ilustrado infanto-juvenil — gênero onde se concentram os interesses referentes à produção e análise da obra poético-narrativa híbrida.

Após esse rastreamento, cujo resultado reconheço efêmero e incompleto, concluí que não há como abordar o discurso híbrido que se constitui nos livros ilustrados (estabeleçam eles ou não uma relação simétrica entre verbo e imagem) utilizando um viés teórico que submeta uma linguagem ao comportamento da outra; não há como analisar um discurso que se pretende híbrido, onde as linguagens se interpenetram indissolúvelmente em um mesmo

suporte, estudando apenas uma à exclusão da outra; é preciso, prioritariamente, analisar esse suporte, localizá-lo no tempo e no espaço, e determinar como ele substancializa os discursos em sua ambiência, de forma a reconstituir o modo como eles se oferecem à recepção. Percebi também que muito das conclusões emuladas nos estudos até aqui rastreados, ao dirigirem suas atenções ao gênero infanto-juvenil, acabam circunstanciados por uma necessidade de aplicação pedagógica no ensino da literatura e/ou das artes em sala de aula, deixando de lado uma reflexão estética mais ampla, que localize no livro, e em especial no livro ilustrado, o seu potencial artístico, para além de mero auxiliar na introdução do jovem ao mundo letrado. Também encontro algumas lacunas no que se refere às investigações sobre o livro enquanto produto cultural cujos aspectos gráfico-visuais implicam um destinatário¹, e enquanto primeiro mediador entre os discursos substancializados e seu receptor, capazes de gerar por eles mesmos uma expectativa acerca do seu conteúdo. As lacunas estendem-se aos estudos diacrônicos acerca das atualizações gráfico-visuais de uma dada obra e de como essas atualizações têm interferido na história da sua recepção. Também constatei a necessidade de delinear um outro tipo de receptor, apto não apenas a decodificar ambos os discursos, mas integrá-los em sua consciência sentimental, pois o discurso visual, em razão de suas especificidades, produz um impacto sobre a emoção, para só depois ser compreendido de modo crítico. É assim que o objeto-livro causa uma relação de empatia com seu perceptor, através da geração de um sentimento, que se estenderá pelo conteúdo verbo-visual como um todo. Como diria Paul Valéry:

Em resumo, um belo livro é, sobretudo, uma perfeita *máquina de ler*, cujas condições são definíveis quase que exatamente pelas leis e métodos da ótica fisiológica; ele é ao mesmo tempo um objeto de arte, uma coisa que tem contudo sua personalidade e que porta as marcas de um pensamento próprio, sugerindo a nobre intenção de uma organização bem sucedida e intencional.² (VALÉRY. 1970: 1249. Tradução minha.)

A partir dessas amplas considerações, foi necessário fazer um recorte, cujas bordas não poderiam delimitar um *corpus* qualquer, mas uma obra cujas qualidades estivessem acima de qualquer suspeita quanto às suas qualidades artísticas e poéticas, a fim de que eu pudesse me sentir livre para uma abordagem mais tranqüila de suas variadas apresentações editoriais através dos diferentes suportes gráficos, além de constituir-se um objeto apaixonante de

¹ Reconheço e gostaria, contudo, de destacar os esforços de Graça Lima e de Guto Lins no sentido de tentar demarcar o que é esse produto — o livro infanto-juvenil —, qual sua origem e os modos como ele se direciona, ou é direcionado, ao público ao qual se destina.

² *En résumé, un beau livre est sur toute chose une machine à lire, dont les conditions sont définissables assez exactement par les lois et les méthodes de l'optique physiologique; et il est en même temps un objet d'art, une chose, mais qui a sa personnalité, qui porte les marques d'une pensée particulière, qui suggère la noble intention d'une ordonnance heureuse et volontaire.*

pesquisa. Assim, *Peter Pan* entra por esta janela que ora se abre. E, com ele, toda uma história pessoal de leitura que me acompanha desde a infância e que a partir desse momento vem à tona. É através de uma história privada em relação à obra de Barrie e da paixão pelo livro como suporte estético de leitura que reuni minhas reflexões, aliadas a uma observação desse fenômeno literário que aporta no Brasil atualizado em nova edição, cuja escolha se justifica simplesmente por ser a única edição integral disponível para pronta aquisição.

Imagino que as idéias e conceitos ressoados acima passem ao largo do desejo de muitos pelo direito a uma produção literária mais acessível do ponto de vista econômico, e que eu deveria pensar, como pertencente a um país onde poucos têm acesso ao livro, em termos mais práticos, simplificando ao máximo a divulgação da literatura; justifico-me dizendo, em primeiro lugar, que acorro em defesa de uma categoria quase invisível aos olhos da crítica, dos meios editoriais, bem como o de muitos leitores — a do artista e do *designer* gráfico; em segundo, que não concebo uma idéia de democratização da leitura via empobrecimento do seu suporte, mas sou a favor do livre e opcional acesso à qualidade artística em todos os níveis e linguagens, sem obliterar as necessárias publicações de bolso (*pocket-books*), mais econômicas e que podem ser co-editadas, a exemplo das publicações estrangeiras, ao lado das edições de luxo (*hardcover*) e das de encadernação mais simples (*paperback*). Bom seria se as bibliotecas, preocupadas não só com a qualidade, mas também com a resistência do seu acervo, adquirissem e disponibilizassem as edições mais sofisticadas para usufruto dos seus leitores.

Um outro ponto temático que pede uma justificativa mais detalhada é o de ter escolhido dirigir meu olhar a uma obra inglesa, dando prioridade a algo que aparentemente não deveria dizer respeito à pesquisa brasileira, ainda que o faça sob o viés da análise dos trabalhos translativos que envolvem a importação do elemento cultural alheio. Parece-me que a longevidade do seu percurso, sobretudo sua universalidade não constituem motivo suficiente para tal escolha e que é preciso dar uma resposta àqueles que, porventura, queiram cobrar-me a necessidade de uma ação afirmativa em relação a valores culturais que nos sejam, enquanto jovem nação, mais pertinentes. É a esses que devo, portanto, o ponto de vista que desenvolvo a seguir: não há como revigorar nossa arte, literatura e qualquer outro pensamento de qualidade se não nos apropriarmos desse entrecruzamento entre o popular e o erudito, entre a tradição e a inovação, entre a indústria do entretenimento mais banal e o produto cultural de qualidade, que constituem nossa cultura para além das fronteiras territoriais e históricas, em

cujo contexto estamos todos inseridos; não se constrói nada de novo nem a partir do nada, nem a partir de um pensar ortodoxo, mono-referente, mas a arte e a cultura são, sobretudo, tanto mais ricas quanto mais se mostrarem permeáveis às infinitas interferências e contradições; nossa leitura do mundo é tão miscigenada quanto as linguagens que nos atravessam e através das quais respondemos; como se não bastasse, essa leitura, essas respostas, são todas igualmente heterogêneas, múltiplas. Assim, não posso esquecer o meu pertencimento a um meio urbano localizado no sul do Brasil, tampouco uma imersão na cultura européia/norte-americana, influente em maior ou menor grau sobre todos nós. Não posso negar ou virar as costas a tudo o que formou o meu imaginário e tomou os meus sentimentos, mas oferecer, em contrapartida, um olhar crítico e consciente, particular e regurgitante. *Peter Pan e Wendy* foi incorporado, sim, como parte importante do meu patrimônio cultural pessoal; se minha escolha recaiu sobre essa obra e não outra, foi por uma proximidade que menos tem a ver com a localidade política ou geográfica, mas com o espaço vivido na cultura e no afeto.

Tenho por premissa, pois, investigar os aspectos sensoriais e significativos que suportam e transportam o conteúdo informativo verbal e visual presentes na mídia gráfica impressa em papel, em especial nesse objeto de duplo valor, preferencialmente quadrado ou retangular, constituído de folhas de papel variadas em número, tamanho, cores e espessuras, presas à brochura de um corpo denominado *livro*.

Minhas investigações foram estruturadas dentro de um discurso que se realiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, trabalho na concepção do **livro como objeto de função estética e comunicativa**, signo que indica seu conteúdo ao mesmo tempo em que chama a atenção sobre si mesmo enquanto suporte, com potencial para ser reconhecido como obra de arte. Para isso, recorri ao pensamento teórico de Gérard Genette, cujas categorias classificatórias da função estética e artística percebi adequadas na localização do livro como objeto, e também às reflexões poético-filosóficas de Paul Valéry, cujo depoimento converge tanto com as intenções depositadas por aqueles que estão nos bastidores da produção do livro, quanto por quem o valoriza como suporte significativo. Nesse capítulo, como em todos os outros, o *corpus* escolhido — *Peter Pan*, publicado pela Editora Moderna/Selo Salamandra — atuará como exemplo, uma amostra onde devem repousar os conceitos levantados, deixando-se ressaltar em seu comportamento e qualidades gráfico-visuais significativas, ao mesmo tempo em que é contextualizada no sistema editorial onde se insere.

No segundo capítulo, parto para uma análise dos dois discursos — verbal e visual — do objeto-livro em questão, dentro de uma concepção que prevê a sua integração em um composto **híbrido** e **sinfônico**, cujas diretrizes aproveito para desenvolver. Dentro dessa primeira abordagem, recorro mais uma vez a Genette e às suas categorias de análise do discurso, estabelecendo paralelos e inter-relações comportamentais entre a **voz visual** e a **voz verbal**. Numa segunda abordagem, penetro na estrutura discursiva em seus elementos semióticos, que eu denomino **melódicos**, mostrando como se dá a correspondência sógnica e transcriativa de uma linguagem para outra. Para tanto, inspiro-me basicamente nos estudos de Julio Plaza, com base na semiótica de Charles Sanders Peirce, além de teóricos cujos trabalhos se detêm na área da iconologia e da percepção visual, como Otto Pächt e Rudolf Arnheim, entre outros. Também nesse segmento recolho uma amostra iconográfica **histórico-transsignificativa**, com o objetivo de exemplificar o comportamento das diversas ressignificações midiáticas e visuais e o modo como elas influenciam e são influenciadas no e dentro do percurso diacrônico das edições da obra *Peter Pan e Wendy*. Numa abordagem final, reintegro ambos os discursos analisados dentro de uma concepção de **sinfonia** que pretendo esclarecer. Em todas as três abordagens, o foco prioritário é o caso analisado; também não posso deixar de incorporar comentários acerca da tradução do texto original da obra em questão para o português, porque a considero parte relevante na constituição do discurso que se configura híbrido nessa edição.

No terceiro capítulo, ocupo-me especialmente do potencial receptivo do discurso híbrido, a partir da configuração de um sujeito receptor presente não só em sua capacidade cognitivo-intelectiva, mas também **cognitivo-sentimental**. A partir de uma reflexão de Gaston Bachelard acerca de uma percepção fenomenológica que integra, por apropriação dinâmica ressonante e repercutiva, a arte ao sujeito, busco amparo teórico em duas áreas e, dentro de cada uma delas, dois autores: Edgar Morin e António Damásio, em contraponto à estética da recepção de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, apresentados em intersecção à hermenêutica da obra de arte conforme Otto Pächt. Morin, renomado pensador de ampla formação, fornece a base que me garante a validade de uma concepção de sujeito espiritual retroativo ao sujeito computativo e cogitante; Damásio, discorrendo nos termos da neurociência, converge com o discurso filosófico ao apresentar os fenômenos da consciência como constituídos a partir de instâncias fisiológicas, cognitivas, memoriais, morais e sentimentais. Para localizar o meu *corpus* em seu **potencial perceptivo, sentimental e intelectual**, determinei alguns contrapontos a partir das pesquisadoras Maria Nikolajeva e

Carole Scott, que me orientaram na detecção desse potencial. Ainda nesse capítulo, abordo as intenções comunicativas dos discursos gráfico-visuais e verbais envolvidos na edição analisada, a partir de um contraponto de endereçamento previamente introduzido; simulo um receptor modelo em seu ato cinético de, ao manipular as páginas do livro, realizar a leitura do texto literário conjugado às ilustrações ali substancializadas; por trás dessa simulação, aplico as teorias de Iser e Jauss, somados aos procedimentos de Pächt, à psicologia cognitiva visual de Arnheim e aos estudos técnicos sobre a cor de Israel Pedrosa. Os nomes aqui reunidos conformaram a base para o procedimento exegético de um discurso visual não limitado ao conteúdo significativo da forma (os aspectos denotativos, simbólicos ou alegóricos), mas voltado igualmente para a forma e técnicas de execução como significantes em si mesmas (aspectos conotativos relativos à escolha de um vocabulário de formas, cores, textura, traço e material empregado na execução), realçando aspectos específicos dessa linguagem, cujos modos de apreensão sem dúvida diferem dos da linguagem verbal. Além disso, ancorada em Pächt, procuro situar-me dentro ainda de uma perspectiva de contextualização histórica sincrônica — onde artista e momento da criação estão inseridos — e diacrônica, ao longo da qual se manifesta e se localiza cada olhar receptivo. Em seguida, teço algumas considerações finais; longe de se mostrarem conclusivas, elas entendem essa dissertação como provocativa a novos questionamentos. Está claro que há muito ainda por pesquisar e realizar nas áreas onde esse trabalho se insere e às quais procura integrar. Sobretudo, a questão da percepção não apenas intelectual, mas que englobe o envolvimento emo-afetivo no ato de interação com o objeto estético, parece-me merecer um espaço exclusivo e especial de pesquisa e de observação empírica, espaço esse que pretendo criar numa oportunidade futura.

Por fim, antes de encerrar, gostaria de advertir sobre a existência de um anexo em CD, no qual reúno uma vasta amostra de ilustrações, incluindo as que compõem o *corpus*. Julguei necessário também reproduzir as capas das outras edições brasileiras ilustradas de *Peter Pan e Wendy*, acompanhadas de comentários considerados relevantes; embora não constituam meu objeto de análise, suas imagens e as informações que as acompanham contribuirão, tenho certeza, para com a formação de uma idéia do percurso gráfico-visual e editorial da obra no Brasil.

1 A BORBOLETA

*Atribuíamos a sonhos, antes da leitura, num canteiro, a atenção que solicita
qualquer borboleta branca...*

Stéphane Mallarmé

Em 13 de novembro de 2005, a colunista gaúcha Martha Medeiros confidenciava aos leitores, em sua coluna domingueira³, o prazer sensorial experimentado no ambiente de uma livraria, comparável ao de uma galeria de arte. Martha assim se refere aos inúmeros produtos do mercado editorial dispostos em prateleiras:

É uma embalagem, não é outra coisa. Mas nem por isso é arte menor. As grandes editoras descobriram a importância de seduzir antes de a primeira página ser aberta, e estão investindo na contratação de profissionais que sabem transformar uma simples capa num objeto de desejo. (MEDEIROS. 2005: 18.)

Admitindo a intenção transpirante na embalagem do livro — enquanto produto cultural de consumo — em cumprir a função de seduzir e vender-se ao leitor, não podemos, tal como Martha, obliterar o estímulo sensorial proporcionado antecipadamente por esse objeto aos nossos olhos e às nossas mãos, muito antes de ser aberto e de nos revelar seu conteúdo, estímulo que pode estender-se ao olfativo (um sem-número de pessoas, eu entre elas, costumam apreciar tanto o cheiro do papel e da tinta impressa em páginas novas, recém-abertas, quanto o aroma antigo exalado pelos livros amarelados pelo tempo e uso).

A colunista exagera ao favorecer a exposição de livros numa loja especializada em detrimento de todo o restante das mostras de artes plástico-visuais contemporâneas, linguagem que confessa não compreender⁴; mas tem razão em exaltar o potencial do livro como obra de arte. De fato, há muitos livros que podem perfeitamente exercer essa função, produzidos, aliás, exatamente com *essa intenção*. Seja ou não uma novidade conceitual derivada dos avanços da tecnologia, com vistas a torná-lo competitivo em relação a outros meios de divulgação e comunicação da informação, seja para destacá-lo como objeto de valor estético-significativo ou ainda caso de uma reavaliação crítica dos conceitos — ou preconceitos — que circundavam até recentemente o *design* gráfico industrial, majoritariamente visto como arte menor e substituída ao mercado de consumo, a verdade é

³ *As novas galerias de arte*. Jornal Zero Hora, Caderno Donna. Porto Alegre, 13 de novembro de 2005, p. 18.

⁴ “O desapontamento com a arte contemporânea me leva a buscar outras galerias de arte: as livrarias. (...)eu sou do tempo em que a arte despertava alguma emoção — não necessariamente júbilo, podia também ser revolta, espanto, medo, mas comovia de alguma maneira. E, o mais importante: havia um compromisso com a beleza, um pacto que já não existe e que me faz falta. Esculturas, quadros e gravuras precisam estabelecer alguma relação com os meus olhos, não apenas com o meu cérebro.” (MEDEIROS. 2005: 18.)

que tem aumentado, consideravelmente, no mundo e no Brasil, a preocupação com a qualidade do material gráfico e do trabalho criativo que envolve essa produção de um modo geral e com as reflexões críticas sobre o assunto e o seu registro⁵. No texto de apresentação para uma publicação sobre a história do *design* gráfico brasileiro, de autoria de Mário de Camargo, editor da Bandeirante S. A. Gráfica e Editora, é salientada a sua importância:

Os gráficos e seu trabalho especializado acompanham a história do Brasil há pouco mais de 150 anos. Registraram todos os acontecimentos, participaram das lutas e glórias, compuseram todos os textos dos fatos, sendo responsáveis por nossa memória impressa. (CAMARGO. 2003:7.)

Trata-se, sem dúvida, de uma arte controlada diretamente pelos interesses do mercado. Porém, por trás e para além dos limites dos seus processos e interesses, rompe uma força criativa praticamente anônima, mas que indubitavelmente provoca nossos sentidos e emoções, partindo de um conceito que varia, como toda expressão criativa humana, conforme a época e a localização do sujeito criador.

Na verdade, a idéia de que o livro pode ser produzido com intenções estéticas ou adquirir *status* de obra de arte não é nova, mas inerente à sua própria invenção. O valor estético desse objeto tem sido especulado, desde a sua origem até a forma tal como hoje conhecemos, bastando recordar as obras luxuosas, ricamente encadernadas, com incrustações em ouro e pedras preciosas e ilustradas à mão, ostentadas pelos nobres feudais da Idade Média, a exemplo do famoso calendário *Très riches heures*, do Duque de Berry⁶.

Na maioria das vezes, entretanto, este *status* só é alcançado a partir de um reconhecimento posterior, quando o tempo se encarrega de aferir aura benjaminiana⁷ ao objeto inicialmente destinado como suporte e consumo de leitura. E, embora Stéphane

⁵ Graça Lima, ilustradora e professora da UFRJ, resume em sua dissertação algumas causas para o desenvolvimento da produção gráfica no país, a partir dos anos 60: “[...] de um lado, o governo atuou como investidor em áreas geradoras de infra-estrutura para a indústria, como transportes e comunicação; de outro, decretou medidas que viabilizaram subsídios, reduziram impostos e taxas de importação. Esse processo foi fundamental para as empresas gráficas e de papel, tornando possível a resolução de seus problemas básicos de industrialização. Com isso, o setor livreiro foi amplamente beneficiado.” (LIMA. 1999: 1.)

⁶ *Très riches heures*, obra produzida pelos irmãos Limbourg entre os anos de 1412 e 1416 para seu mecenas, o Duque de Berry, é um clássico exemplo de livro-das-horas medieval, uma coleção de textos ricamente ilustrados à mão para cada hora litúrgica do dia, do mês e das estações do ano, incluindo calendário, orações e salmos para momentos de íntima devoção. Possuir um livro-das-horas era um hábito entre os nobres leitores do século XV. A peça citada encontra-se hoje no Museu Condé, em Chantilly, França. (Fonte: DUFOURNET, Jean. *Les très riches heures du Duc du Berry*. Paris: Bibliothèque de l’Image, 1995.)

⁷ Aura essa que podemos definir como “O *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra.” (BENJAMIM. 1980:7.) Segundo Benjamin: “É aos objetos históricos que aplicaríamos mais amplamente essa noção de *aura* (...)” (Idem. *Ibidem*: 9.)

Mallarmé⁸ e Paul Valéry⁹, bem como a poesia dadaísta e concretista, tenham explorado ou abordado as possibilidades estéticas presentes no corpo gráfico poético e mesmo teóricos como Yuri Lotman¹⁰ tenham se ocupado desses aspectos, a verdade é que, pelo menos no âmbito dos estudos das letras e só nas últimas décadas, o livro como suporte gráfico tem chamado a atenção como interferente na recepção do texto literário, talvez em razão do aparecimento de outras mídias de acesso e de publicação do texto verbal, como a internet, o *e-book* — o livro eletrônico — e suas variantes, com as quais o suporte tradicional em papel, antes exclusivo, se contrasta.

No Brasil, o interesse pelo assunto, no que concerne aos estudos acadêmicos, parece ser majoritariamente estimulado pelo desenvolvimento acelerado, quantitativo e qualitativamente marcante da produção literária destinada ao público infanto-juvenil¹¹. Ao investigar o estado das pesquisas, críticas e ensaios publicados dentro da área da Literatura, admirei-me da notável hegemonia do gênero presente nos *corpora* e exemplificações. Não

⁸ “O livro, expansão total da letra, dela deve tirar, diretamente, uma mobilidade e, espaçoso, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção.” (MALLARMÉ. 1991: 125-128.)

⁹ *Mais à cotê et à part de la lecture même, existe et subsiste l'aspect d'ensemble de toute chose écrite. Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de blocs et de strattes, de noirs et de blancs, une tâche de figure et d'intensité plus ou moins heureses. Cette deuxième manière de voir, non plus successive et linéaire et progressive comme la lecture, mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la typographie de l'architecture, comme la lecture aurait pu tout à l'heure faire songer à la musique mélodique et à tous les arts qui épousent le temps.* [Mas, à parte da leitura ela mesma, existe e subsiste o aspecto conjunto de toda coisa escrita. Uma página é uma imagem. Ela dá uma impressão total, apresenta-se como um bloco ou sistema de blocos e estratos, de pretos e brancos, uma mancha de figura e intensidade mais ou menos bem sucedidas. Esta segunda *maneira de ver*, não mais sucessiva e linear e progressiva como a leitura, mas imediata e simultânea, permite aproximar a tipografia da arquitetura, como a leitura que remete a todo momento à música melódica e a todas as artes que esposam o tempo.] (VALÉRY, Paul. 1970: 1246-1252. Tradução minha.)

¹⁰ [...] *where the graphic system coincides with the phonological system and they are both present in the mind of the native speaker as a single system, graphics more rarely become a bearer of poetic meaning. But in cases where the automatic character of their association is disrupted and a conflict is felt between these systems, the possibility of imbuing the graphics with poetic meaning arises.* [Onde o aspecto gráfico coincide com o sistema fonológico e estão ambos presentes na mente do falante da língua natural como um sistema único, o aspecto gráfico mais raramente se torna um suporte poético-significativo. Mas nos casos onde o caráter automático desta associação sofre uma ruptura e sente-se um conflito entre os sistemas, aumenta a possibilidade de o aspecto gráfico imbuir-se de um significado poético.] (LOTMAN. 1976: 71. Tradução minha.)

¹¹ Segundo Graça Lima, o setor livreiro foi beneficiado pela votação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que colocou a literatura e a formação do leitor como prioridade no processo de aprendizagem, configurando, “uma produção, acima de tudo, voltada para a caça ao leitor [...]; quer-se agradá-lo e capturá-lo pelos meios que o momento indica serem os mais eficazes. Não se trata da preocupação do escritor para crianças em buscar leitores, porém entre a *busca* e a *caça* há uma sutileza que demonstra uma mudança de pólo catalisador dessa literatura que de motivadora passaria a motivada precisando encontrar novos meios para manter e estabelecer seu vínculo com o leitor”. (LIMA. 1999: 2 e 3.) Também Vera Teixeira de Aguiar, em seu artigo *A literatura infantil no compasso da sociedade brasileira*, irá traçar o percurso e a evolução qualitativa e quantitativa da produção literária destinada ao público infantil e juvenil no Brasil como atrelada à formação de identidade nacional desde a infância, ao consumo estimulado pela escola, à divulgação dos bens culturais via veículos de comunicação e ao apoio do Estado: “A edição do livro infantil passa a merecer extremo cuidado no que concerne o papel, diagramação e, sobretudo, ilustração. Muitas vezes, vale mais a linguagem visual do que o texto escrito, o que, no mínimo, deve levar a questionar o conceito de literatura infantil. Como mercadoria, o livro torna-se cada vez mais agradável e chamativo na busca de seus leitores.” (AGUIAR. 1994: 83.)

fujo à regra, como fica evidente no título desse trabalho; porém, acredito que nenhum texto literário, qualquer que seja o gênero, escapa, em termos receptivos, à influência do objeto que o substancializa, e que os aspectos visuais e estéticos da publicação de uma obra certamente são considerados no momento de sua escolha na prateleira de uma livraria, ficando bem entendido que trato aqui de uma situação ideal, ou seja, de um consumidor com poder aquisitivo que lhe permita tal escolha.

Perguntar dos motivos que levam um leitor a escolher determinada edição de, por exemplo, *Peter Pan e Wendy* — para citar meu objeto de análise — e não outra; ou das razões que levam a sua possível *rejeição*, alheias ao valor do seu conteúdo literário inquestionável; perscrutar os motivos pelos quais um projeto editorial adota um conceito ou padrão estético e não outro — eis o que o que me motiva nesse momento. Suponho que muitos, a maioria de nós, leitores ou não-leitores brasileiros, conheçamos a obra de Sir James Matthew Barrie nem que seja por ouvir falar. Os mais velhos, pela publicação de Monteiro Lobato¹², que introduziu as gerações brasileiras da primeira metade do século XX nas aventuras do estranho menino que não cresce através da personagem Dona Benta; já os mais jovens, de meados do século XX aos do século XXI, geração exposta ao cinema, ao vídeo e ao DVD, têm normalmente seu primeiro contato ora através da clássica e mais conhecida adaptação para o cinema de animação, produzida por Walt Disney¹³, ora através da mais recente e belíssima produção cinematográfica dirigida por P. J. Hogan, lançada em 2003¹⁴. Todas essas adaptações só confirmam o eterno fascínio que a história exerce sobre o público, independente da faixa etária, localidade ou época cultural a qual pertença.

Sobre o histórico das edições e traduções de *Peter Pan* no Brasil discorrerei se e quando for oportuno. Nesse instante, interessa-me situar o livro enquanto objeto de valor estético e signo comunicativo, potencialmente atraente ao leitor e interferente na recepção do seu conteúdo literário. Parto, entretanto, do meu próprio *corpus*, ou seja, a edição selecionada da obra *Peter Pan e Wendy*, no sentido de esclarecer os conceitos e idéias que pretendo elaborar.

Ao entrar numa grande livraria, logo percebo um lançamento editorial que se destaca pelo modo como ele ocupa espaço e se posiciona diante do consumidor. Meu olhar é atraído pela capa (sobretudo se ela for chamativa o suficiente, e as capas dos livros infanto-juvenis

¹² *Peter Pan*. São Paulo: Brasiliense. 1935. Ilustrações de Belmonte.

¹³ *Peter Pan*. Walt Disney Productions, 1953.

¹⁴ *Peter Pan*. P. J. Hogan. Colúmbia Pictures Industries Inc., 2003.

principal e geralmente o são). O estilo e as cores sobressaem-se em primeiro lugar; o título vem a seguir — e isso bastará para que eu, caso seja seduzida, me aproxime e deseje bisbilhotar o que há em seu interior. Desse modo, o objeto-livro recém-lançado já exerceu sobre mim seu efeito, saiba eu ou não do que se trata. Além de possuir em si mesmo qualidades visualmente apelativas, o produto, se lançado por uma editora disposta a arcar com outros custos para sua promoção, ainda se destacará multiplicado em dezenas de exemplares, dispostos em uma montagem organizada, ocupando largo espaço na vitrine ou, quem sabe, redimensionado em proporções gigantescas no *display* que se interpõe entre mim e os corredores da loja.

A descrição acima corresponde ao meu primeiro contato com a edição mais recente de *Peter Pan* no Brasil e que compreende o meu *corpus*. Contudo, o fato de ela ter exercido sobre mim um apelo sensorial seria razão suficiente para conferir-lhe o *status* de objeto artístico?

Para Gerárd Genette, a definição de um dado artefato como objeto de função estética não passa de uma convenção útil que leva em consideração a arte como prática social¹⁵. Ela será sempre “hipotética e provisória”¹⁶, requerendo uma previsão de intencionalidade — é preciso que esse artefato tenha sua função estética reconhecida tanto por quem o produz, como para quem o percebe. Em suas palavras, um “*objeto estético* significa ‘objeto em condições de produzir um efeito estético’, e *função*, ‘efeito intencional’”¹⁷. Assim, para o teórico, existem três variantes de objetos estéticos:

[...] os objetos estéticos em geral, os artefatos com efeito estético eventual e os artefatos com efeito intencional, ou função estética, que seriam as obras de arte propriamente ditas. (GENETTE. 2001: xi.)

Penso que o objeto-livro poderia ser incluído em todas as variações apresentadas, pois, em virtude de constituir-se um produto cultural, considero-o como um portador de apelo obrigatoriamente estético em todas as suas instâncias, ainda que concomitantemente exerça outras funções¹⁸. Mesmo ao comportar-se como suporte que se pretende transparente ao substancializar um dado texto, literário ou não, apenas prioriza uma função em detrimento da outra, o que pode dar a falsa impressão de que nem sempre o livro se predispõe, enquanto

¹⁵ “A arte é uma prática social ou, antes, sem dúvida um conjunto completo de práticas sociais, e o *status* das obras é regido por essas práticas, bem como as representações que as acompanham.” (GENETTE. 2001: 35.)

¹⁶ GENETTE. 2001: x.

¹⁷ Idem. Ibidem: xi.

¹⁸ Como diz Valéry: “*Ces deux modes de regard sont indépendants l’un de l’autre. Le texte vu, le texte lu sont choses toutes distinctes, puisque l’attention donnée à l’une exclut l’attention donnée à l’autre.*” [Esses dois modos de olhar são independentes um do outro. O texto visto, o texto lido são coisas totalmente distintas, pois a atenção dada a um exclui a atenção dada a outra.] (VALÉRY. 1970:1247. Tradução minha.)

objeto, a ser avaliado do ponto de vista dos seus aspectos formais e visuais. Agora, se pode ser considerado, do ponto de vista ontológico, uma obra de arte propriamente dita ou não, aí muito dependerá da intenção autoral-editorial e/ou do modo como este artefato é recebido e apropriado pelo público, em dada época e sítio cultural. Aqui, oriento-me novamente segundo as palavras de Genette, no que se refere ao conceito de obra de arte:

[...] *uma obra de arte é um objeto estético intencional*, ou, o que dá na mesma: *uma obra de arte é um artefato (ou produto humano) com uma função estética*. [grifos do autor]. (Idem. *Ibidem*: x.)

Parece-me que nos situamos numa época particularmente atenta à valorização estética do livro em seus aspectos gráfico-substanciais, onde por vezes seu conteúdo literário ou informativo pode ser rebaixado a um segundo plano; meu ponto de vista pretende referir-se especificamente à produção editorial destinada ao público jovem, mas posso sem dúvida estendê-lo aos gêneros destinados aos leitores maduros¹⁹.

Para chegarmos a um consenso sobre o fato de que todo objeto-livro possui valor ou exerce uma função estética, podendo alcançar — ou não — o *status* ontológico de obra de arte, vou localizá-lo, dentro das categorias reelaboradas por Genette a partir da nomenclatura proposta por Nelson Goodman, como um **objeto de imanência autográfica**. Por **objeto de imanência**, Genette entende aquele cujas características estéticas se encontram manifestas no corpo físico (como no caso da pintura, ou da escultura, que constituiriam **objetos de imanência física**), ou para além dele (como a música e a literatura, que são ocorrências manifestas em **objetos de imanência ideal**: instrumentos musicais, suportes gráficos). Essas características de imanência, Genette afirma obedecerem a dois tipos de regime: **autográfico** e **alográfico**. Quando a função estética do objeto se apresenta contingente ao próprio corpo *matérico*²⁰, ele comporta-se dentro do regime **autográfico**. Já quando a função estética se localiza além do corpo físico, sendo nele apenas substanciada, o objeto obedece ao regime

¹⁹ Basta que eu lembre as criativas e sofisticadas edições da Cosacnaify, publicações que muitas vezes tem a intenção de fazer refletir sobre nossos modos de interação com o suporte gráfico, como, por exemplo, em *Bartleey, o escrivão*, de Herman Melville (2005), onde cada exemplar apresenta uma capa lacrada em costura com linha vermelha e todas as páginas do conto, intercaladas pela imagem de um muro, apresentam-se unidas, necessitando que as rasguemos com um cortador de papel que funciona ao mesmo tempo como um marcador, incluído na edição, para termos acesso ao conto propriamente dito.

²⁰ Estranhos ao âmbito das letras, porém usuais no campo das artes plásticas, o termo **matérico** ou **matericidade** define uma concepção contemporânea de “*estilo de pintura que explota los poderes de evocación de los materiales [...] por la força expressiva que tienen*.” [estilo de pintura que explora os poderes de invocação dos materiais (...)pela força expressiva que têm.] (*Guía del arte del siglo XX*. 1981: 544. Tradução minha.) Utilizarei o conceito ao longo desse trabalho no sentido mais amplo que ela representa, tanto em relação a matéria plástica que substancializa um objeto artístico qualquer, quanto em relação ao objeto-livro, quando sua função estética reside em sua própria substância física. Não se trata de simples materialidade visual da forma, linha ou cor, mas de um material que procura chamar a atenção para as qualidades estéticas intrínsecas a sua própria plasticidade sensível também ao tato ou cheiro.

alográfico. Embora tenha razões para admitir que o livro, conforme veremos mais adiante em minha análise, possa submeter-se aos dois regimes, no momento interessa situá-lo dentro do regime autográfico, ou seja, localizar sua função estética dentro dos limites do seu suporte físico.

Dentro do regime autográfico ao qual dado objeto obedece, Genette ainda prescreve, como vimos, dois tipos de comportamento. Em um deles o objeto autográfico seria de **imanência única**, cuja **idealidade**²¹ se apresenta na matéria única, exclusiva de um objeto em questão:

As obras autográficas com objeto de imanência única são, essencialmente, os produtos resultantes de uma prática manual transformadora, evidentemente guiada pelo espírito e auxiliada por instrumentos, e até mesmo por máquinas mais ou menos sofisticadas, mas, por princípio, não prescrita por um modelo pré-existente (material ou ideal) do qual ela apenas garantiria a execução. (Id. Ibid: 7.)

É onde ele inclui a pintura e todas as manifestações artesanais ou manuais realizadas uma a uma e exclusivamente pelo próprio autor, sendo esse procedimento a origem do seu valor perante o receptor. No segundo tipo, os objetos comportar-se-iam em **imanência múltipla**, ou seja, sua idealidade material manifesta-se em um certo número de reproduções, ainda que variáveis a partir de uma matriz concreta, onde “o objeto singular obtido na primeira fase é, portanto, o instrumento de produção dos objetos múltiplos produzidos na segunda”²².

Essa última categoria me interessa, porque permite atribuir valor artístico aos objetos reproduzíveis por meios mecânicos: por exemplo, em uma edição de *Peter Pan e Wendy*, ainda que cada exemplar seja (re)produzido mecanicamente, guardando diferenças imperceptíveis um do outro, corresponderá a uma matriz original substancialmente diferente (fotolitos, ou mesmo os arquivos gerados no computador²³). Tais diferenças se acentuarão ainda mais à medida que o livro circula e é apropriado pelas mais variadas mãos (penso aqui em exemplares valorizados por um autógrafo, por anotações escritas à mão feitas ao longo do material, ou mesmo por sua raridade, elevando o seu *status* à obra de coleção).

Ao enquadrar como obras de arte aquelas cujo valor estético está presente na materialidade da obra, em sua substância ou, como quer Genette, em seus valores

²¹ O termo **idealidade**, para Genette, corresponde a “um tipo comum a diversas ocorrências concretas.” (Id. Ibid: xxiv.)

²² Id. Ibid: 22.

²³ Genette não se refere especificamente às matrizes digitais. A partir de suas colocações, concluo em não considerar as matrizes digitais como alográficas, uma vez que elas ocupam um espaço, senão matérico, virtual, arquivada em um banco de dados passível de acesso e reduzido a um finito número de *backups* (o que lhe confere limitações físicas).

contingentes, ainda que iterativos, o teórico abre uma possibilidade para que reconheçamos o potencial do objeto-livro como objeto de função artística, presente em seus aspectos gráficos e *matéricos*, ainda que o objeto adquirido em qualquer livraria seja, na verdade, uma cópia, cuja matriz, contemporaneamente, muitas vezes é também ela múltipla, dada aos avanços tecnológicos da produção visual e gráfica atual, onde até mesmo a ilustração impressa pode ser resultante de uma imagem gerada a partir de *softwares* sofisticados.

Porém, onde a convenção — o pacto entre produtor do livro e o seu destinatário — se inicia? Uma vez que o livro é encarado, em boa parte das vezes²⁴, como mero derivado industrial, artefato produzido por máquinas guiadas por seres anônimos — não-autoral, portanto —; como instituí-lo como objeto de valor estético? Onde localizar a intenção que pode vir a transformá-lo em algo mais que um suporte de leitura?

Para responder a essas questões, optei por reunir uma literatura de apoio que proviesse diretamente de quem, além de co-autor gerativo, também reflete sobre a produção editorial. Apesar de apregoar a invisibilidade do *design* gráfico como uma qualidade, o *designer* Richard Hendel, em *O design do livro*, acaba por provar que, se o trabalho do diagramador almeja de fato a invisibilidade, isso não se deve tanto a uma falta de intenção estética, mas muito mais ao fato de que aquele que lê desconhece o trabalho criativo — dentro de óbvias limitações — que envolve a diagramação de um texto. Mais: o trabalho do *designer* é alicerce fundamental sobre o qual todos os elementos sgnicos do livro (texto, tipos, imagens, informações, material) se estruturam em harmonia, garantindo a sua eficácia estético-

²⁴ Quero lembrar, entretanto, das produções artesanais como o livro *Feito à Mão*, produzido manualmente por sua autora, Lígia Bojunga; o mini-livro impresso e ilustrado pelo grupo de gravadores Flecha, do Rio Grande do Sul, lançado em 2006, contendo o texto *Quinta do Romualdo*, de João Simões Lopes Neto; entre outras semi-industriais, que misturam recursos variados de acabamento e impressão, como as da já citada Editora Cosacnaify, além da literatura de cordel, *fanzines*, livros-arte como os do artista alemão Anselm Kiefer, Waltércio Caldas, e tantos outros, produzidos de forma não-anônima, evidenciando a intenção de valorizar artisticamente o suporte, ou de refletir sobre ele.

funcional, ajudando a estimular o interesse do seu receptor²⁵. Diz Hendel, com relação ao texto impresso:

O design do livro é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem “legais”, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. (HENDEL. 2006:3.)

A relação entre o conteúdo do texto e a forma como ele se substancializa no papel são destacadas pelo *designer*, quando ele afirma: “Não é somente o que o autor escreve num livro que vai definir o assunto do livro. Sua forma física, assim como a tipografia, também o definem”²⁶. Além disso, nesse tratado sobre a linguagem gráfica, é acentuada a preocupação de localização histórica do texto a partir da tipografia (utilização de tipografias mais modernas, que atualizam conteúdos antigos ou recuperação de tipos antigos que conferem estilo ou atmosfera ao texto a ser impresso). Hendel cita ainda preferências de *designers* como o do inglês David Carson, que “querem ser parceiros eqüitativos do autor” e, dentro desta concepção, “introduzir uma série de ambigüidades e multiplicidade de sentidos”²⁷ na composição gráfica do texto. Consciente, contudo, da “invisibilidade” do trabalho de diagramação, o autor reflete:

É claro que a maioria das alusões tipográficas é invisível ao leitor comum. Quanto a mim, prefiro acreditar, porém, que as pessoas são sensíveis mesmo às percepções e sensações das quais não tem consciência. Assim, prefiro acreditar que essas alusões têm importância, mesmo para leitores que não as percebem. (Idem. Ibidem: 13.)

Através de exemplos e depoimentos de outros projetistas gráficos recolhidos por Hendel, torna-se evidente o modo como as variações tipográficas e a composição da mancha, sua disposição no papel e o formato da página podem interferir na recepção do livro enquanto produto cultural e suporte perceptual de leitura. Ao fazer um exame crítico da tipografia e do projeto gráfico de livros, apesar de defender modestamente a idéia de que sua “intenção é, no

²⁵ Apoio-me mais uma vez em Valéry, e em suas preocupações em determinar o valor estético da tipografia: “*Il y a de très beaux livres qui n’engagent donnée à la lecture, belles masses de noir pur sur champ très pur, mais cette plénitude et cette puissance de contraste obtenues aux dépens des interlignes, et qui semblent très recherchées en Angleterre et Allemagne où l’on s’efforce de rejoindre certains modes du XV et du XVI siècles, ne sont pas sans peser sur le lecteur, et sans paraître un peu trop archaïques. La littérature moderne ne s’accommode pas de ces formes compactes et comme gorgées de caracteres. Il existe, en revanche, des livres très lisibles, bien ajourés, mais qui sont faits sans grace, insipides à l’oeil, ou même franchement laids.*” [Há belíssimos livros que não levam à leitura, belas massas de puro preto sobre um campo muito puro, mas essa plenitude e esse poder de contraste é obtido às custas da dependência das entrelinhas, que lembram certos estilos do século XV e XVI que a Inglaterra e a Alemanha procuram recuperar, mas que pesam sobre o leitor, parecendo demasiado arcaicas. A literatura moderna não se encaixa nessas formas compactas e como que excessivamente rebuscadas de caracteres. Por outro lado, existem livros bastante legíveis, bem claros, mas destituídos de graça, insípidos ao olho, ou mesmo francamente feios.] (VALÉRY. 1970: 1247. Tradução minha.) Observaremos em seguida a convergência das idéias do pensador e escritor francês com os depoimentos técnicos apresentados neste trabalho.

²⁶ HENDEL. 2006:11.

²⁷ Idem, ibidem: 16.

mínimo, sair do caminho do texto”²⁸, o *designer* americano acaba reivindicando para o seu trabalho um olhar estético, imbuído de conceitos e intenções muitas vezes despercebidos pela consciência de quem lê.

Uma boa diagramação feita a partir de uma boa tipografia, harmonizada ao conteúdo do texto, embora de efeito sutil, prova-se, segundo Hendel, importante na recepção de um dado gênero literário, caso, por exemplo, da poesia:

[...] os livros de poesia dão mais trabalho ao *designer*. Poemas do mesmo autor no mesmo livro podem ter formatos totalmente diferentes, exigindo muitas vezes ligeiros ajustes, porque não têm a mesma extensão, a mesma largura ou a mesma complexidade de estrutura. (Id. Ibid.: 50.)

Número de capítulos, subtítulos longos ou curtos, vocabulário e pontuação, uso de aspas ou travessões, enfim, os hábitos de escrita de um autor podem sugerir ou modificar o aspecto do texto impresso, e mesmo o do livro como um todo²⁹. Como afirma Ellen Lupton³⁰:

A tipografia ajudou a consolidar a noção literária de “texto” como obra original e completa — um corpo estável de idéias expresso de forma essencial. Antes da imprensa, os documentos manuscritos coalhavam-se de erros. Cópias eram copiadas de cópias, cada qual com suas próprias irregularidades e lacunas. (...) A imprensa ajudou a estabelecer a figura do autor como proprietário de um texto e as leis de *copyright* foram estabelecidas no início do século XVIII para proteger seu direito de propriedade. (LUPTON. 2006: 65.)

Em relação à produção infanto-juvenil, que acintosamente se utiliza de recursos sensoriais com vistas a aliciar o jovem leitor, todos esses detalhes tornam-se especialmente relevantes. Busquei reforço nas palavras do artista gráfico brasileiro Guto Lins para afirmar a importância e as peculiaridades do *design* editorial para o livro infanto-juvenil, “um produto onde convivem interpretação de texto, projeto gráfico, as mais variadas técnicas de ilustração e todos os recursos de artes gráficas disponíveis³¹”. Lins discorre sobre as diretrizes básicas que devem nortear a produção de um livro destinado a faixas etárias pré-especificadas, desde a escolha da tipografia (por exemplo, o uso de fontes legíveis, apropriadas para leitores inexperientes), até a massa de texto e quantidade de páginas, formato, etc. Ressalta a competição do produto com outras mídias colaboradoras da construção do mundo cultural e informativo infantil, afirmando a necessidade de conceber o livro que, como um “produto dinâmico, tem que se atualizar constantemente”³². Critica os excessos, livros “que mais parecem cinto de utilidades ou canivete suíço, que atraem a criança por serem mais

²⁸ Id. Ibid.: 16.

²⁹ *L'esprit de l'écrivain se regarde au miroir que lui livre l'apresse*. [O espírito do escritor se reflete no espelho que a prensa lhe entrega.] (VALÉRY. 1970: 1249.)

³⁰ Diretora do programa de *design* no Maryland Institute College of Art, Baltimore e curadora de *design* contemporâneo na Cooper-Hewitt National Design Museum, Nova Iorque.

³¹ LINS, Guto. 2004:12.

³² Idem. Ibidem: 36.

brinquedos do que livros”³³. Também aponta um dado interessante, resultado provável do fácil acesso aos avanços tecnológicos digitais:

[...] o ilustrador está virando, em todo o mundo, cada vez mais um diretor de arte, que pensa no livro de uma forma geral e não só nas ilustrações. O resultado é um livro mais completo e mais dinâmico já que na diagramação do texto passam a ter importância **o que** está escrito e **como** está escrito. A forma auxiliando o conteúdo. (LINS. 2001:47 e 48. Grifos do autor.)

Retomo, agora, a edição de *Peter Pan*³⁴ que constitui meu *corpus*. Entre tantos outros da livraria, escolho um exemplar e o levo para casa: isso basta para que eu, em particular, lhe atribua algum valor emocional e estético. Ao colocá-lo na prateleira, sei que ele contribuirá de forma decorativa com sua forma e suas cores para a composição onde predominam outros volumes de papel — os demais livros da estante. Poderia também agregar a sua forma física outras funções: assim, o exemplar que possuo seria acrescido de um valor ainda mais particular, caso eu seja uma colecionadora interessada nas diferentes edições brasileiras ilustradas de *Peter Pan*, ou se ele me fosse presenteado por uma pessoa querida que escreveu nele uma dedicatória, ou ainda, digamos, se nele constasse o autógrafa do autor (neste caso, impossível) ou ilustrador da edição. Contudo, ainda que único para mim, ele não deixa de obedecer, ao mesmo tempo e segundo Genette, a um **regime autográfico de imanência múltipla**: tenho consciência de que o objeto que tenho em mãos nesse momento é apenas um exemplar impresso para o selo Salamandra pela Editora Moderna, cópia de uma matriz (provavelmente digital, ou seja, virtual) preparada pela projetista gráfica e diagramadora Camila Fiorenza Crispino³⁵, conforme nos informa a própria edição, a partir da espanhola que a originou.

Deixando de lado, por enquanto, outros valores do objeto em questão, aos quais retornarei oportunamente, vou observá-lo quanto aos seus aspectos **autográficos**³⁶: já mencionei o quanto essa publicação é chamativa, devido aos contrastes de cores³⁷ impressas em capa acartonada, basicamente compostas pelos tons de verde e de vermelho, quase

³³ Id. Ibid: 47.

³⁴ Essa edição não ultrapassa o tamanho padrão econômico de aproveitamento do papel (20 x 14 cm, lombada de 1,5 cm de largura).

³⁵ Todas as informações gráficas específicas referentes à edição analisada foram-me fornecidas por *e-mail* pela projetista e pela gerente editorial da Editora Moderna, Lenice Bueno da Silva.

³⁶ As referências visuais do livro encontram-se reproduzidas no Anexo B, em CD.

³⁷ “Toda a aparência visual deve sua existência à claridade e cor. Os limites que determinam a configuração dos objetos provêm da capacidade dos olhos em distinguir entre áreas de diferentes claridade e cor. Isto é válido mesmo para as linhas que definem a configuração em desenhos; elas são visíveis apenas quando a tinta difere do papel, na cor.” (ARNHEIM. 2005: 323.)

complementares entre si³⁸. Há um outro contraste entre os volumes em sombra azulada e luminosidade quase branca que compõem o rosto de um menino e ainda um outro, mais sutil, entre o brilho do verniz³⁹ aplicado no título e o restante, tratado com cobertura a qual podemos denominar encerada ou fosca [fig B.1]; na contracapa, o mesmo jogo se repete na relação entre a figura menor do conhecido pirata inimigo do protagonista e o fundo; a lombada é larga o bastante para permitir que o título, o autor, o selo editorial e a figura de uma fada azul se instalem confortavelmente [fig B.2]. Enfim, todo o jogo de formas, texturas e cores, provoca visualmente e faz com que o volume, multiplicado nas prateleiras, exerça uma atração sobre seus potenciais consumidores. O título, *Peter Pan*, exclui a palavra *Wendy* constante no original⁴⁰, enfatizando a personagem protagonista mais popular, porém, mesmo que não o fosse: o formato das letras sugere imediatamente que a editora pretende encaixá-lo no gênero de aventura e fantasia infantis. O navio pirata suavemente disposto em segundo plano reforçará essa idéia assim que nosso olhar o identificar (na sintaxe visual estabelecida entre os elementos da capa, a imagem que representa o navio provavelmente será a última a chamar a atenção). Também a expressão no rosto do menino — ruivo, conotando uma criança de tez caucasiana — apóia a classificação e a localiza enquanto literatura estrangeira, além de

³⁸ “[...] as cores complementares são definidas por sua capacidade de criar um cinzento ou branco acromáticos. Combinados aditiva ou subtrativamente, certos pares ou grupos de cores produzirão este efeito óptica, química ou fisiologicamente.” (Idem. *Ibidem*: 346.) Segundo Israel Pedrosa, para “que surja a harmonia é necessária a superação do conflito de forças contrárias, expresso pela ação das complementares. Por isso, Newton afirmava que as complementares não são o princípio da harmonia, fundando-se esta numa maneira qualquer de identidade das partes, e não na simples oposição das mesmas.” (PEDROSA. 2002: 160.) Sobre a harmonia das cores, ele acrescenta: “[...] a harmonia cromática vem sendo definida como o resultado do equilíbrio entre a **cor dominante** (a que ocupa maior extensão no conjunto, ou seja, a maior área na escala), a **cor tônica** (coloração vibrante que, por ação de contraste complementar, dá o tom ao conjunto) e a **cor intermediária** (coloração que forma a passagem, meio-termo entre a **dominante** e a **tônica**).” (Idem. *Ibidem*: 160.) Em termos de pigmento, são os tons púrpuras (magenta) que se opõem aos verdes na escala cromática; colocá-los lado a lado produz uma vibração visual (um conflito), provocada pelo mútuo contraste, impedindo sua harmonização. Note-se que, na capa da edição analisada, nem a mancha de verde, nem a de vermelho são homogêneas e puras, mas resultantes de variações de um mesmo matiz, o que torna sua harmonização mais complexa e equilibrada. O vermelho escolhido pela paleta do ilustrador é o alaranjado, ou seja, contém uma porcentagem de amarelo, não sendo, por isso, uma complementar pura, assim como o tom de verde escolhido também não é a mistura de ciano (azul) e amarelo em partes iguais. Além disso, o contraste entre elas é equilibrado pela luminosidade, em tons brancos, róseos e amarelados, do rosto do menino e a figura azul da fada, resultando num conjunto harmônico, sem deixar de ser vibrante.

³⁹ A camada de verniz aplicada em partes selecionadas da capa é denominada de *quinta cor* pelos técnicos gráficos. Isto porque, para cada cor impressa, é criado um fotolito de seleção (como um negativo fotográfico). Uma impressão a cores necessita de quatro fotolitos — um para o azul ou ciano, um para o vermelho ou magenta, um para o amarelo e um para o preto. Para aplicação do verniz, é feita, portanto, uma quinta seleção em fotolito.

⁴⁰ Na primeira edição, em 1911, o título foi grafado como *Peter e Wendy*, substituído por *Peter Pan and Wendy* apenas quando na reedição de 1921 ilustrada por Mabel Lucie Attwell. Após a expiração dos direitos autorais de Barrie em 1987, a redução para *Peter Pan* tornou-se a mais utilizada, mas é normalmente atribuída às versões adaptativas, e não às integrais.

nos informar que o protagonista é uma criança de aparência levada e esperta, do tipo predisposto a aventuras.

Ao abrir o livro, vejo que seu interior é, à primeira vista, agradável: o papel não é branco, mas em tom marfim⁴¹ — uma preferência contemporânea, que não reflete tanto a luz e causa menos contraste com a mancha⁴² impressa em preto, proporcionando mais conforto à visão. A mancha de texto, percebo que é constituída por tipos grandes, redondos e serifados⁴³, visando em igual facilitar a leitura [fig B.7]. Um requinte adotado pela editora, em virtude da pouca quantidade de ilustrações coloridas: elas foram impressas em papel de gramatura⁴⁴ ligeiramente maior, e apenas no anverso da folha, deixando o verso vazio. Essas folhas foram encartadas entre os cadernos que, costurados, compõem o miolo completo⁴⁵, de modo que a ilustração fique sempre à direita. Assim, a qualidade da impressão colorida melhora (é possível carregar a espessura da tinta, permitindo cores mais vivas e brilhantes, sem correr o risco de manchar o lado contrário e comprometer a leitura do texto), além de tornar-se mais econômica, pois se criam fotolitos de seleção para quatro cores apenas em número necessário de páginas que assim o exigem, enquanto que nas restantes é utilizado um fotolito único para o tom preto do texto. O processo também se torna especialmente conveniente quando se deseja uma maior liberdade em relação à disposição das ilustrações coloridas ao longo do fluxo de páginas em preto e branco — verificarei, mais adiante, em que medida a sintaxe proposta pelo projeto gráfico favorece ou perturba o ritmo da leitura. Os capítulos, numerados em romano e em corpo menor que o título, apresentam-se centralizados na área superior da página, entre pequenas volutas decorativas; os títulos estão destacados mais abaixo, em

⁴¹ A edição analisada não possui **cólofon**, ou seja, não são fornecidos os dados técnicos sobre o livro: papel, tipologia, fornecedor de fotolitos e nome da gráfica que o imprimiu. Segundo Crispino, o papel utilizado foi o Chamois Duna.

⁴² Chama-se **mancha** a área que o texto ou imagem impressos ocupam na página.

⁴³ Chamam-se **serifas** os arremates que espessam ou arredondam o final dos traços da letra, auxiliando a agregá-las visualmente umas às outras, facilitando a fluidez da leitura.

⁴⁴ **Gramatura** corresponde à medida de espessura do papel. Quanto maior a gramatura, mais espesso é o papel e maior a sua capacidade de absorver tinta de impressão e de proporcionar vivacidade às cores, influenciando na qualidade de impressão do livro. Em *PeterPan/Salamandra* foram utilizados papel 80g para o texto e 120 g para as ilustrações.

⁴⁵ O **miolo** de um livro é formado por todas as páginas que o compõe, executando a capa. Livros mais encorpados costumam ter brochura, ou seja, costumam ter suas páginas costuradas em cadernos de múltiplos de quatro, posteriormente colados à brochura. A técnica de encadernação de um livro obedece ao padrão de montagem das gráficas e ao aproveitamento sem desperdícios do tamanho do papel obtido nas fábricas.

tamanho bem maior. Foram usadas três fontes no projeto: duas de fantasia⁴⁶ — uma para a indicação de capítulos e de cabeçalhos, outra para o título de cada capítulo — além do tipo próprio para leitura⁴⁷, confortável, porém não austero em demasia, para a mancha de texto. Capitulares na mesma fonte dos títulos iniciam cada parágrafo inicial, cuja mancha toma conta de dois terços da página, demarcando bem cada etapa da narrativa. Outros detalhes caracterizam o capricho da edição: a falsa guarda⁴⁸ impressa em ocre do mapa imaginário da Terra do Nunca [fig B.3]; o ante-rostro, contendo apenas o título⁴⁹ e a vinheta da Fada Sininho [fig B.4], seguida da folha de rosto propriamente dita, com a apresentação do ilustrador, do tradutor e dos créditos de publicação cedidos ao Hospital de Great Ormond Street, presença obrigatória nas edições de *Peter Pan e Wendy* do mundo inteiro [fig B.5]; por fim, as vinhetas em preto e branco decoram o sumário e outra, meramente decorativa, permite um respiro antes de iniciarmos a leitura da história [fig B.6 e B.7].

Esses detalhes, aparentemente insignificantes, acabam por reunir-se num todo macrossignico, transformando cada exemplar — e o meu também — em um **ícone** portador de significado estético⁵⁰, porque apela aos meus sentidos perceptivo-visuais e às minhas emoções, criando a expectativa de um sentimento que se formará acerca desse objeto que ora possuo; apesar disso, não posso deixar de considerá-lo um signo **indicial**⁵¹, não só porque comunica, em primeira mão e dentro de um conceito estético adotado, algo a respeito da obra que ele contém, mas também porque induz a pensar que esse material está obviamente

⁴⁶ Chamam-se **tipos de fantasia** os tipos ornamentais, que climatizam o livro dentro do espírito do texto. O tipo de fantasia (Papyrus) utilizado para os títulos dos capítulos e capitulares de *Peter Pan* sugere, por seus contornos ásperos, algo como uma “inscrição em pedra”, uma “escrita rústica”, contribuindo para o clima de aventura que se pretende evidenciar na obra literária em questão. A outra fonte (Carolina), utilizada para a enumeração dos capítulos, sugere lâminas ponteagudas, como espadas e punhais, reforçando a imagem evocada acima. Ambas as fontes, contudo, por sua rotundidade, não são agressivas, indicando uma preocupação em passar a idéia de que se trata de um gênero de aventura leve e descontraído, próprio para crianças.

⁴⁷ Fonte utilizada: Garamond Light 12/17 (onde 12 corresponde ao tamanho do corpo da fonte e 17 o tamanho do espaço deixado entre as linhas).

⁴⁸ **Guarda** é o nome que se dá às páginas decorativas que iniciam na segunda capa (o lado interno da capa), coladas à encadernação e que se prolongam recobrimdo o miolo. Geralmente aparecem em livros de capa dura, mas tornou-se comum o uso da **falsa guarda** em livros de capa simples, acartonada.

⁴⁹ O título na folha de ante-rostro e rosto foi impresso em fonte diferente do *lettering* utilizado para o título impresso na capa.

⁵⁰ Julio Plaza, ao adotar o ponto de vista de Charles Sanders Peirce em *Tradução intersemiótica*, considera que a produção de uma “linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades” (PLAZA. 2003:23.), sendo que, para ele, o “signo estético erige-se sob a dominância do ícone” (Idem. Ibidem:24.), atento às suas qualidades intrínsecas materiais, ou, conforme a terminologia peirceniana, como um **representamen** que contenha qualidades significativas imediatas (**qualissígnicas**). Acredito que a semiótica triádica converge em direção as classificações propostas por Gerard Genette, auxiliando no esclarecimento da abordagem do livro enquanto objeto de função estético-comunicativo.

⁵¹ Retorno à semiótica de Peirce para categorizar o livro como macrossigno que cumpre, ao mesmo tempo, uma função indicial, como denotar a obra literária *Peter Pan*, entendida aqui como seu **objeto de representação dinâmica**.

direcionado a um potencial destinatário: a organização gráfica do livro, o número de páginas, a capa com a face expressiva do menino, as ilustrações, tudo leva a crer que se trata de um volume criado para atingir um público infanto-juvenil ou de grau médio de maturidade de leitura: alguém que, seguramente, consiga ler e compreender suas 256 páginas, que julgue interessante ou necessária a inclusão de ilustrações bem elaboradas. A preocupação editorial em atingir determinado público é revelada na diagramação do texto para essa edição, composta com, no máximo, 28 linhas por página, e no grau de espaçamento entre elas em relação ao tamanho da fonte, feito de modo a não tornar a leitura cansativa para os jovens leitores, impedindo também que o livro ficasse volumoso em excesso.

Todos esses cuidados em relação ao projeto devem ser ainda contextualizados dentro da realidade gráfica brasileira. A publicação do selo Salamandra é, na verdade, uma adaptação gráfica de uma edição espanhola, a Santillana, informação que não obtive através dos dados editoriais, mas a partir da pesquisa do nome do ilustrador que, para minha surpresa, não é brasileiro, como julguei a princípio. Conforme as informações obtidas através de contato por *e-mail* com a editora, foram adaptados apenas o tamanho da mancha do texto, as fontes utilizadas, levando-se em consideração que em português os textos costumam ser mais longos do que em outras línguas.

A opção pela adaptação gráfica a partir de uma edição estrangeira parece ser a regra adotada no Brasil para as edições ilustradas do texto integral da obra *Peter Pan e Wendy*. Entre as registradas no catálogo da Biblioteca Nacional⁵², apenas uma entre três⁵³, além da edição aqui analisada, consiste numa produção gráfica genuinamente brasileira, com capa e ilustrações de Walter Ono: trata-se de *Peter Pan: o livro*, publicado pela Quarteto/FTD, lançado em 1992, contendo a mesma tradução de Ana Maria Machado reeditada pelo selo Salamandra⁵⁴.

Ao perguntar-me dos motivos dessa preponderância, imagino se *Peter Pan/Salamandra* reflete apenas uma economia de recursos, se não se ressentir de uma falta de

⁵² <<http://www.bn.br>>. Último acesso: 2 de dezembro de 2006, 13:11.

⁵³ As capas das edições brasileiras do texto integral anteriores ao *corpus* encontram-se reproduzidas no Anexo A, em CD. A mais antiga, já esgotada, é a da Hemus (1985) [fig. A.1], que reproduz as ilustrações de Trina Schardt Hyman (1980, EUA); segue-se logo após a da Quinteto/FTD (1992) [fig. A.2] pelo brasileiro Walter Ono, igualmente esgotada; em seguida, a da Companhia das Letras (1999), ilustrada por Michael Foreman (1996, ING) [fig. A.3].

⁵⁴ Note-se a variação de títulos para a mesma obra de Barrie, indiciando as mais diversas intenções editoriais, sendo que a única a preservar o título original foi a Companhia das Letras.

confiança injustificável no talento dos artistas locais⁵⁵, ou ainda se não considera os aspectos gráficos-visuais assim tão relevantes junto ao seu destinatário, a ponto de dar-lhes uma atenção especial. Mesmo Walter Ono tem a vivacidade bem-humorada dos seus traços prejudicados por um acabamento gráfico demasiado econômico, principalmente se levarmos em consideração o grau de avanço da indústria editorial e gráfica nacional na década de 1990, visível em outras publicações do período. Nenhuma dessas edições, em suma, faz jus à obra conhecida como um clássico do gênero, presente no imaginário universal; embora publicada ininterruptamente em inúmeras versões e adaptações desde sua introdução por Monteiro Lobato, ela ainda não foi apropriada pelo Brasil de modo significativo.

Peter Pan/Salamandra, afora o fato de ter retomado a tradução de uma conhecida autora brasileira, repete o percurso da maior parte de suas edições anteriores, e também de muitos outros textos clássicos da literatura universal, aqui reproduzidos a partir de matrizes estrangeiras. Isso importa? Depende. Para obter uma resposta precisa, é preciso seguir adiante, e no virar de páginas ultrapassar o suspense provocado pelas duas folhas de rosto que me separam do capítulo inicial, onde tudo começa: *Peter Pan entra em cena*.

⁵⁵ Em relação a essa afirmação, consta, na obra *Gráfica: arte e indústria no Brasil* (2003:143.): “Embora sejam profissionais pouco conhecidos, alguns *designers* brasileiros alcançaram ampla divulgação entre o público em geral.” A seguir, numa legenda sobre as reproduções de trabalhos premiados, segue a informação: “os editores da *Print* [uma das mais importantes publicações sobre *design* gráfico, editada nos EUA] só queriam um artigo, mas dedicaram um número inteiro da revista aos *designers* brasileiros em 1987: por sua consistência.” (Idem: 144.) Ainda na mesma publicação: “A maior sofisticação e a especialização desse público [infantil] exigiram produtos de qualidade gráfica e requinte editorial semelhantes ao que de melhor se faz no mundo.” (Id.: 159.) Além disso, a título de exemplo, cito o ilustrador Rui de Oliveira, cujo trabalho mereceu 18 prêmios no Brasil e no exterior, incluído na lista de honra do *International Board on Books for Young People* (Suíça, 2002); o artista Juarez Machado, premiado, entre outros, com o *Nakamori Intemational Prize -Best Children's Book* (Japão, 1977) e, por fim, Ângela Lago, indicada três vezes para o *Prêmio Hans Christian Andersen*, teve seu livro *Cena de rua* (Belo Horizonte: RHJ, 1994), incluído em uma coletânea da *Abrams Press* (Nova York) e selecionado entre os quinze melhores livros de imagens do mundo.

2 O CONCERTO

*Um solitário tácito concerto se dá, pela leitura, ao espírito que recupera,
sobre uma sonoridade menor, a significação.*

Stéphane Mallarmé

*All children, except one, grow up*⁵⁶: assim inicia a mais famosa versão de James Matthew Barrie, editada pela primeira vez em 1911, da obra *Peter and Wendy*, ou simplesmente *Peter Pan*, como se tornou mais conhecida. Contudo, o estranho herói-menino já rondava a imaginação do autor escocês há muito, aparecendo pela primeira vez em 1902, no romance *The little white bird*, onde Barrie descreve sua origem: um bebê que ouve a conversa dos pais sobre o que ele seria quando crescesse e resolve fugir, vivendo no Parque Kensington em companhia das fadas. Em 1906, alguns de seus capítulos foram selecionados pelo famoso ilustrador Arthur Rackham e publicados na forma de um livro-arte de 500 exemplares assinados pelo artista, intitulado *Peter Pan in Kensington Gardens*. Em 27 de dezembro de 1904, a peça que originaria a obra *Peter and Wendy* estréia no Duke of York's Theatre, em Londres. Sua versão oficial em narrativa literária foi lançada com desenhos em preto-e-branco de F. D. Bedford, tendo sido reeditada sempre na companhia dos mais brilhantes ilustradores, tais como Mabel Lucie Attwell e Robert Ingpen⁵⁷. Alguns escritores, autorizados ou não por Barrie, e inclusive ele mesmo, adaptaram e modificaram o texto de diversas formas, direcionando-o para o público infantil, o que, se por um lado originou uma profusão de edições e textos de difícil catalogação — onde localizar as fronteiras entre o original e as diferentes versões?⁵⁸ —, por outro contribuiu imensamente para a popularização da história e seus personagens. Mesmo o roteiro da peça foi publicado pela primeira vez

⁵⁶ Todas as crianças crescem — menos uma. (Tradução de Ana Maria Machado.)

⁵⁷ Mabel Lucie Attwell (1879-1964) nasceu em Londres. Famosa por suas ilustrações para livros infantis, foi requisitada por Barrie pessoalmente para ilustrar a edição de 1921. Robert Ingpen (1936) é australiano e ilustrou e escreveu mais de cem livros, ganhando a Medalha Hans Christian Andersen por sua contribuição para com a literatura infanto-juvenil.

⁵⁸ “Peter Pan in Kensington Gardens is a section of the novel *The little white bird*, but it differs from the original in a number of (mostly small) ways. The play *Peter Pan* went through a complex process of evolution and exists in a variety of provisional forms prior to the published text of 1928 (which is not identical with the usual performance script). The story of Peter Pan existed in a number of printed narrative forms even before Barrie's own novelisation, *Peter and Wendy*, was published in 1911.” [*Peter Pan in Kensington Gardens* é uma seção do romance *The little white bird*, mas difere do original de inúmeras (em sua maioria, pequenas) formas. A peça *Peter Pan* passou por um complexo processo de evolução e existe numa variedade de formas provisórias anteriores ao texto publicado em 1928 (que não é idêntico ao roteiro utilizado usualmente). A história de *Peter Pan* existiu em inúmeras narrativas impressas mesmo antes da própria novelização de Barrie, publicada em 1911.] (HOLLINDALE. 1993: 22. Tradução minha.)

apenas em 1928, numa antologia de trabalhos do autor, após modificações no texto dramático e alterações de personagens e cenas.

Assim, *Peter Pan*, longe de constituir uma obra única, substancializou-se, ao longo dos séculos XX e XXI, em diferentes formas de encenação e veiculação multimidiática, assumindo, como diria Gérard Genette, um caráter **transcendente**:

O outro modo de existência das obras, que batizei de *transcendência*, inclui todas as maneiras, bastante diversas e de modo nenhum exclusivas umas das outras, pelas quais uma obra pode perturbar ou ultrapassar a relação que mantém com um objeto material ou ideal de que, fundamentalmente, ela “consiste”, todos os casos em que se introduz um tipo ou outro de “jogo” entre a obra e o objeto de imanência. Neste sentido, a transcendência é um modo secundário, derivado, um complemento, por vezes um suplemento paliativo para uma imanência. (GENETTE. 2001: 159.)

Para Genette, as obras **plurais** (de caráter transcendente) diferem das **múltiplas** (de imanência múltipla), sendo as primeiras:

...aquelas cuja pluralidade não é um artefato técnico, mas procede de uma intenção autoral como quando um artista, depois de ter produzido um quadro, um texto, uma composição musical, decide produzir uma nova versão dessa obra mais ou menos diferente, mas muito próxima (e derivada) da primeira para que a convenção cultural a considere mais como uma *outra versão* da mesma obra que como uma *outra obra*”. (Idem. Ibidem: 162.)

Além de justificar assim a pluralidade peculiar das manifestações da obra literária *Peter Pan* de Barrie, feitas por ele mesmo ou por pessoas que obtiveram autorização para fazê-lo, tomei para mim esse conceito para explicar as variações ressignificativas gráfico-visuais a partir de um mesmo texto literário, seja por iniciativa do ilustrador que, ao invés de contratado por uma editora para ilustrar dado texto, resolve por conta própria interpretá-lo plasticamente, seja por determinação editorial em atualizar uma dada edição. Nesse caso, o texto literário acaba por tornar-se transcendente — ao ser ressignificado em variadas publicações ao longo de sua trajetória diacrônica e sincrônica — e plural em suas diferentes traduções **intra** ou **intersemióticas**⁵⁹, ora visuais — diferentes ilustrações, aspectos gráficos, mídias diversas (cinema, desenho animado, teatro, etc.) — ora verbais, como, por exemplo, uma tradução para outra língua ou gênero.

É bom lembrar, mais uma vez, que as funções propostas por Genette não são em absoluto categóricas, mas gradativas; e que sua distinção não depende do *status* ontológico da

⁵⁹ A expressão **tradução intra ou intersemiótica** parte da definição de Julio Plaza: “tradução criativa de uma forma estética para outra”. (PLAZA. 2003: XI), da qual obviamente deduzo que a tradução dentro de uma mesma linguagem sígnica seria **intrasemiótica**, como, por exemplo, a tradução de *Peter Pan* da língua original para o português. Adoto neste momento o termo **tradução** em referência a Plaza, mas na verdade, prefiro **transcrição** ou **ressignificação** — para as “traduções” entre sistemas semióticos diferentes — e **transsignificação** — quando as transcrições entre sistemas diferentes ou similares acabam alterando o modo de recepção do sistema que as originou, não só por interferência dos aspectos ressignificativos ou transcriativos, mas contingentes ao momento histórico-social de sua produção.

obra, mas muito mais dos aspectos culturais que a envolvem. Conforme já disse anteriormente, um exemplar idêntico a todos os outros que compõem a tiragem de uma edição de *Peter Pan* pode sofrer alterações particulares (autógrafo, anotações, dedicatórias e outras interferências), tornando-se artigo de coleção e, portanto, único, apesar de originalmente exercer uma função de multiplicar a matriz que o originou; contudo, dois exemplares de diferentes edições da mesma obra (por exemplo, duas diferentes traduções em português do texto integral em inglês de *Peter Pan* no Brasil) são duas manifestações **plurais** que comprovam o caráter transcendente da obra, pronto a assumir diferentes manifestações conforme critérios e interpretações. Do mesmo modo, as diferentes ressignificações gráfico-visuais desse texto, elaboradas pelos mais diferentes artistas, podem transsignificá-lo em diferentes momentos de recepção, diferenciando-o de forma não múltipla, mas plural.

Em que pesem as inúmeras variações de sua substancialização, a obra *Peter Pan e Wendy*, tal como escrita por J. M. Barrie, possui qualidades que lhe são contingentes e que a constituem⁶⁰, nos permitindo reconhecê-la enquanto tal. Este reconhecimento, segundo Genette, dá-se através de uma operação estritamente mental, através da qual reduzimos o texto literário a sua **idealidade**, ou **objeto de imanência ideal**, dependente de um suporte sensível para manifestar-se, desde a concepção (manuscrita, datilografada ou digitada⁶¹) até a reprodução impressa em livros ou mesmo sua oralização. A obra literária, ao possuir esses dois modos de existência — ideal e substancial — obedeceria ao regime **alográfico**, onde “uma cópia correta de um texto ou de uma partitura não passa de um novo exemplar desse texto ou dessa partitura, nem mais nem menos válida, do ponto de vista literário ou musical, que o original”⁶². Esse regime implica **iterabilidade**, ou seja, a obra de arte alográfica e, no caso, o texto literário identificado como *Peter Pan*, pode ser substancializado (editado) ou repetido (lido ou ouvido) infinita e inesgotavelmente.

Mais uma vez, ao modo de Genette, trato aqui de estabelecer uma convenção, útil para levarmos em conta a obra de arte enquanto inserida em um contexto sociocultural. Ainda que traduzida em outra língua — e ainda que por diferentes tradutores —, acompanhada por

⁶⁰ Estou aplicando a terminologia de Genette, que entende por **constitutivo** e **contingente** os qualificativos “compreendidos como relativos à obra (ou antes, a seu objeto de imanência) e, significando, na verdade, ‘próprios à imanência’ e ‘próprios à manifestação’, seja esta considerada em seus traços genéricos [todos os exemplares que contém a obra que identificamos como sendo *Peter Pan*], ou ainda, a *fortiori*, em seus traços singulares [um exemplar da obra *Peter Pan* autografado ou mesmo ilustrado por determinado artista]”. (GENETTE. 2001: 61.)

⁶¹ Embora Genette não se refira ao texto digitalizado no computador, atrevo-me a incluí-lo enquanto manifestação autográfica do texto literário, da mesma maneira e pelos mesmos motivos que considerarei como autográficos as matrizes digitais que geram os objetos-múltiplos (exemplares) de uma publicação.

⁶² Id. Ibidem: xxiii.

ilustrações de diferentes artistas ou transposta em inúmeras e diferentes edições, o que confere *status* ontológico à obra *Peter Pan* é a sua **redução**, ou seja, a operação mental que todos nós fazemos quando lemos a obra e reconhecemos nela a sua **idealidade**.

Vejam, agora, do que consiste esse **objeto de imanência ideal**, ou seja, a obra tal como publicada em 1911. Em síntese, o texto integral da obra *Peter Pan e Wendy* compreende dezessete capítulos: no primeiro, o narrador apresenta os integrantes da família Darling — a Sra. Darling, o Sr. Darling e seus filhos Wendy, João e Miguel — e seus auxiliares — a babá-cadela Naná e a serviçal Liza; no segundo capítulo, temos a primeira aparição de Peter Pan na casa dos Darling, onde ele perde a sua sombra; no terceiro, ele reaparece para buscar a sombra perdida, apresenta-se a Wendy e acaba por ensinar as crianças a voar em direção à Terra do Nunca; o quarto capítulo é tomado pela viagem à ilha de fantasia e, no quinto, temos a descrição da Terra do Nunca, bem como de alguns dos seus habitantes fantásticos — os piratas, os meninos perdidos, os índios, o crocodilo —; o sexto capítulo narra o pouso dramático de Wendy e a construção de uma casa para a nova “mãe” que ela representa; no sétimo, conhecemos o esconderijo de Peter e um pouco da rotina das crianças na Terra do Nunca; o episódio da Lagoa das Sereias movimenta o oitavo capítulo e compreende o rapto da índia Lírio Selvagem, um duelo de Peter Pan com o Capitão Gancho e seu golpe traiçoeiro; no capítulo nono, Peter Pan recebe o auxílio do Pássaro do Nunca, freqüentemente omitido nas adaptações em geral, presente também na peça de teatro; o décimo capítulo reúne as crianças em torno da brincadeira simbólica de representarem uma família composta de pais e filhos; Wendy rememora a lembrança dos pais através de uma história no décimo-primeiro capítulo, o que faz com que as crianças decidam-se a abandonar Peter Pan e a Terra do Nunca e voltar para casa; entretanto, os piratas as aguardam no décimo-segundo episódio, após massacrarem os índios que vigiavam o esconderijo; prisioneiras, no décimo-terceiro capítulo, as crianças são levadas para o navio pirata, enquanto Capitão Gancho descobre um meio de livrar-se para sempre de Peter Pan, salvo a tempo pela Fada Sininho; enquanto Peter Pan sai em busca do navio pirata, o Capitão Gancho e seus homens ameaçam as crianças de forçá-las a caminhar na prancha no décimo-quarto capítulo; no décimo-quinto, Peter Pan salva as crianças e derrota o Capitão Gancho; no décimo-sexto, as crianças retornam aos pais, os Meninos Perdidos são adotados e, por fim, no décimo-sétimo e último capítulo, Wendy cresce e assiste sua filha Jane partir com Peter Pan para a Terra do Nunca.

Não é meu objetivo analisar à exaustão a estrutura discursiva dessa narrativa que ainda hoje instiga os estudiosos das mais variadas áreas, da psicanálise aos envolvidos com a

literatura infantil propriamente dita. Dentro da minha abordagem, basta ter em mente que, enquanto macrossigno, o discurso que totaliza a obra *Peter Pan* remete atualmente à idéia de aventura e fantasia juvenil, e como tal costuma ser oferecido, pelo menos no Brasil: um produto cultural direcionado ao público imediatamente pré-adolescente. A edição que analisamos não foge, conforme vimos, a essa regra, muito embora se tenha conhecimento que, em sua gênese, “o *Peter Pan* original nunca foi um livro para crianças”⁶³.

Sei, entretanto, que não é possível analisar uma substancialização autográfica da obra alográfica *Peter Pan* sem me referir a este último aspecto, tanto quanto sei do inverso; a verdade é que ambos se apresentam inexoravelmente ligados, desde o momento em que abro as páginas do exemplar que tenho em mãos e inicio a leitura, especialmente se este for o meu primeiro contato com o texto em questão. Conforme acredito e pretendo demonstrar, a recepção do aspecto alográfico da obra de Barrie — ou de qualquer obra literária — estará condicionada aos modos ressignificativos apresentados em cada edição e sua transsignificação através dos diferentes contextos históricos e culturais onde ela se insere enquanto produto cultural, desde seu lançamento em 1911.

Infelizmente, em virtude da natureza desse trabalho, não poderei incluir uma perspectiva diacrônica, embora me agradasse tratar dos variados perfis autográficos assumidos por este texto literário desde a sua primeira edição no Brasil. Meu foco é a edição aqui apresentada, ainda que, numa eventual necessidade de comparação, não deixe de circunstanciá-la em relação às outras. É, contudo, da tradução de Ana Maria Machado, ilustrada por Fernando Vicente para o Selo Salamandra, que pretendo me ocupar prioritariamente. Todas as citações, incluindo os nomes das personagens, pertencem a essa tradução; porém, incluirei citações do original em inglês e algum comentário a respeito das escolhas da tradutora sempre que julgar relevante; afinal, embora não seja meu objetivo tecer reflexões acerca dessa problemática, se estou falando de transcrições de um modo geral, da hibridização de discursos e suas ressignificações — se situo uma edição brasileira a partir de uma edição estrangeira em espanhol, publicada, por sua vez, a partir da obra de um autor escocês —, é óbvio que não poderei furtar-me completamente a essas questões.

Em resumo, opto por uma análise que procure integrar ambos os discursos, **visual (DVs)** e **verbal (DVr)** em um **discurso híbrido (DH)** sujeito, por sua vez, a uma estrutura

⁶³ MACHADO. 1992: 204. Ana Maria Machado refere-se a primeira aparição da personagem no romance adulto *The little white bird*. Mais adiante, a conhecida autora infanto-juvenil ainda acrescenta, referindo-se às diversas versões narrativas que antecederam a versão de 1911: “Quando finalmente [Barrie] fez a sua própria [versão], *Peter Pan e Wendy*, em 1911, foi um fracasso, considerada incompreensível.” (Idem. Ibidem: 204-205.)

organizada que, ao mesmo tempo em que substancializa esse discurso, organiza de forma criativa a sua percepção: o **objeto autográfico (OA)** ou o objeto-livro propriamente dito. Por **discurso híbrido (DH)** quero que se entenda o discurso resultante de uma obra poética ou narrativa que reúna e integre dois ou mais campos semióticos específicos, gerados por um ou vários autores, mas que, devido ao modo como se interpolam em uma dada ambiência gráfica, acabam por produzir **um efeito estésico único** sobre seu receptor⁶⁴. No caso da obra ilustrada *Peter Pan/Salamandra*, temos um DVr (de autoria de James M. Barrie e traduzido por Ana Maria Machado) e um DVs (cujo autor é Fernando Vicente) reunidos e combinados como um discurso híbrido (DH) maestrado pelo projeto gráfico (cujas autoras são Camila Fiorenza Crispino) dentro de um mesmo suporte, o objeto-livro (o OA tal como editado pela Salamandra/Moderna).

Até então, esses discursos, tais como os classifco, teriam sido avaliados, pelo menos no Brasil, dentro de uma dimensão predominantemente dialógico-binária, onde, conforme Luís Camargo, “a ilustração dialoga com o texto”⁶⁵. Normalmente, o **DH** é extirpado de dentro do **OA** que o constitui, e desmembrado em cada um de seus campos — **DVr** e o **DVs** — para serem analisados conforme suas especificidades semióticas, levando pouco em conta as suas potencialidades afeto-cognitivas. Na verdade, como já disse, eles acabam por oferecerem-se como um fenômeno integrado, provocando um efeito estésico único através do envolvimento de processos sensoriais e perceptuais do indivíduo-leitor e que acabam por estimular sua consciência em diversos níveis⁶⁶. Assim, meu esforço, a partir deste momento, será o de simular um fenômeno enunciativo, onde, ao negar a abordagem dialógica interna dos discursos, pretendo comprovar a sua concomitância: para mim, vale como verdade que o DVs (discurso visual) e o DVr (discurso verbal), amalgamados como um DH (discurso híbrido), maestrado pelo projeto gráfico que dá forma ao OA (objeto autográfico ou o livro propriamente dito), oferecem-se na verdade como um **coro** (de vozes ou de instrumentos

⁶⁴ De acordo com Peter Burke, **hibridismo** é um termo que, como *sincretismo* ou *fusão*, se aplicam a campos culturais amalgamados de modo a se reconfigurar numa nova variedade. Estendo essa concepção ao efeito que a composição intersemiótica entre as linguagens verbais e visuais oferecem ao receptor, conformando uma variedade narrativa diferente em cada ambiência do objeto-livro ilustrado. Esse **efeito estésico único** (único, mas não homogêneo ou totalizante, uma vez que há um limite de caráter semiótico nessa hibridização), produzido particularmente no receptor iniciante, comprova-se quando ele associa cognitivamente em sua memória ambos os discursos e até mesmo o próprio objeto-livro que os reúne de maneira a estranhar o mesmo texto literário agregado a um outro discurso gráfico-visual em outra edição. Os efeitos do discurso híbrido sobre a consciência cognitiva serão abordados no capítulo seguinte.

⁶⁵ CAMARGO. 1995: 33.

⁶⁶ Penso, aqui, nos níveis de consciência propostos por António Damásio, os quais retomarei oportunamente. Para o neurologista, “a consciência não é um monólito (...): ela pode ser separada em tipos complexos e simples, e os dados neurológicos deixam clara essa separação.” (DAMÁSIO. 2000: 33.)

diversos) **sinfônico**⁶⁷, onde, para prosseguir em minha analogia com a música, o DH (discurso híbrido) seria composto de linhas melódicas contínuas (mesmo quando silenciosas, pois seu silêncio ainda é uma perturbação na voz da outra linha melódica⁶⁸), como numa partitura musical. Por vezes uma se sobressai em relação à outra, a depender dos processos de leitura, da intenção enunciativa do objeto-livro, ou ainda do potencial estético e cognitivo desenvolvido a partir de cada um dos discursos.

Para me fazer entender plenamente e abarcar as relações tridimensionais sobre as quais pretendo refletir, julguei necessário dividir este capítulo em três segmentos: no primeiro, trato de analisar o comportamento do DH (discurso híbrido), ou seja, o modo como ambos os discursos, o DVs (discurso visual) e o DVr (discurso verbal) imanam a história *Peter Pan* em linha temporal-sintagmática; no segundo, abordo a sua dimensão espacial-paradigmática, priorizando os aspectos simbólicos, iconográficos e semânticos, sem perder de vista sua localização no OA (objeto autográfico); no terceiro, reúno vozes e melodias na sinfonia híbrida resultante da inter-relação dos campos semióticos que a compõem. Teço, assim, o que eu imagino constituir uma rede teórica envolvente do objeto-livro como um todo e demonstro que, para além do diálogo entre linguagens, ele substancializa elementos estéticos e comunicativos que, amalgamados, apresentam-se como fenômeno integral à consciência cognitiva.

⁶⁷ O termo **sinfonia**, aqui, diferencia minha concepção da idéia de **polifonia** proposta por Bakhtin, e refere-se ao seu sentido musical, onde as linhas melódicas comportam-se não somente em alternância, mas em sobreposição umas às outras, agregadas em uma frase melódica resultante de um acorde de sons e timbres executados por instrumentos diversos.

⁶⁸ “A ausência de signo pode ser um signo e a expressão não é o ajustamento de um elemento do discurso a cada elemento do sentido, mas sim uma operação da linguagem sobre a linguagem que instantaneamente se descentraliza para seu sentido. Dizer não é colocar uma palavra sob cada pensamento: se o fizéssemos, nunca nada seria dito não teríamos a impressão de viver na linguagem [...]”. (MERLEAU-PONTY. 2004: 72-73.) De onde derivo a idéia de que também o **silêncio** (no caso, a desapareição de um discurso visual ou verbal durante um intervalo de páginas adjacentes de um livro) é também um dado interferente no discurso híbrido como um todo.

2.1 Vozes

Peter Pan e Wendy foi escrito a partir do sucesso de uma peça de teatro dirigida não só para crianças, mas também, como já foi mencionado, para deleite do público adulto⁶⁹; há nele resquícios do modo dramático que o originou. Instalados numa espécie de teatro imaginário — tendo ao lado um narrador que, além de espectador, é comentarista intrometido e onisciente — assistimos à história desenvolver-se num discurso aparentemente linear, porém adensado por inúmeros anúncios, antecipações e truques sintáticos que trapaceiam o tempo diegético, tal como o eterno infante protagonista.

O **tempo** é o *anima* da obra de Barrie. Toda a história consiste num jogo contra ele ou a seu favor; ora há uma tentativa de retê-lo — retendo a infância, evitando a proximidade da morte — ora ele dispara, descontrolado, em inúmeros sóis e luas na Terra do Nunca, na ameaça do tique-taque do Crocodilo⁷⁰. Este **jogo do tempo** não é dado somente pela conduta ou consistência semântica dos seus personagens e pelas alegorias propostas pelo cenário de fantasia que os circunda, mas reforça-se através da estrutura do discurso verbal, requerendo atenção especial por parte das ressignificações gráfico-visuais, a fim de que, no mínimo, se faça refletir sobre suas tonalidades narrativas. Assim, tendo em vista essas peculiaridades, e também o meu desejo em privilegiar os aspectos híbridos que envolvem imanência e transcendência nessa obra literária, busco, mais uma vez, em Gérard Genette, os recursos

⁶⁹ “[...] *Peter Pan* was possibly the first straight play [...] which was directly aimed at both adults and children, each section of the audience getting something different from the play.” [*Peter Pan* foi possivelmente a primeira peça estritamente direcionada para adultos e crianças, e cada faixa apreende da peça algo diferente.] (MOSS. 26 de fevereiro de 2007. Tradução minha.) Além disso, foi a primeira peça de teatro cujas personagens infantis são representadas por atores-crianças. Sobre a questão da dualidade da obra de Barrie, aponta Peter Hollindale, crítico e pesquisador em Língua Inglesa pela Universidade de Nova Iorque: “*The adult reader is a helpless intermediary between Barrie and the child, caught in storytelling crossfire and receiving bullet wounds intended for him or her alone. Under the surface of the children’s book is a sharp and sometimes ferocious dialectic, exploring the collision and relation of the child and adult worlds.*” [O leitor adulto é um intermediário desamparado entre Barrie e a criança, ambos enredados no fogo cruzado da narrativa e atingidos cada um a seu modo. Sob a superfície da obra infantil encontra-se uma dialética aguda e por vezes violenta, explorando a colisão e relação entre os mundos adulto e infantil.] (HOLLINDALE. 1999: xxi. Tradução minha.)

⁷⁰ Hollindale assinala o impasse trágico que caracteriza a recusa do protagonista em penetrar na dimensão temporal que traz consigo a maturidade, e com ela, o envelhecimento e a morte. Para ele: “*This is a play about the boundaries between childhood and adulthood. These boundaries are ever-changing. They differ radically between one society and another, and in the same society across time. Because they are nearly always being tested and stretched, they are nearly always contentious. Is there a clear line of demarcation between them, like a national frontier, with no chance of return once crossed? This is very much what Barrie thought, and what the play says. Peter is a ‘tragic boy’ because he believes exactly this (or wilfully pretends to) and hence refuses maturity.*” [Essa é uma peça que fala das fronteiras entre infância e maturidade. Tais fronteiras são intercambiáveis. Diferem radicalmente entre uma sociedade e outra, e dentro da mesma sociedade através do tempo. Porque seus limites estão sujeitos a testes e reconfigurações, também esses limites são controversos. Haverá uma linha clara de demarcação entre elas, como uma fronteira entre territórios, sem chance de cruzamento? Essa parece ser a questão proposta por Barrie, e é sobre isso que a peça fala. Peter é um garoto trágico porque ele acredita exatamente nisso (ou finge peremptoriamente que acredita), nessa recusa categórica à maturidade.] (HOLLINDALE. 2005: 210. Tradução minha.)

ideais para apresentar o comportamento sinfônico, acórdico, das vozes — visual e verbal — que compõem a edição analisada.

A preocupação do teórico com o sentido do tempo — não o tempo diegético, mas aquele oferecido pelos artifícios do discurso da narrativa —, manifesta-se através da conhecida análise da obra de Proust. Os conceitos ali elaborados com a finalidade de determinar os modos como ele se (re)constitui na recepção, pautados em compasso e andamento pelas notações do discurso — ou, conforme o próprio teórico, “este tema impressionista das variações [...], tema daquilo a que Proust chama ‘a paisagem acidentada das horas’”⁷¹ — dão liberdade, ao mesmo tempo em que organizam, ao olhar mais fluido que pretendo lançar sobre as relações intra/ extra/interdiscursivas que envolvem o DH em sua totalidade. Estenderei, portanto, a análise e categorias propostas por Genette relativas ao DVr às modalidades, estados, ou aspectos do DVs.

Começo pela **voz narrativa**⁷² **verbal**, aonde reside grande parte do encantamento que a obra exerce sobre nós, leitores⁷³. Uma voz que se declara na 1ª pessoa já no primeiro parágrafo⁷⁴: “*Imagino* [grifo meu] que ela devia estar uma gracinha...⁷⁵”. Às vezes no plural, outras vezes no singular, essa voz nos inclui na narrativa ora porque se dirige a nós diretamente:

⁷¹ GENETTE. s.d. 138.

⁷² Nesta situação narrativa, Genette considera como *voz* as “categorias do *tempo de narração*, do *nível narrativo* e da ‘*pessoa*’, ou sejam, as relações entre o narrador e o seu ou os seus narratário(s) — e a história que conta”. (GENETTE. s.d.: 214.) Não gostaria que essa voz genettiana fosse confundida com o conjunto total de vozes ao qual me refiro e que compõe o coro (ou acorde) do discurso híbrido. Para tanto, utilizo o termo único **voz** num sentido metafórico mais amplo, englobando todas as modalidades do discurso híbrido, visuais ou verbais, diferenciando-o do termo **voz narrativa (visual ou verbal)**, que, conforme Genette, diz respeito a um determinado aspecto do discurso.

⁷³ “O texto é ambíguo, coloca problemas interessantíssimos de enunciação, confunde fecundamente no narrador as visões estereotipadas de língua de adulto e de criança, oscila entre extremos da linguagem, carrega-se de alusões ao mundo adulto e seus problemas [...] . E, sobretudo, o texto expõe o narrador e o ato de narrar, perturba as normas lingüísticas e derruba a coesão do discurso, altera a tradição de narrativa linear e brinca com o ato de contar, no que mais tarde se identificaria como recurso permanente à metalinguagem.” (MACHADO. 1992: 205.) Ou, conforme Hollindale: “*Arbitrary, comic-serious, sudden changes in the narrative voice give the comedy its characteristic tone. Its remarkable achievement is to bring satire within children’s compass, without forfeiting the more straightforward lures of fairy story, fantasy, and adventure. [...] however, a chinese-boxes narrative is at work, and below the surface another narrative voice is speaking which is likely to be audible only to grown-ups.*” [Arbitrária, cômica e séria ao mesmo tempo, as mudanças súbitas da voz narrativa dão à comédia um tom característico. Sua mais marcante contribuição é introduzir a sátira ao universo infantil, sem perda de suas qualidades mais apelativas e diretas como narrativa de conto de fadas, fantasia e aventura. (...) entretanto, níveis secretos e misteriosos atuam sob a narrativa, e abaixo de sua superfície uma outra voz narrativa fala de modo a ser audível apenas aos adultos.] (HOLLINDALE. 1999: xxi. Tradução minha.)

⁷⁴ Trata-se de uma voz que simula a fabulação oral do adulto mediador entre a diegese e o ouvinte infantil.

⁷⁵ *I suppose she must have looked rather delightful, [...]* (BARRIE. 1999: 70.)

Você na certa se lembra de que Gancho tinha zombado dos meninos porque eles pensavam que cada um precisava de sua própria árvore de entrada.⁷⁶ (MACHADO. 2006: 109.)

Ora porque provoca nossa curiosidade:

É esse o homem terrível que Peter Pan vai ter que enfrentar. Quem vencerá?⁷⁷ (Idem.Ibidem: 81.)

Ora porque nos inclui no jogo de faz-de-conta proposto por ele mesmo:

Vamos fingir que estamos deitados aqui, escondidos no meio deste canavial, [...] ⁷⁸ (Id. Ibid.: 76.)

Ou comenta as ações das personagens, emitindo opiniões sobre elas:

Tem gente que gosta mais de Peter do que qualquer um, tem gente que prefere Wendy, mas eu gosto mais é dela [da Sra. Darling].⁷⁹ (Id. Ibid.: 231- 232.)

A princípio, Genette classificaria uma voz como essa — que narra na primeira pessoa, em primeira instância observadora externa aos acontecimentos — como pertencente a um narrador do tipo **homo-extradiegético**⁸⁰. Ocorre que, em *Peter Pan*, a própria diegese *sofre* interferências desse narrador; por vezes, ele desvia as ações, modifica-as conforme sua vontade, conta-as segundo seu gosto:

Qual dessas aventuras devemos escolher?

O melhor é tirar a sorte.

Pronto! Já fiz o sorteio e a lagoa ganhou. Puxa, isso quase me dá vontade de dizer que eu preferia que o Desfiladeiro ou o bolo ou Sininho tivesse ganho. É claro que eu podia tirar a sorte de novo e depois fazer um desempate. Mas acho que o mais justo é ficar mesmo com a lagoa.⁸¹ (Id. Ibid.: 120.)

Em outras, interage com as próprias personagens, como se fosse uma delas:

É só a gente dizer que eles estão a caminho. Vamos dizer.

Foi uma pena fazermos isso, porque ela deu um pulo assustada, chamando os nomes deles.⁸² (Id. Ibid.: 232.)

Teríamos, então, um narrador-onisciente, mas presente no interior da narrativa como personagem? Um narrador, segundo Genette, que se assume como *persona*, mas que narra ao

⁷⁶ “*Hook, you remember, has sneered at the boys for thinking they needed a tree apiece, [...]*” (Idem. Ibidem: 133.) A frase prossegue no texto original, enquanto que na tradução ela é interrompida na primeira oração.

⁷⁷ *Such is the terrible man against whom Peter Pan is pitted. Which will win?* (Id. Ibid.: 115.)

⁷⁸ *Let us pretend to lie here among the sugar-cane [...]* (Id. Ibid.: 112.)

⁷⁹ *Some like Peter best, and some like Wendy best, but I like her best.* (Id. Ibid.: 210.)

⁸⁰ Sendo **homodiegético** o “narrador presente como personagem da história que conta” (GENETTE. S.d.: 244.) e **extradiegético** “o [narrador que exerce um] papel de observador e de testemunha”. (Idem.Ibidem: 244.)

⁸¹ “*Which of these adventures shall we choose? The best way will be toss for it.*

I have tossed, and the lagoon has won. This almost makes one wish that the Gulch or the cake or Tink’s leaf had won. Of course I could do it again, and make it best out of three; however, perhaps fairest to stick to the lagoon.” (Id. Ibid.: 139.) No texto original, a segunda frase prossegue no mesmo parágrafo.

⁸² “[...] *but all we need whisper is that they are on the way. Let’s.*

It was a pity we did it, for she has started up, calling their names; [...]” (Id. Ibid.: 210.) As orações se organizam em períodos mais longos, separadas por vírgulas ou ponto-e-vírgula e formando parágrafos mais densos no texto de Barrie.

modo de Sherazade (presente no discurso ao qual pertence, mas apenas como liga entre os diversos contos de *As mil e uma noites*?) Nesse caso, ele se assumiria **hetero-intradiegético**⁸³. Ocorre que temos aqui uma ambigüidade: embora não-identificada, a voz que conversa conosco existe e atua também em plano ficcional, *no discurso e na diegese*. Além disso, apesar de caracteristicamente **intradiegético**, ou **diegético propriamente dito**, o discurso que media a história de Peter Pan possui um caráter igualmente **metaléptico**⁸⁴, ao pressupor ações ou possibilidades **extradiegéticas** que só foram excluídas da narrativa primeira por determinação esclarecida em pleno discurso por seu narrador. Esse, aparentemente ulterior ao tempo diegético da história, localizado como coevo de uma Wendy já avó de Margarete, a terceira menina a conviver com Peter Pan, além de estar ciente de acontecimentos pré-diegéticos, antecipa, *ad infinitum*, futuras aparições do herói, sugerindo que, embora não seja para sempre testemunha nem responsável pelo seu eterno protagonista, a história prosseguirá, perpassando as gerações de personagens infantis que advirão. Temos, então, no nível da voz, um narrador tridimensional, capacitado a estender-se diacrônica e sintagmática para além dos limites da história e, por outro lado, igualmente capaz de encorpá-la, sincrônica e paradigmática, ao atuar de modo ubíquo, interferente, atuante, ao mesmo tempo em que a media junto ao leitor.

Haveria ainda que se falar da voz de Ana Maria Machado, que se superpõe à do autor, alterando a última tanto em relação a sua organização sintática⁸⁵ quanto semântica, das quais, por exemplo, a mais notória é a expressão final “enquanto as crianças forem alegres, inocentes e de *coração leve*.”⁸⁶ Esse não é, porém, como já disse, o objetivo principal do meu trabalho, muito embora acredite que, ao tratarmos o livro como macrossigno, devemos levar em consideração a transcrição verbal, intrasemiótica (de uma língua para outra), necessária na publicação de uma obra estrangeira, e suas implicações histórico-culturais e ideológicas

⁸³ Onde **heterodiegético** significa “narrador ausente da história que conta” (GENETTE. s.d.: 243.) e, **intradiegético**, o narrador “em segundo grau, que conta histórias das quais está geralmente ausente.” (Idem. Ibidem: 247.)

⁸⁴ As **metalepeses narrativas** consistem em “introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação.” (Id. Ibid.: 233.) Talvez fosse o caso a inclusão de uma nova categoria ao modo genettiano, onde o narrador de *Peter Pan* seria situado como **metadiegético**.

⁸⁵ Conforme vimos em alguns dos exemplos acima, a tradutora divide algumas orações inteiras do texto original em frases separadas por ponto final, e subdivide alguns parágrafos, talvez visando estabelecer um ritmo mais apropriado a sonoridade da língua portuguesa.

⁸⁶ “...so long as children are gay and innocent and hearthless.” (Id. Ibid.: 226.) No texto original, “*hearthless*” significa literalmente *sem coração*, expressão utilizada na tradução de Hildegard Feist para a Companhia das Letras (1999). Ana Maria Machado traiu o autor “conscientemente”, segundo ela mesma, por “absoluta falta de coragem de ser fiel ao original. O autor foi admiravelmente forte e corajoso. Eu não. Mas tenho a obrigação de avisar o público. A última palavra do livro não é literal. [...] Eu é que atenuei”. (MACHADO. 1992: 206.) A justificativa de Ana Maria Machado não foi incluída na edição que estou analisando.

(intenções adaptativas tanto no que se refere à atualização do vocabulário e do discurso quanto ao destinatário implícito, etc.), que o localizam em seu tempo e espaço. Por enquanto, basta demarcar o fato de que o caso em mãos utiliza a mesma tradução de Ana Maria Machado, publicada há mais de dez anos por outra editora, excluindo o posfácio, onde ela tecia um breve histórico sobre a obra e justificava as escolhas feitas a partir do original para o português. Sua voz, somada à de Barrie, soma-se a mais outra ainda — àquela que de fato me interessa no momento — a **voz narrativa visual**.

Assim como falamos na voz verbal em termos genettianos, acredito que se possa estender as classificações hetero/homodiegéticas e intra/extradiegéticas àquela que media a diegese junto ao leitor em signos visuais. A **voz visual**, agregada às demais vozes (a da transcrição para o português, no caso, e da verbal original), pode contribuir de forma a realçar, nesse caso, a voz primeira (a do texto literário *Peter Pan*), modulando-a de forma a privilegiar certos aspectos do DVr. Assim, dentro dos níveis narrativos propostos pelo teórico francês para a categoria da *voz*, eu diria que, na edição que analiso, o autor-ilustrador optou por comportar-se como um narrador **hetero-extradiegético** (ou seja, as ilustrações internas apresentam um enquadramento predominantemente objetivo⁸⁷, não privilegiando um ponto de vista subjetivo, nem das suas personagens). Atenta a diegese em si, essa voz visual limita-se à função de configurar os elementos de forma a apresentá-los, muitas vezes sem localizá-los numa dimensão espaço-temporal; essa última característica é reforçada pelo acabamento esborado que evita o sangramento⁸⁸ das imagens, deixando o fundo do papel à mostra, reduzindo, nesse caso, a informação sobre as ambiências. Trata-se, enfim, pelo menos quanto a esses aspectos, de uma voz plana, contrária às nuances tridimensionais da voz verbal protagonizada pelo autor e traduzidas por Ana Maria Machado.

Vimos que a voz narrativa verbal se comporta de maneira ubíqua, estando ao lado do leitor ao mesmo tempo em que conversa ou atua ao lado e no interior dos seus personagens: assim, o grau de informação diegético obtido é alto, tanto em nível sincrônico quanto diacrônico, muito embora os tempos verbais estejam predominantemente no pretérito. Em termos **modais**⁸⁹, temos, no discurso verbal que constitui *Peter Pan*, um estado de **transposição** predominantemente indireto; entretanto, ao assumir-se personagem, o narrador parece relatar-se enquanto autor do próprio discurso. Este relato se dá como um **discurso**

⁸⁷ Com exceção da ilustração da sombra de Peter, inserida entre as páginas 24 e 25.

⁸⁸ Chama-se **ilustração sangrada** quando a mancha impressa preenche toda a página, sem deixar margens.

⁸⁹ Os aspectos modais da narrativa são definidos por Genette como “diferenças no grau de afirmação, [sendo que] essas diferenças se exprimem correntemente por variações modais” onde modo significa o “contar *mais* ou *menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*.” (Idem. *Ibidem*: 159-160.)

imediate⁹⁰ direcionado ao leitor a quem é transferida a história de Peter Pan propriamente dita. Trata-se de uma narrativa de foco bastante variável, onde até mesmo as opiniões e reações do narrador têm lugar na enunciação. No DVs, ao contrário, temos um registro baixo de informações e de espacialidade, embora tecnicamente nada impeça de adotar recursos formais ou de estilo que ressignifiquem a voz verbal de forma a harmonizar-se com suas características de onisciência e mediação junto ao leitor⁹¹. Porém, o narrador visual esquiva-se, como já disse, de assumir qualquer ponto de vista quanto às cenas representadas: em sua maioria, as imagens cumprem uma função meramente *apresentativa*, ou seja, não interagem sintaticamente com a narrativa verbal e ressentem-se até mesmo da omissão de alguns personagens; assim, episódios importantes são silenciados na voz visual e, com isso, perdem-se possibilidades enriquecedoras de ressignificação⁹².

Com isso não quero dizer que ambas as vozes — verbais e visuais — tenham que enunciar continuamente, sem interrupções. Minha preferência pelo termo **sinfonia** deriva justamente do fato de que esse termo abrange melhor o sentido da função do silêncio de uma voz durante o solo aparente da outra. Não entendo o silêncio, entretanto, como **ausência**, mas como **potência**; na sintaxe do discurso híbrido do livro ilustrado — diferente de uma história em quadrinhos⁹³, ou qualquer narrativa cujos discursos verbo-visuais estejam em relação simétrica, indissolivelmente ligados em ordem, duração e frequência —, predomina ora a voz verbal, ora a visual. Porém, enquanto uma assume o discurso efetivamente, a outra permanece subjacente, influenciando o processo cognitivo de leitura como um todo. Dentro desse comportamento, acredito ainda que uma voz não repita de modo mecânico o que a outra diz;

⁹⁰ Genette classifica como **discurso de transposição** quando o narrador interpreta e comenta a história: “...essa forma nunca dá ao leitor garantias nenhuma, e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal às falas pronunciadas ‘realmente’.” (Id. *Ibidem*: 169-170.) Quanto ao **discurso relatado**, trata-se de um discurso “tal como é suposto ter sido pronunciado pela personagem” (Idem. *Ibidem*: 168.) Ao associá-lo ao **discurso imediato** — “o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe” (Id. *Ibidem*: 173) —, pretendo classificar o narrador de *Peter Pan* como personagem, que enquanto tal assume-se numa espécie de monólogo dramático (voltado para o leitor) variado entre a 1ª pessoa do singular e do plural.

⁹¹ Além do papel de interpretante ressignificador do texto verbal, que entendo como discurso de transposição, acredito que o narrador visual possa assumir um discurso do tipo relato, ao elaborar uma imagem simulando o ponto de vista de um personagem (ou como se o personagem tivesse ele mesmo elaborado a ilustração), e, no caso do discurso imediato, ainda incluir-se no próprio discurso, por três vias funcionais: **metalingüística**, onde “a imagem terá função metalingüística quando orientada para o seu código, no caso, o código visual, ou seja, quando o referente da imagem for o código visual ou a ele diretamente relacionado”; **fática**, “orientada para o canal, ou seja, o suporte da imagem, enfatizando seu aspecto no *discurso visual*”; e **expressiva**, “quando orientada para o emissor, ou seja, o produtor da imagem”. (CAMARGO. 1998: 48-55.)

⁹² Entre os quais a ausência da personagem Wendy seria o exemplo mais gritante.

⁹³ Diz Genette, acerca da sincronia temporal nos quadrinhos: “ao mesmo tempo em que constituem seqüências de imagens, logo, exigindo leitura sucessiva e diacrônica, igualmente se prestam, e, mesmo, convidam a uma espécie de olhar global e sincrônico” (GENETTE. S.d.: 32.). Acredito que o mesmo possa ser aferido ao livro ilustrado; por isso, o silêncio ou a **elipse visual** em relação ao DVr, nos livros onde a narrativa verbal predomina, é tão importante quanto sua manifestação.

aliás, isso seria impossível, dado as especificidades semióticas de cada discurso⁹⁴. Apesar disso, ao se inter-relacionarem na composição do DH, temos uma **narrativa repetitiva**, onde alguns episódios são contados, nesse caso, duas vezes — uma pelo DVr e outra pelo DVs —, embora por processos diferentes, onde o DVs, especificamente no caso da edição que analiso, se submete a linha melódica primeira (o DVr), alterando potencialmente a tonalidade acórdica do DH⁹⁵.

Genette irá abordar a questão da repetência quando da análise do que ele denomina de **freqüência narrativa**, “isto é, as relações [...] entre narrativa e diegese”⁹⁶; dentro desse aspecto, ele prevê as seguintes variantes, seguidas das fórmulas que as identificam: contar uma vez o que se passou uma vez (**1N/1H**), muitas vezes o que se passou uma vez (**nN/1H**), ou repetir o mesmo acontecimento várias vezes (**nH/1H**), ou ainda — por **silepses**⁹⁷ — descrever uma vez algo que se passa muitas vezes (**1N/nH**). O discurso verbal de *Peter Pan* é, predominantemente, **singulativo** (1N/1H), apesar de o narrador sugerir que esta não é a primeira aparição de Peter Pan, nem será a última⁹⁸. Entretanto, a voz narrativa nos expõe a armadilhas temporais e espaciais, típicas do gênero de fantasia: o DVr acaba por adquirir um caráter de **iterabilidade** (1N/nH) ao, por exemplo, sonegar a informação de quantos dias, semanas ou meses, se passam no tempo diegético: ora nos vemos diante de um tempo em suspensão, ora pluridimensional, que ameaça abrir-se para outros acontecimentos⁹⁹, ora um tempo que se expande e se recolhe, para fora e para dentro do espaço diegético. Essa sensação é particularmente evidente em todo o *Capítulo IV: voando*, onde, por vezes, a viagem das crianças rumo a Terra do Nunca não se projeta em dimensão espaço-tempo natural, e muitos dos acontecimentos são narrados como **iterações indeterminadas**:

⁹⁴ Transcriar ou “traduzir *latu sensu* é uma operação metalingüística embutida na própria produção da linguagem [...]. No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância.” (PLAZA. 2003: 27.)

⁹⁵ A submissão de um discurso a outro nos níveis sintagmáticos varia conforme as intenções de produção do objeto-livro ilustrado: se ele privilegia a imagem, ou o texto. Em alguns, ambos podem estar equalizados, ou o DVr pode sujeitar-se, ou ainda anular-se, em detrimento do DVs (como é o caso dos livros de imagem); em outros, seja por motivos estéticos, econômicos ou culturais, o DVs tende a sujeitar-se ao DVr, ou aparecer eventualmente, como discurso opcional. Maria Nikolajeva e Carole Scott diferenciam os livros com imagens (*picturebooks*) em *illustrated books* [livros ilustrados propriamente ditos, onde o texto verbal é independente], *picture narrative* [narrativa de imagens] e *symmetrical picture book* [livros onde há interdependência verbo/visual]. Contudo, mesmo dentro dessas categorias, elas salientam a existência de gradações entre pura narrativa verbal e pura narrativa visual.

⁹⁶ GENETTE. S.d.: 113. Ou, como pretendo, entre ambas as narrativas visual e verbal e a diegese.

⁹⁷ **A formulação siléptica** incluiria expressões como: todos os dias, toda semana, aos domingos, etc.

⁹⁸ Deste ponto de vista **não-iterativo**, eu diria que Wendy seria a verdadeira protagonista — elemento sobre o qual se concentra a história em seu começo, meio e fim, o que por si já bastaria para tornar injustificável sua ausência não só no DVs, conforme constatei na edição analisada, mas também no título da obra.

⁹⁹ Conforme já observei em citação anterior.

Às vezes estava escuro, às vezes estava claro. De vez em quando fazia muito frio, daí a pouco fazia muito calor de novo. E será que tinha horas em que eles ficavam com fome? Ou era só de faz-de-conta, porque Peter tinha inventado um jeito tão divertido de arranjar comida?¹⁰⁰ (MACHADO. 2006: 61.)

A inclusão dessa e outras silepses ao longo da narrativa, reforçadas muitas vezes pelo verbo no indicativo presente ou no gerúndio, colaboram com a sensação de que a narrativa informa que algumas situações — ou ações — se repetem e continuarão a se repetir, como, por exemplo, as ocorrências na Terra do Nunca enquanto Peter Pan está ausente:

As fadas dormem mais uma hora de manhã, as feras tomam conta dos seus filhotes, os índios passam seis dias e seis noites comendo sem parar e, quando os meninos perdidos e os piratas se enfrentam, só botam a língua de fora uns para os outros. (Idem. *Ibidem*: 75.)

No interior do DVs, os aspectos de frequência podem ser analisados da mesma forma que no interior do DVr. Entretanto, em relação a esse, o DVs ou colabora no sentido de repetência, ou apresentará características **metadieéticas**. No caso do DH substancializado na edição *Peter Pan* da Editora Salamandra, temos uma relação de repetência, onde o DVs ressignifica o DVr nas seguintes passagens¹⁰¹:

- a) cena do episódio da sombra;
- b) apresentação do Capitão Gancho;
- c) apresentação dos Meninos Perdidos;
- d) apresentação da Lagoa das Sereias;
- e) apresentação do esconderijo;
- f) cena em que Peter Pan está tocando sua flauta, dentro do esconderijo;
- g) apresentação do navio pirata e do Crocodilo;
- h) cena em que Peter Pan e o Capitão Gancho enfrentam-se pela última vez;
- i) apresentação/cena de Peter aparece junto à janela da casa de Wendy.

Utilizei a palavra **apresentação** referindo-me às imagens com características específicas, onde ocorre não mais que uma **formulação visual siléptica** (a imagem sintetiza

¹⁰⁰ “*Sometimes it was dark and sometimes light, now they were very cold and again too warm. Did they really feel hungry at times, or were they merely pretending, because Peter had such a jolly new way of feeding them?*” (BARRIE. 1999: 102. Grifo meu.) O vocábulo *now* no texto original, ausente na tradução, enfatiza, bem mais que a tradução em português, a ambigüidade temporal da cena.

¹⁰¹ Todas as ilustrações encontram-se reproduzidas no Anexo B, em CD.

os elementos constantes ao longo da história)¹⁰²; teríamos aqui, nas relações intradiscursivas do DVs, uma **narrativa iterativa**. Analisemos, por exemplo, a figura do Capitão Gancho [*fig B.9*]: ela não corresponde à ação que se passa nas páginas que lhe são adjacentes; mas antes paira, anacrônica, oferecendo não mais que uma imagem sintética de apoio à imaginação do leitor, sem contribuir com o tempo diegético propriamente. Uma imagem assim eu classifico como de tipo **indeterminado**. Temos uma iteração aparente também na apresentação do navio pirata [*fig B.14*], onde aparece apenas o Crocodilo em ação, sem a presença das demais personagens, o que lhe confere o aspecto sintético de uma rotina comum na Terra do Nunca — o Crocodilo sempre cercando o navio, atrás do Capitão —; contudo, também seria possível determiná-la como parte da ação narrativa única — uma cena, portanto — descrita nas páginas do capítulo entre as quais ela se insere, e especificá-la como sendo a última vez que tal rotina irá ocorrer, pois sabemos pelo DVr que o Crocodilo aguarda o pirata, para finalmente devorá-lo. Afora a ambigüidade dessa última, todas as demais ilustrações assinaladas com a palavra **apresentação** serão iterativas, cada uma ao seu modo.

Já nas **cenar**s temos ações que ocorrem apenas uma vez na história, repetidas pelo DVs em relação ao DVr, porém internamente **singulativas**, todas envolvendo a personagem Peter Pan (ou, no caso da primeira, a sua sombra [*fig B.8*]). Nessas, há uma correspondência direta e única entre um acontecimento narrado verbalmente e o DVs, seja por determinação específica da ambiência, seja pela especificidade da ação representada propriamente dita. A ilustração em que Peter e Gancho aparecem lutando [*fig B.15*], por exemplo, é determinada com especificações bem definidas (ambos estão representados, a ambiência é localizada — eles estão no convés de um navio e, pela cor do fundo, o narrador verbal nos informa de um acontecimento diurno¹⁰³), caracterizando sua singularidade.

Na última ilustração, em que Peter aparece à janela [*fig B.16*], temos uma outra ressignificação de caráter ambíguo, do ponto de vista da frequência interna do DVs: como não podemos identificar quem é a mulher que está no interior da edificação configurada, devido à ausência de referências anteriores, fica difícil situar se a imagem sintetiza uma rotina das relações entre Peter Pan e as personagens femininas da família Darling, ou se trata da

¹⁰² Ou, nas palavras de Genette, que define uma **silepse temporal** como “esses agrupamentos anacrônicos comandados por tal ou tal grau de parentesco, espacial, temático ou outro” (GENETTE. s.d.: 83, nota 129.) No caso, os elementos constantes aos quais me refiro seriam aqueles traços e características de forma e de cor que definem, por exemplo, a figura do Capitão Gancho, identificando-o enquanto tal, independente das variações de ângulo, gestos e expressões e mesmo de situações da personagem em outras ilustrações do mesmo autor.

¹⁰³ Informação não convergente com o DVr, que nos informa tratar-se de um acontecimento noturno: “*Fifteen paid the penalty for their crimes that night*” (BARRIE. 1999: 204.) [Quinze pagaram seus crimes naquela noite”. (MACHADO. 2006: 223. Grifo meu.)]

representação de uma das personagens (Wendy, Sra. Darling, ou mesmo Jane já crescida e mãe de Margarete). Se a intenção do ilustrador corresponde à primeira hipótese, essa última ilustração sintetizaria em si todo o epílogo, numa formulação siléptica onde a mulher à janela pode significar todas as mães citadas no DVr, caracterizando uma iteração determinada pela frase “enquanto as crianças forem...”. Porém, se a figura feminina representa uma das personagens (provavelmente Wendy, adulta) teríamos uma imagem singulativa.

Assim como o DVs altera a frequência dos acontecimentos diegéticos do DVr por repetição, pode também discursar sobre algo que não está explícito no texto, aprofundando significados, prolongando ações, ou estabelecendo relações metadieéticas em relação ao DVr; porém, jamais poderá elipsar acontecimentos no DH, uma vez que eles estejam presentes no DVr, ainda que se mantenha em silêncio sobre eles. Em *Peter Pan* o **TD (tempo diegético)** apresenta-se indeterminado no jogo proposto pelo **TN (tempo narrativo)**. Ao atentarmos às suas características durativas, salientam-se as **elipses implícitas** propriamente ditas¹⁰⁴ — onde o autor ora acelera ou desacelera o ritmo temporal das cenas¹⁰⁵, ora simplesmente as corta, intercalando-as através de pausas entre um capítulo e outro, introduzindo a cena seguinte através de um sumário — e as **elipses do tipo hipotéticas**¹⁰⁶. Essas últimas reforçam a idéia de **jogo do tempo** proposto pelo DVr, onde as regras são subjetivas e não-convencionais, dependentes da ação e do desejo, tanto da voz narrativa verbal quanto dos seus personagens. Os episódios são, entretanto, narrados em tempo real, expressa por verbos que variam entre o tempo presente e o pretérito. O preenchimento das elipses do DVr pelo DVs — principalmente as de caráter hipotético —, implicaria, conforme já mencionei, em alterar potencialmente as propriedades diegéticas do primeiro, em seu sentido sincrônico, obtendo, em hipótese, através das imagens, uma narrativa metadieética à proposta pelo texto literário em questão.

As ilustrações que acompanham a edição analisada, como já observamos, preferem abster-se do **jogo do tempo** proposto pela voz verbal; a frequência de suas aparições ao longo do DVr é escassa, limitadas internamente em sua maioria a formulações silépticas e iterações pouco significativas. Em termos **durativos**, influenciam pouco no ritmo de leitura, uma vez

¹⁰⁴ [...] isto é, aquelas cuja presença não está declarada no texto, e que o leitor pode inferir apenas de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa. (GENETTE. s. d.: 108.)

¹⁰⁵ Como, por exemplo, o Capítulo I, que começa com um sumário geral sobre a formação da família Darling, passa por uma aceleração em direção ao diálogo entre a Sra. Darling e Wendy e desacelera levemente até a noite em que Peter Pan aparecerá pela primeira vez.

¹⁰⁶ “Enfim, a forma mais implícita da elipse é a elipse puramente hipotética, impossível de localizar, por vezes mesmo de colocar onde quer que seja, [...]”. (Idem. Ibidem: 109.) A cena do voo rumo a Terra do Nunca, no capítulo V, é um bom exemplo.

que se reduzem a nove interposições entre as 256 páginas que substancializam o DH em seu suporte autográfico. Temos uma predominância de **silêncios** (elipses internas ao DVs), não só devido à pouca quantidade de ilustrações, mas sobretudo à ausência de ação e de parte significativa dos seus personagens.

Tanto quanto o DVr, o DVs obedece a uma **ordem**¹⁰⁷ — ordem essa que adicionará certas peculiaridades ao ritmo de leitura. Temos na obra *Peter Pan* inúmeras **prolepses**¹⁰⁸, casos em que o narrador pode nos antecipar um acontecimento — como no Capítulo II, onde são interpolados diálogos entre o casal Darling que só ocorreriam mais tarde, após a fuga das crianças — ou, no mínimo, advertir sobre ele:

Então, bem devagar, ela chegou o rosto para onde estava antes, dizendo muito educada que ia usar o beijo dele no cordãozinho em volta do pescoço. E foi muito bom que ela tenha feito isso mesmo, porque bem mais tarde isso ia salvar sua vida.¹⁰⁹ (MACHADO. 2006: 45.)

Além das prolepses, o texto também retorna a um passado extradiegético para esclarecer particularidades no comportamento dos personagens — como a origem e a educação do Capitão Gancho, narrado no Capítulo XIV — ou para retomar determinada cena de outro ponto de vista, como no Capítulo XII, onde o narrador, após contar no capítulo anterior o que se passa no esconderijo das crianças enquanto os piratas atacam os índios do lado de fora, retorna ao mesmo intervalo de tempo, numa **analepse interna**¹¹⁰, para contar o modo como se deu o ataque¹¹¹, evitando o que Genette chamaria de **paralipse**¹¹² e completando o acontecimento no sentido sincrônico¹¹³. Em suma, a análise dos aspectos ordenativos do DVr, torna mais nítido tudo o que já presentíamos na análise dos aspectos anteriores: trata-se de discurso cuja voz antecipa ações futuras, faz advertências aos

¹⁰⁷ Onde **ordem** é o termo empregado para definir as relações entre a “sucessão de acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (Id.Ibid.: 33.)

¹⁰⁸ Toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior [...]. (GENETTE. s.d.: 38.)

¹⁰⁹ [...] *so she slowly returned her face to where it had been before, and said nicely that she would wear his kiss on the chain around her neck. It was lucky that she did put it on that chain, for it was afterwards to save her life.* (BARRIE. 1999: 92.)

¹¹⁰ Onde **analepse** é “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior” (GENETTE. s.d.: 38). As analepses podem ser **internas** — quando se referem acontecimentos intradieгéticos —, **externas** — quando extradiegética — ou **mistas** — quando iniciam num passado extradiegético mas prosseguem referindo-se a um acontecimento intradieгético.

¹¹¹ Passim: 159-178.

¹¹² Na **paralipse** “a narrativa não salta, como na elipse, por cima de um momento, [mas] passa *ao lado* de um dado”. (Idem. Ibidem: 50.)

¹¹³ Genette considera as analepses (retornos) e as prolepses (antecipações) como tipos de **anacronia** — onde “a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere — na qual se enxerta — uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira” (Idem.Ibidem.: 47.). Resumidamente, a amplitude dessas anacronias determinam o tipo ao qual pertencem — analepse ou prolepse. Estas categorias podem ser também estendidas em sentido sincrônico, seja para completar informações não dadas na ação presente (**completivas**), ou para repeti-los, ainda que em outras palavras (**repetitivas**).

personagens e aos leitores, além de informar sobre o passado mais remoto e os pensamentos ou sentimentos mais obscuros dos seus personagens, sem deixar de ser, ela mesma, um personagem atuante no tempo diegético presente e igualmente presente junto ao leitor.

A forma como o DVs se comporta em relação aos aspectos ordenativos depende não só dos elementos que o constituem (as ilustrações podem internamente referir-se aos aspectos ordenativos verbais, ou ainda sugerir passados e futuros não explicitados na narrativa verbal — e de novo teríamos um DVs metadieético), mas do modo como serão inseridas ao longo do objeto-livro. Como já mencionei, a ordem e a disposição das ilustrações ao longo do texto dependem do projeto gráfico que, no caso da edição de *Peter Pan*, estabeleceu a impressão das nove ilustrações coloridas em folhas separadas, ligeiramente encorpadas, apenas no anverso, encartando-as da seguinte forma: a primeira aparece entre as páginas 24 e 25; a segunda, somente entre as páginas 88 e 89 (quatro cadernos ou 64 páginas depois); a terceira já surge após um breve intervalo de um caderno (16 páginas), bem como a quarta; a quinta, após dois cadernos, entre as páginas 152 e 153; a sexta repete o intervalo da terceira e da quarta, aparecendo entre as páginas 168 e 169; a sétima repete o intervalo dois cadernos (32 páginas); a oitava aparece após um caderno e meio e a nona, dois cadernos depois. Essa disposição não enrijece o ritmo narrativo, dado que elas se apresentam em intervalos irregulares, ainda que múltiplos de oito; porém, em razão do critério de distribuição adotado, nem sempre elas interagem com a ação ou cena verbal correspondente, o que certamente implica em alterações na ordem do próprio DH; além disso, ao se apresentarem em intervalos menores a partir do Capítulo V, após uma longa pausa de 63 páginas a partir da primeira ilustração, enfatizam somente os episódios referentes aos acontecimentos na Terra do Nunca, recusando-se praticamente a contribuir com os episódios anteriores, passados na residência da família Darling.

Conforme as categorias genettianas, teremos, na inter-relação dos discursos, duas cenas repetidas, que posso caracterizar como **analepses internas homodieéticas do tipo completiva** [*fig B.8 e B.15*], ou seja, as ilustrações que surgem após o fato narrado, repetem, acrescentando informações visuais, aquilo que já foi descrito verbalmente. Temos uma única cena proléptica, do tipo **interna e completiva**, em que o DH antecipa a ação de Peter Pan tocando flauta [*fig B.13*] uma página antes de a personagem comportar-se dessa maneira. A última cena [*fig B.16*] — onde Peter Pan aparece à janela junto a uma mulher que não temos como identificar com segurança —, comporta-se como simultânea em relação ao DVr, pois aparece justo ao lado do epílogo e, como ele, projeta a narrativa para um futuro.

As ilustrações de carácter apresentativo, enquanto formulações silépticas, poderiam estar localizadas em qualquer ponto do DH, sem interferir em seus aspectos ordenativos. Contudo, havendo uma descrição verbal dos seus elementos (personagens e objetos de cenário), elas acabam comportando-se como analepses quando aparecem posteriormente a essas descrições (como é o caso de, por exemplo, a imagem do Capitão Gancho e a maioria delas, sendo exceção proléptica a ilustração da Lagoa das Sereias [*fig B.II*], antecipando sua descrição antes da abertura do capítulo do mesmo nome).

Sucinta, a análise aqui apresentada pretende amostrar as possibilidades de estender a análise do discurso genettiana ao DVs, não só em suas relações sintáticas internas mas também em sua inter-relação com o DVr, somando-se na composição acórdica do DH. Vimos que, no caso dessa edição da obra *Peter Pan*, a voz verbal se sobrepõe, rica em nuances espaço-temporais à voz visual, dentro das categorias preconizadas por Genette. Enquanto que no DVr, em que pese a linearidade própria do encadeamento de leitura, temos uma voz tridimensional, expansiva no espaço e no tempo, no DVs, ao qual se costuma aferir qualidades de espacialidade, a voz é plana, curta e objetiva, limitando-se a acompanhar alguns aspectos do DVr; enquanto no DVr há um turbilhão de ações, de sentimentos e figurações, no DVs as ações são repetidas de um ponto de vista que se pretende neutro, onde os sentimentos e motivações expressivas são rebaixados ao mínimo, senão ausentes; enquanto na narrativa de Barrie temos um vai-e-vem no espaço e no tempo, as ressignificações visuais propostas por Fernando Vicente e organizadas pelo projeto gráfico em *Peter Pan/Salamandra* — apresentam uma majoritária disritmia em relação aos efeitos ordenativos propostos pelo DVr. O autor-ilustrador espanhol incluído no pacote importado pela editora brasileira preferiu ater-se aos aspectos mais superficiais do texto (superficiais porque irrelevantes, seja do ponto de vista do discurso narrativo, seja do ponto de vista da própria diegese), procurando ater-se ao espírito de aventura que o permeia, obliterando muitos dos elementos que constituem e enriquecem a obra alográfica, de modo algum uma aventura incosequente e superficial conforme procurei, através da análise do DVr, demonstrar.

2.2 Melodias

As vozes que compõem o DH modulam em conjunto o tempo e o espaço diegéticos, como verificamos, regidas pelo projeto gráfico que as inter-relaciona e substancializa no intervalo de tempo narrativo proposto pelo OA (objeto autográfico ou, o que vem a ser o mesmo, objeto-livro). Ainda que cada voz possua sua própria linha melódica disposta em

notações gráfico-visuais específicas, elas percorrem juntas o espaço físico das páginas e juntas entoam em coro os acordes sinfônicos que constituem o DH por excelência. Quanto maior for o grau de simetria entre elas, mais inseparáveis se tornam uma da outra ao penetrarem de forma indelével nos vários níveis da consciência do leitor-receptor.

Estudei, no segmento anterior, ambos os discursos a partir de suas vozes, analisando seu comportamento tanto em separado quanto interativo; parto agora para a análise das especificidades de cada linha melódica (verbal e visual), procurando determinar o modo como elas se interrelacionam enquanto **acorde intersemiótico**; no caso de *Peter Pan*, a partir da transcrição do DVr pelo DVs. Já defini o texto literário *Peter Pan* como idealidade obediente ao regime alográfico proposto por Genette. Sei, entretanto, que esse texto raras vezes se manifesta sozinho em um suporte autográfico, mas está acompanhado por imagens desde a sua primeira publicação. Essas imagens, eu as definiria como mistas dentro das categorias de imanência: por um lado, elas são autográficas e únicas enquanto arte em si mesmas; por outro, comportam-se como alográficas, pois as técnicas de elaboração das artes ilustrativas não se substancializam, a não ser raramente¹¹⁴, por meio de uma multiplicação a partir da arte em si, mas de uma matriz gerada por **notações** (leitura foto-analógica ou foto-digital). Assim, por exemplo, uma ilustração elaborada em aquarela sobre papel (arte acabada em si mesma) terá uma textura e uma gama de matizes jamais repassadas na reprodução impressa, por mais eficiente que seja a tecnologia utilizada; freqüentemente não distinguimos a técnica artística com que foram elaboradas as imagens de uma dada edição: grafites escurecem e são confundidos com canetas, um tom laranja original pode alterar-se para marrom ou simplesmente desaparecer em meio a tonalidades vizinhas e semelhantes, e a textura do pincel, o tipo de tinta, sem contar as técnicas tridimensionais como massa de modelar, recortes e dobraduras em papel e colagens modificam-se ao serem reproduzidas ou redimensionadas, de modo a submeter-se ao seu novo suporte autográfico — o objeto-livro.

¹¹⁴ Estou me referindo às modernas técnicas utilizadas pela indústria gráfica, que eliminaram os processos artesanais de reprodução da ilustração, como a xilogravura, a litografia e a gravura em metal, onde a matriz era, de fato, a arte em si, substituindo pelo fotolito ou pelo *scanner* digital para impressão direta. Os antigos processos, quando utilizados opcional e intencionalmente, acabam por conferir uma aura de artesanaria ao objeto-livro.

Por isso, baseando-me nas mesmas premissas de Genette em relação ao texto verbal-gráfico, acredito que o **texto visual-gráfico**¹¹⁵ possa comportar-se como **alográfico e autográfico**, porque produzido para ser apreciado tanto em seu estado múltiplo quanto único. Ao obedecer ao regime alográfico, ele só pode ser reconhecido através de notações, onde mesmo as artes digitais, ao serem impressas, transferem-se dos pixels originários para uma matriz composta de um ou mais fotolitos¹¹⁶, que por sua vez servirão de base para a cobertura de fina retícula em tinta industrial sobre o papel constituinte do suporte gráfico¹¹⁷. Contrariamente ao texto literário, porém, essas artes originais que compõem o texto visual nem sempre requerem uma operação mental redutora para que as idealizemos enquanto aquarelas, pinturas sobre tela, colagens, etc.; é difícil, mas não impossível, o seu acesso concreto, quando visitamos as mostras de ilustradores e as apreciamos em sua matericidade. As mostras de ilustradores vêm de encontro a minha sugestão de atribuímos à tessitura gráfica-visual um comportamento alográfico, no sentido de que muitas vezes nos abismamos ante as diferenças do aspecto de um original em relação à reprodução que conhecemos através dos livros. Por outro lado, compreendo que as artes elaboradas diretamente em seu suporte — livros-arte e qualquer objeto-livro feito artesanalmente —, que se utilizam intencionalmente e chamam a atenção direta para os recursos gráficos de impressão ou multiplicação — literatura de cordel, fanzines impressos ou virtuais, *sites* criativos que explorem narrativas e ilustrações eletrônicas¹¹⁸ — devem manter-se incluídas no regime **autográfico de imanência múltipla**, ao lado da gravura e da fotografia, assim categorizadas por Genette.

¹¹⁵ Ou **tessitura visual**: a disposição ordenada de linhas, formas, texturas e cores que compõem os elementos iconográficos e demais padrões visuais, estendendo-se a série de imagens (ilustrações) produzidas para um dado DVs. Numa comparação à grosso modo, poderíamos dizer que as linhas, texturas, cores e formas corresponderiam aos morfemas ou **símbolos gráfico-visuais**; os elementos constituídos por elas, as palavras, ou **ícones**; cada imagem (ilustração), uma frase, ou **índice**; o conjunto destas formaria o **texto visual** propriamente dito.

¹¹⁶ Esse seria o processo tradicional, embora saiba que o fotolito está com os seus dias contados; de qualquer forma, o processo de impressão digital também inclui uma leitura ótica matricial para cada cor, convertendo cada pixel (dpi) em pontos de tinta (ppi).

¹¹⁷ De certa forma, Genette abre um precedente para que eu assim classifique o trabalho de ilustração gráfica quando, ao incluir a gravura e a fotografia como objeto autográfico de imanência múltipla, ele chama a atenção para o fato de que, na gravura e na fotografia, a matriz (pedra, madeira, linóleo, etc, da primeira e o negativo da segunda) é *apenas e unicamente* um ponto de partida para a produção do objeto estético múltiplo. Isso não ocorre na ilustração, porque os dois modos (matriz e reproduções) são valorizados enquanto objetos de função estética, assumindo exclusivamente a primeira função após alguns anos, quando deixam de ser utilizados em sua função adjunta a um dado texto verbal, tornando-se, portanto, obras de imanência única. Quero lembrar ainda que, na gravura ou fotografia, o múltiplo costuma revelar claramente sua origem matricial (podemos distinguir uma xilogravura de uma lito, pois as características *matéricas* da matriz estão expressas em cada cópia), enquanto que, como já disse, nem sempre é possível determinar as dimensões nem o suporte real da arte que originou suas reproduções gráficas.

¹¹⁸ Entre os quais o trabalho da brasileira Ângela Lago seria um bom exemplo.

A edição *Peter Pan/Salamandra* é um produto industrial *stricto sensu*; embora possa deprender, a partir do objeto autográfico em minhas mãos, que as ilustrações de Fernando Vicente possam ter sido elaboradas em técnica de pintura, a retícula de impressão não me permite acesso ao tipo de tinta utilizado (pode ser ecoline, aquarela, aguada de guache ou tinta acrílica — ou mesmo ferramentas de pintura digital); a textura do papel-suporte também foi eliminada, possivelmente por redução das dimensões originais ao tamanho do objeto-livro, adequando-se ao seu projeto gráfico, onde mesmo as cores podem sofrer variações a partir da sua notação reticular (analógica ou digital), ou da qualidade de impressão. Uma das grandes falhas editoriais é a omissão dos dados técnicos das artes utilizadas; em algumas edições mais recentes e cuidadosas, essa falha tem sido corrigida, não sendo o caso da publicação em questão. Assim, tudo o que posso fazer é reduzi-las, através de uma operação mental, a uma arte pintada à mão, em tintas de várias cores e espessuras aplicadas possivelmente sobre papel. Posso atribuir-lhes certa leveza e expressividade, porque percebo transparências de aguadas contrapostas às *velaturas*¹¹⁹ de tinta mais opaca e traços leves, quase imperceptíveis, que contornam seus elementos de modo irregular. As artes de Vicente, contudo, não foram elaboradas no sentido de evidenciar cada um de seus aspectos autográficos originais, atuando apenas de forma a relatar, sem chamar muito a atenção sobre seus aspectos substanciais, as informações diegéticas presentes no texto literário que acompanham. Além e em vista disso, como afirmei anteriormente, parecem fazer submergir sua voz narrativa (representada por uma gestualidade e uma expressividade plástica que indicam a presença do sujeito criador) em nome de uma ressignificação que se plasma objetiva, pois se submete docilmente aos recursos notativos industriais.

Já destaquei o suficiente a riqueza tímbrica da voz que enuncia a história *Peter Pan*. A melodia entoada por essa voz, como veremos, não é menos interessante. Ela se apóia em uma série de elementos significativos que, reunidos nas ações e cenas apresentadas, compõem uma tessitura semântica complexa, destinada a infinitos jogos de leitura. Basicamente, os elementos que compõem a estrutura narrativa de Barrie seriam: personagens adultos e infantis de variados sexos e idades — ora realistas, como a família Darling, ora fantásticos, como Peter Pan, a fada Sininho, o Capitão Gancho, as Sereias ou a índia Lírio Selvagem —; animais com comportamento quase humano, como Naná, o Pássaro-Nunca e o Crocodilo; o cenário real de Londres no início do século XX alternado a uma ilha fantástica — a Terra do Nunca —; ações exteriores, como as aventuras vividas pelas crianças, mas também interiores,

¹¹⁹ Chama-se **velatura** a cobertura de uma camada de verniz ou tinta de determinada cor sobre outra camada de cor diferente, em que a primeira modifica ou interfere na percepção da segunda.

presentes nas atitudes e na revelação dos pensamentos e lembranças de alguns personagens; além disso, a dimensão espaço-temporal, presente na voz e nas modalidades discursivas, aparece materializada também, entre outras, na dicotomia Peter Pan/Wendy onde, de um lado, temos uma *menina real*, que cresce e tem uma filha e, de outro, um menino, um *mito-criança*, que opta pelo exílio num espaço sem contornos e num tempo suspenso que o imortaliza em estado infante, impossibilitando-o de amadurecer e de compartilhar da realidade social e afetiva dos outros protagonistas¹²⁰. Novamente advirto que não é minha intenção aprofundar o estudo dos elementos iconográficos, simbólicos e indiciais que compõem a narrativa verbal, senão quando em relação a sua ressignificação visual. Reitero apenas que *Peter Pan* não concede à leitura, enquanto gênero de aventura e fantasia, um prazer meramente escapista; todos os elementos, da ilha evocada até o beijo escondido da Sra. Darling, conformam uma rede de significados onde nada é supérfluo ou meramente decorativo. Podemos lê-la de diversas formas; abordá-la em seus diversos aspectos; independente do modo como o façamos, teremos sempre a sensação de que não a apreendemos de todo — uma exegese da obra de *Peter Pan*, tal como a voz que a enuncia, pode estender-se em várias direções, para além da história propriamente narrada, cujas qualidades poético-significativas tentarei depurar a medida em que prossigo na abordagem de ambos os discursos.

A fim de não me estender além dos limites impostos para este trabalho, concentrarei a atenção sobre as duas personagens que dinamizam a dicotomia atemporalidade/temporalidade, já antevista na análise do discurso sob as orientações de Gérard Genette. O par Peter Pan/Wendy centraliza forças, ora opostas e conflitantes, ora cúmplices, em torno das quais giram as demais personagens, cenários e ações. No primeiro, temos o masculino, o eterno, o impossível, o presente imediato e descompromissado convivendo, ao mesmo tempo, com o impasse decorrente da imortalidade, impedindo o registro da experiência vivida e o acesso à maturidade e a vida afetiva; na segunda, o

¹²⁰ *It was in Peter and Wendy that he [Barrie] polarized most successfully the ambiguities of his central vision — the child-in-adult and the adult-in-child. Peter and Wendy are perhaps the centre-piece of Barrie's imagination: opposite visions of the Neverchild. Wendy is the child playing adult roles and games, and in her the incipient adult and mother already control the child; Peter is the child playing adult roles also, but in him the child is inviolable, separate and free. For Peter being 'father' is fun only if he knows that is not and will not be true. The children are playing games, and the stories about them are also a game, played out in the no man's land between child and adult worlds. [É em Peter e Wendy que ele (Barrie) polariza de forma mais bem sucedida as ambigüidades de seu ponto de vista: a criança-no-adulto e o adulto-na-criança. A dupla Peter e Wendy são, talvez, o ponto central da imaginação de Barrie: visões opostas de um não-lugar infantil. Wendy é a criança que brinca imitando o adulto, e em seu incipiente lado adulto e maternal, controla a criança em si mesma; Peter é uma criança que também brinca de ser adulta, mas nele a criança é inviolável, separada e livre. Para Peter, ser 'pai' é divertido somente se ele souber que não é e jamais será de verdade. Ambos fazem de conta, e a história sobre eles é também uma brincadeira realizada num não-lugar entre o mundo adulto e infantil.] (HOLLINDALE. 1999: xiv. Tradução minha.)*

feminino, a efemeridade, a possibilidade, a construção da identidade a partir da memória que reconstitui o tempo transcorrido e o espaço experienciado na consciência, a promessa de vida e de sua continuidade e renovação através da sexualidade e da maternidade. A forma como esses dados semânticos se concretizam (dados reconhecidos por mim, sem renegar ou excluir o reconhecimento de outros) no DH de *Peter Pan/Salamandra*, presentes no texto verbal de Barrie e ressignificados no texto visual de Vicente, serão aqui privilegiados.

Interessante é, antes de tudo, traçar um rápido perfil transsignificativo das representações visuais das duas personagens. Nas primeiras imagens publicadas de Peter Pan, realizadas por Arthur Rackham no livro-arte *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), ele aparece ainda como o bebê levado pelas fadas [*fig C.I.I*]¹²¹. No teatro, foi concebido para ser interpretado por uma atriz, pois a peça é, em geral, encenada como uma pantomima; de qualquer forma, a popular personagem criada por Barrie não foi imaginada como uma criança *igual às outras*¹²². Na ilustração, como no cinema, as representações visuais têm dificuldade em abrangê-lo na totalidade de suas qualidades físicas e emocionais. Embora indiciado sem economia pelo narrador onisciente, Peter Pan escapa, ao longo da história — e talvez por isso mesmo —, a qualquer apreensão iconográfica, sendo difícil configurá-lo em uma imagem única e nítida. O narrador de Barrie, sobreposto pela tradução de Ana Maria Machado, começa por descrevê-lo da seguinte forma:

Era um menino lindo, vestido de folhas e do limo que escoava lentamente das árvores. Mas a coisa mais encantadora nele era que *tinha todos os dentes de leite*. E quando viu que estava diante de uma adulta, *rangeu todas as suas perolazinhas para ela*.¹²³ (MACHADO. 2006: 21. Grifos meus.)

A inclusão dos índices *encantadora*, *dentes de leite*, acrescentados do diminutivo *perolazinhas*, sugere a imagem de uma criança que parece ter por volta dos quatro ou cinco anos, uma criança de aspecto selvagem, pois está *vestido de folhas e do limo*¹²⁴ *que escoava lentamente das árvores e range os dentes* para a Sra. Darling.

¹²¹ Ilustrações reproduzidas no Anexo C, em CD (C.1).

¹²² “*He is at the same time a child himself and a child’s dream-figure, the archetypal hero both of magical fairy-tale and adventure story. (...) He seems not just the invention of one writer, but character from mythology. He is god-like.*” [Ele é ao mesmo tempo uma criança em si e uma figura imaginária de criança, o arquétipo tanto de um herói de contos de fadas quanto de uma história de aventuras. (...) Ele não parece invenção de um escritor, mas uma personagem mitológica. Como um deus.] (CARPENTER, Humphrey. *Secret gardens*. Allen and Unwin, 1985, p. 176 apud HOLLINDALE. 1999: xxvi.)

¹²³ *He was a lovely boy, clad in skeleton leaves and juices that ooze out of trees; but the most entrancing thing about him was that he had all his first teeth. When he saw she was a grown-up, he gnashed the little pearls at her.* (BARRIE. 1999: 77.)

¹²⁴ Na verdade, *seiva* (*juices*), conforme prefiro traduzir do texto no original.

Entre outras peculiaridades da personalidade do menino, saliento a ausência perceptiva do tempo, própria de uma criança bem pequena. Não só ele não se dá conta da passagem dos dias ou horas, como por vezes esquece fatos e pessoas de sua convivência:

Mais do que isso, Wendy tinha certeza de que às vezes, quando voltava, Peter não se lembrava bem de quem eles eram.¹²⁵ (Idem. Ibidem: 64.)

A personagem também nos passa a sensação de um eu ainda em formação, não totalmente consciente de sua individualidade; muito embora recorde sua origem, entende e conforma o mundo a sua volta (no caso, a Terra do Nunca e seus demais habitantes) como extensão de si mesmo¹²⁶. Quando o Capitão Gancho, estereótipo do adulto que afronta esse mundo por excelência, preocupado com as convenções que o qualificam como homem maduro, pergunta: *Peter, quem é você?*¹²⁷, o menino responde:

— Eu sou a juventude, eu sou a alegria! — respondeu Peter, ao acaso. — Eu sou um passarinho que saiu do ovo.

É claro que isso era uma bobagem. Mas para o infeliz Gancho, era a prova suprema de que Peter não tinha a menor idéia de quem era ou do que era, o que seria o cúmulo do bom-tom.¹²⁸ (Id. Ibid.: 221.)

O modo como o menino se relaciona com Wendy também é um dado indicativo de um grau de desenvolvimento aquém da idade de sete ou oito anos. Enquanto que em relação aos meninos perdidos, aos irmãos João e Miguel e aos personagens fantásticos, mostra-se sempre seguro e confiante, diante da menina e do potencial de *mulher* e *mãe* que ela representa, assume certa fragilidade, como na cena em que não consegue recuperar sua sombra ou, mais adiante, após ter vencido a dura batalha contra o Capitão Gancho e libertado os meninos, quando, dormindo, deixa-se embalar em meio aos seus pesadelos:

E nessa noite ele teve um daqueles sonhos que às vezes tinha, e chorou dormindo durante muito tempo. E Wendy o segurou no colo e abraçou bem apertado.¹²⁹ (Id. Ibid.: 224.)

Por outro lado, nem sempre ele obtém segurança ao seu lado. Ao confundir beijos com dedais, ao argumentar, ante a insistência de Wendy em querer saber sobre seus sentimentos por ela:

¹²⁵ *Indeed, sometimes when he returned he did not remember them, at least not well.* (Idem. Ibidem: 104.)

¹²⁶ A Terra do Nunca e seus habitantes só ganham vida a partir das ações e reações do protagonista, conforme é afirmado no início do Capítulo V: *“Feeling that Peter was only back, the Neverland had woke into life.”* (Id. Ibid.: 112.) [“Sentindo que Peter estava chegando, a Terra do Nunca acordara de novo.” (MACHADO. 2006: 75. Grifos meus.)] Nota-se que temos uma perda semântica na tradução do texto original, onde Barrie deixa evidente a dependência existencial da ilha e seus habitantes pelo menino.

¹²⁷ *“Pan, who and what art thou?” he cried huskily.* (Id. Ibid.: 203.)

¹²⁸ *“I’m joy,” Peter answered at a venture, “I’m a little bird that has broken out of the egg.”*

This, of course, was nonsense; but it was proof to the unhappy Hook that Peter did not know in the least who or what he was, which is the very pinnacle of good form. (Id. Ibid.: 203.)

¹²⁹ *He had one of his dreams that night, and cried in his sleep for a long time, and Wendy held him tight.* (Id. Ibid.: 205.)

— Você é tão esquisita — disse ele, sinceramente intrigado. — E Lírio Selvagem é igualzinha. Tem alguma coisa que ela quer ser para mim, mas diz que não é minha mãe.¹³⁰ (Id. Ibid.: 156.)

Peter atesta a imaturidade própria de uma criança cuja idade ainda não alcança o sentido — e se espanta diante — da própria sexualidade. Sua negação a ela não é somente uma recusa ao amadurecimento, mas também ao incesto, já que ele (con)funde em Wendy, como disse, os papéis femininos de mãe e esposa.¹³¹ Sob um outro aspecto, porém, o menino apresenta, ao longo da narrativa e no que se refere ao seu mundo de faz-de-conta, qualidades que denotam lealdade e compromisso em relação ao grupo, iniciativa, determinação e discernimento para reagir e lidar com o imprevisto, autoconfiança e ousadia — características que o demarcam como herói mais maduro, um menino adolescente. Essas e outras qualidades semânticas — o famoso grito de Peter Pan, traduzido como “cocoricó” ou canto de galo, no texto original melhor compreendido em toda a sua extensão¹³²; seu papel condutor (ou raptor) de crianças perdidas¹³³ — enfatizam-no como entidade panteísta¹³⁴, mensageira de algo mais do que um conceito inocente e divertido de infância.

¹³⁰ “*You are so queer*”, he said, frankly puzzled, “and Tiger Lily is just the same. There is something she wants to be to me, but she says it is not my mother.” (Id. Ibid.: 162.)

¹³¹ Como fica evidente em todo o diálogo travado entre ele e Wendy no Capítulo X. Na introdução da edição da Oxford, utilizada como referência nesse trabalho, Hollindale também menciona a influência do relacionamento de Barrie com a mãe, Margaret Ogilvy, cuja vida, biografada por ele mesmo e publicada em 1927, inspirou-o na criação da personagem Wendy. Barrie foi-lhe extremamente devotado após a morte do irmão mais velho, fato que prejudicou seu amadurecimento sexual e físico.

¹³² Em inglês, o verbo utilizado por Barrie é *to crow*, possuindo largo sentido semântico: grasnar de corvo, gralha; grito de satisfação ou de alegria de bebê; canto de galo; exultar; tripudiar, folgar (Michaelis).

¹³³ Além da famosa relação da personagem com a morte precoce do irmão mais velho de Barrie, David, sabe-se que a taxa de mortalidade era alta nos primeiros anos de vida da população inglesa de seu tempo; o desaparecimento súbito de colegas, irmãos, primos ou amigos seria, portanto, parte do cotidiano dessas crianças. Peter Pan encarnaria, assim, uma espécie de entidade mediadora (e consoladora) entre a vida e a morte infantil, conforme declara a própria personagem, ao informar sobre onde e com quem mora: “*With the lost boys. (...) children who fall out of their perambulators when the nurse is looking the other way. If they are not claimed in seven days they are sent far away to the Neverland to defray expenses. I’m captain.*” (BARRIE. 1999: 94-95.). [“Com os meninos perdidos. (...) crianças que caem dos carrinhos quando as babás não estão prestando atenção. Se em sete dias ninguém for procurar por eles, são mandados para a Terra do Nunca, para diminuir as despesas. E eu sou o chefe.” (MACHADO. 2006: 49.)] Em uma de suas notas sobre o texto, informa Hollindale: “*Barrie’s storytelling to the Llewelyn Davies children in Kensington Gardens included tales of guidance offered by Peter Pan to the dead children whose tombstones supposedly rested there.*” [Histórias de Barrie contadas para os Llewelyn Davies (*os jovens que inspiraram Barrie a escrever a obra*) no Parque Kensington incluíam contos onde Peter Pan oferecia-se como guia para as crianças mortas cujas lápides supostamente ali existiam.] (HOLLINDALE. 1999: 236. Tradução e parênteses meus.) A idéia de Terra do Nunca como paraíso *post mortem* é evidenciada no filme *Em busca da Terra do Nunca (Finding Neverland)*, de Marc Foster (2004).

¹³⁴ *The name Peter was contributed by Peter Llewelyn Davies. Pan is the goat-footed Greek god of nature. Apart from the general allusion to a kind of nature god, the only specific echoes of the classical original are the pipes that Peter plays and the goat which Maimie Mannering gave him.* [O nome Peter foi uma contribuição de Peter Llewelyn Davies. Pã (*tudo*) é o deus grego com pés de bode e protetor da natureza. À parte da alusão ao deus da natureza, os únicos ecos remanescentes específicos dessa origem clássica são a flauta que Peter toca e o bode que Maimie Mannering deu a ele (Mainie Mannering é o nome da Rainha das Fadas, personagem presente em *Peter Pan in Kensington Gardens*, onde ocorre o episódio)]. (Idem. Ibidem: 228, nota 9, tradução e parênteses meus.)

Tendo isso em vista, torna-se compreensível a variedade transsignificativa apresentada pelos inúmeros ilustradores que acompanharam as reedições da obra de Barrie, comprovando a dificuldade de apreensão, através do texto visual, dos aspectos físicos e emocionais da personagem indicados no texto. Enquanto F. D. Bedford (1911), o primeiro ilustrador da versão definitiva, prefere retratá-lo como um rapazinho de aspecto selvagem [*fig C.1.2*], portando o primitivo traje de folhas secas, outros ilustradores, como Roy Best (1931) ou Mabel Lucie Attwell (1921) preferem representá-lo como um menino bem menor, e em trajes menos rústicos, de expressão mais infantil — uma personagem mais suave e romântica. Best ainda o recobre com uma espécie de aura, como se fosse um espírito ou aparição fantasmagórica [*fig C.1.4*], enquanto que Atwell o veste em trajes que o assemelham a uma espécie de entidade mitológica ou folclórica [*fig C.1.3*]. Já em suas ressignificações mais recentes, ele assume definitivamente uma idade próxima à adolescência e características que mesclam sua singularidade ôntica, ou seja, uma criança transcendente, mito panteísta da infância, como nas ilustrações de Trina Schart Hyman (1980) [*fig C.1.6*] ou na impressionante configuração de Michael Hague (1987) [*fig C.1.7*], onde ele é visto de modo bem menos pueril. Essa evolução transsignificativa tem origem não só nas modificações do conceito de infância e do papel social da criança na família e na sociedade, mas também no percurso receptivo da obra ao longo do século XX, deslocado gradualmente em direção às faixas etárias superiores.

No Brasil, a imagem mais popular de Peter Pan é, sem dúvida, a desenvolvida para o desenho animado produzido pelos estúdios Disney, onde ele aparece como um menino cuja idade pode variar de onze a treze anos, vestido com túnica recortada em pontas (numa versão sintética das folhas de árvore com que foi confeccionada), meias verdes e barrete da mesma cor, enfeitado com uma pena, ao modo dos caçadores [*fig C.1.5*]. O cabelo vermelho, as orelhas pontudas, a flauta-pan e os olhos amendoados informam a sua condição de entidade-mito infantil. O único ilustrador brasileiro do texto integral, Walter Ono (1992), configura-o igualmente como uma espécie de entidade, dentes à mostra, vestido com uma túnica cuja textura se assemelha a pele de animais e lenço atado à cabeça [*fig C.1.8*]. Recentemente, tivemos acesso, através da versão cinematográfica, à imagem de Peter Pan semelhante à original, tal como idealizada por Bedford: um menino de aspecto selvagem, de dentes pequenos¹³⁵, vestido de folhas secas [*fig C.1.9*].

¹³⁵ É possível notar, no filme de Hogan, a diferença entre os dentes de Wendy (grandes, de uma segunda dentição), e os dentes menores de Peter (o ator chega a contrair os lábios para diminuí-los ainda mais).

Assim, dependendo do modo como é interpretado visualmente, Peter Pan adquire uma tonalidade, e a história como um todo. Se traçado em feições mais infantis, evidencia seu desamparo e o impasse trágico de sua existência; se mais juvenil, explodem diante de nossos olhos o espírito de aventura e a inquietude que o dominam, bem como a sua arrogância e latente sexualidade. Também o traje com que é configurado determinará sua leitura, indiciando ora um caráter selvagem, mitológico, de um espírito que não se deixa domar pelas convenções do mundo adulto (família, relações sócio-sentimentais), ora a visão simbólica romântico-burguesa de uma infância necessitada de amparo e proteção.

A interpretação visual de Peter Pan está, em boa parte das vezes, relacionada diretamente a sua principal coadjuvante, a menina Wendy Moira Angela Darling, pois é a partir dela que ele nos é apresentado. Conforme a fala da própria personagem, que de imediato nos informa, ao ser questionada pela mãe:

— Ah, não, ele não cresceu... — Wendy garantiu a ela, com toda segurança — e é bem do meu tamanho.

O que ela queria dizer é que ele tinha o tamanho exato dela, tanto no corpo quanto na cabeça.¹³⁶ (Id. Ibid.: 17.)

Curiosamente, ao contrário de Peter e dos demais personagens infantis, Wendy não é descrita fisicamente na narrativa; como sua idade também não é definida pelo narrador verbal, essas informações ficarão a cargo de sua ressignificação visual. Conforme a intenção e ponto de vista, ela comparecerá de forma a assumir os variados aspectos semânticos gerados a partir do texto e da relação interna com os demais personagens, principalmente Peter Pan.

Na maior parte das vezes, Wendy é representada de camisola [fig C.2.1]¹³⁷, pois é deste modo que foge em direção a Terra do Nunca. Em outras aparecerá de avental [fig C.2.2] e, em ressignificações mais recentes, vestida com a túnica de folhas secas e frutinhas [fig C.2.5] ou elementos que indicam seu contágio pelo mundo fantástico de aventura e fantasia, como no desenho da Disney [fig C.2.3] e nas ilustrações de Trina Schart Hyman [fig C.2.4]. Essas e outras pequenas variações (cabelo, expressões e fisionomia) implicam diferentes graus de valorização da personagem e sua contextualização enquanto ser feminino no panorama histórico-social e cultural¹³⁸. Como Peter, Wendy terá sua semântica alterada

¹³⁶ “*Oh no, he isn’t grown up*”, Wendy assured her confidently, “*and he is just my size.*” She meant that he was her size in both mind and body;[...] (BARRIE. 1999: 75.)

¹³⁷ Ilustrações reproduzidas no Anexo C, em CD (C.2).

¹³⁸ Há um estudo sobre as ressignificações visuais da personagem Wendy realizado pela pesquisadora Chris Routh (University of Reading, Reading and Language Information Center, Whiteknights, Inglaterra), intitulado *Man for the sword and for the needle she — illustrations of Wendy’s Role in J. M. Barrie’s Peter and Wendy*. Disponível em: <<http://www.springerlink.com.w10058.dotlib.com.br/content/?k=Chris+Routh>>. Último acesso: 2 de dezembro de 2006, 8:57.

conforme os índices significativo-visuais que a constituem: sempre de camisola, cabelos longos e soltos, adquirirá um aspecto romântico-feminino, até mesmo sensual; cabelos e roupas mais formais e civilizados conduzem à imagem maternal que ela igualmente personifica; trajes mais rústicos, elementos naturais e/ou indígenas reforçarão, sem dúvida, sua integração ao universo de aventura e fantasia. Em todas essas possibilidades ressignificativas — por certo haverá gradações entre elas — a personagem, enquanto signo icônico, supostamente corresponderá à proposta configurativa de Peter Pan, de modo a formarem um par estético/ético ou ideológico coerente. Outro dado interessante é que, ao contrário de outras personagens femininas representadas em contos de fantasia, Wendy raramente é loira. Em geral, seu cabelo varia dentro de tons castanhos claros ao castanho escuro, talvez na tentativa de apontar sua concretude, diferenciando-a das caracterizações etéreas e ideais em geral adotadas quando na representação de outras heroínas, como princesas e fadas.

A importância de Wendy para a compreensão do sentido integral da narrativa é indubitável: sobre ela, já afirmei, centra-se a diegese propriamente dita. Mediadora intra/extradiegética, é através de Wendy que nós leitores, seus irmãos, pais e mesmo a voz narrativa que lhe serve de testemunha, nos reunimos em torno da fantasia que, juntamente com Peter, ela protagoniza; toda a noção do tempo que passa — o tempo real que Peter procura suspender e até mesmo aniquilar — depende das ações e reações dessa menina, em cuja memória e desejo é depositada a chave do portal-janela entre a Terra do Nunca e à *terra de todo mundo*¹³⁹, ou seja, ao amadurecimento como curso natural da vida e condição para o seu ressurgimento a partir da maternidade e do sentimento que preserva a infância dentro de si. É em contraste a ela que Peter Pan incrementa-se de toda carga simbólica, tragicamente significativa. Não fosse sua presença, teríamos em mãos apenas mais um livro de aventura e fantasia sem outra pretensão que o entretenimento, a história de uma personagem mágica e encantadora a conduzir crianças através de uma diversão escapista. É verdade que encontramos a mesma dicotomia espargida em outras partes da narrativa: temos uma Terra do Nunca que se opõe ao cenário londrino coevo ao autor; um pai confuso e inseguro, esforçando-se para seguir as convenções do mundo adulto, correspondentes a um pirata, cuja infância sufocada por uma educação formal (*good form*) o fragilizam a ponto de aterrorizá-lo diante da contagem convencional do tempo que sinaliza a proximidade da morte¹⁴⁰; personagens-extensões de Peter Pan, como a fada Sininho, o Pássaro-Nunca, Lírio Selvagem e

¹³⁹Conforme tradução de Machado. No original: *mainland (terra firme)*, onde vivem os adultos.

¹⁴⁰Pois não é outro o sentido do Crocodilo e o interminável tique-taque do seu relógio.

outros, amparando-o contra o mundo adulto que o atormenta e insiste em fechar seu acesso à vida e aos relacionamentos afetivos. Desse universo de juventude *versus* maturidade, fisicamente intransponíveis¹⁴¹, o beijo escondido da Sra. Darling, bem como a janela que ela insiste em deixar aberta, tornam-se os únicos mediadores. Wendy, na qualidade de filha, sabe disso: a confiança depositada na figura materna lhe dá segurança para prosseguir na aventura até o momento em que sobrevém o desejo de retorno. Por isso entendo Wendy como a real protagonista dessa história, pela qual Peter Pan atravessa¹⁴². Ou seja: a ligação entre as duas personagens realistas femininas — mãe e filha — comporta um fenômeno de renovação/perpetuação/conexão entre o ser adulto/criança, tanto em termos diacrônicos (de uma geração para outra) quanto sincrônicos (do adulto que carrega consigo a criança que foi um dia), alimentando o espírito panteísta infantil personificado por Peter.

Em vista disso, torna-se difícil admitir o silêncio do DVs de Fernando Vicente durante as primeiras páginas e demais episódios ocorridos na casa da família Darling e, principalmente, sobre as personagens femininas. Sequer posso confirmar uma ou outra, como já disse, na mulher adulta que se coloca à janela, na ilustração da última página [*fig B.16*]. Sua figura sintética nada sinaliza em termos de localização temporal ou física; ela poderia pertencer tanto ao início quanto ao fim da história, não fosse a sua localização no DH (na última página). Se por um lado essa figura parece corresponder, em sua indeterminação, ao caráter panteísta de Peter, por outro, ao evitar o foco em uma das personagens — Sra. Darling, Wendy ou mesmo Jane como mãe de Margarete —, passa uma impressão de impessoalidade, potencializando uma relação mais fria com o perceptor. A problemática da presença feminina no DVs repete-se em relação à Fada Sininho — cuja elaboração em traços rápidos, tons frios e escuros, só aparece em contexto extradiegético visual, ou seja, sua figurinha não se integra à ordem sintática híbrida propriamente dita (o miolo que compreende a história), aparecendo apenas na capa e como figura decorativa junto ao título [*fig B.1, B.2,*

¹⁴¹ Conforme observa Peter Hollindale (nota 70).

¹⁴² Esta parece ser a intenção da voz narrativa, quando projeta a existência do menino do passado — “*At first Mrs. Darling did not know, but after thinking back into her childhood she just remembered a Peter Pan who was said to live with the fairies*” (BARRIE, 1999: 75.) [“No começo, a senhora Darling não sabia. Mas aos poucos foi começando a pensar na sua infância e se lembrou de um certo Peter Pan que, diziam, vivia com as fadas.” (MACHADO. 2006: 17.)] — ao futuro extradiegéticos — “*so long as children*” etc. (BARRIE. 1999: 226.) [“enquanto houverem crianças, etc.” (MACHADO. 2006:256)] —, sujeitando-o a uma definição atemporal de infância. Ressalto também que a invenção da personagem Peter Pan precede a obra *Peter Pan e Wendy*, e prossegue em inúmeras continuações, apropriada por autores da literatura e do cinema.

B.4 e B.5]¹⁴³ —, e na ausência completa de Lírio Selvagem, estendida às demais personagens indígenas. Um tanto mais expressivas que Sininho, as sereias conformam-se a partir de traços dinâmicos e volumes dados pela diferença de luminosidade, embora o grupo tenha sido executado em matizes próximos, formando um conjunto cuja vivacidade (onde cada sereia, através dos traços, assume um movimento individual) é amortizada pelo quase monocromatismo [fig B.11]. Os detalhes, pouco elaborados, e o rebaixamento das texturas, também contribuem para achatar as figuras num único plano, despersionalizando-as em favor do ritmo que as reúne, como se todas as sereias fossem na verdade uma só entidade, multiplicada no cenário em variadas posições. O resultado acaba sendo o mesmo da imagem da mulher à janela: a despersionalização das personagens ressignificadas potencializa um rompimento do vínculo de identificação e afetividade entre elas e o perceptor.

Já Peter Pan aparece em destaque na capa, retratado numa exuberante e complexa gama de traços, volumes, reflexos e matizes como um menino de aparência ruiva, europeu-caucasiana, surpreendido numa expressão esperta e maliciosa [fig B.1]. Esse menino, porém, não se repetirá nas imagens internas ao DH: sua primeira aparição, junto aos meninos perdidos, revela-nos um outro, mais sintético, ou seja, de traços simplificados e fisionomia diversa (cabeça mais redonda, olhos mais separados, rosto mais largo e sem das sardas). Ao longo desse DVs, percebo uma outra peculiaridade nos elementos indiciais significativos que compõem o ícone Peter Pan: ele está sempre de olhos fechados [fig B.10, B.13, B.15 e B.16]. Esse detalhe acaba interferindo na sua expressividade, reduzindo seu potencial comunicativo. Sua aparição é pouca — no total de nove manchas, ele aparece em quatro, sem contar a presença da sombra —; em sua maior parte, atua em situações pouco significativas — com exceção do duelo com o Capitão Gancho, as demais ilustrações falham em sua relação ao contexto verbal ao omitir as ações cruciais da diegese.

Além disso, o ícone Peter Pan, tal como configurado por Vicente, não se mostra como uma entidade ou espírito panteísta, mas se assemelharia a um menino como os outros, não estivesse “fantasiado” de modo diferente (as folhas secas são substituídas por folhas verdes, numa referência ao estereótipo criado pela Disney), ligeiramente mais velho e mais alto. Nas ações discursadas visualmente, ele tem pouca companhia: o bando de meninos perdidos, com o qual não interage, e o Capitão Gancho que, como ele, se apresenta sempre de olhos fechados

¹⁴³ Além disso, a figura é escura e monocromática da cabeça aos pés, o que torna sua representação visual incoerente em relação aos dados indiciais apresentados na narrativa verbal: luminosidade “*a thousand times brighter than the night-lights*” (BARRIE. 1999: 88.) [“mil vezes mais brilhante do que os abajures da cabeceira” (MACHADO. 2006: 38.)], roupa feita de folhas secas, etc.

[fig B.9 e B.15]. Vale a pena um comentário a respeito desse último e sua configuração desafiada em relação ao DVr, que o descreve como um homem:

[...] de cara morena e um ar cadavérico, com cabelo comprido penteado em cachos longos, que de longe parecem umas velas pretas — coisa que acaba dando uma expressão especialmente ameaçadora a um rosto que até poderia ser bonito. Tem os olhos azuis da cor do miosótis e um olhar triste e melancólico [...]. Gosta de se vestir macaqueando a moda do tempo do rei Carlos II, [...]. E, para completar, tem sempre na boca uma espécie de piteira dupla, que ele mesmo inventou, e que serve para fumar dois charutos ao mesmo tempo. Mas, sem dúvida, seu detalhe mais assustador é a tal garra de ferro.¹⁴⁴ (MACHADO. 2006: 80 e 81.)

Se compararmos o Capitão Gancho de Fernando Vicente em *Peter Pan/Salamandra* [fig B.9] à interpretação de, por exemplo, Johnstone [fig C.3.1 e C.3.2]¹⁴⁵, compreenderemos as perdas semânticas e alguns equívocos indiciais da primeira transcrição em relação à segunda: enquanto uma se baseia num esquema visual convencional de composição da figura de um capitão pirata, já automatizado (recente a Disney), a outra, além de fugir ao estereótipo e de atentar aos detalhes descritivos do texto verbal, tira partido da expressividade plástica dos elementos que compõem a especificidade do texto visual, reunindo num único golpe iconográfico as características de uma personalidade complexa, apreendidas ao longo da leitura do texto verbal: insegurança e crueldade cínica, sentimentos reprimidos e cavalheirismo.

Os signos icônico-indiciais do DVs incluído em *Peter Pan/Salamandra* compõem, portanto, uma melodia pouco criativa entoada pela voz visual, reduzida a um débil acompanhamento à voz verbal, desequilibrando do DH em favor do DVr. Ao contribuir com arranjos burocráticos, convencionais, baseados em clichês e simplificações, empobrecem ou mal-interpretam a complexa partitura composta pelo DVr, resultando numa sinfonia mal-executada, ou executada em arranjo incompleto. Além de econômico em relação à proposta acórdica do objeto-livro (em sua intenção de exercer uma função estética, ou seja, de chamar a atenção sobre seu suporte autográfico), eu acrescentaria que o miolo não concretiza as expectativas advindas por conta da capa que, diferente das ilustrações internas, se apresenta vibrante, repleta de nuances sugestivas. Até a imagem do navio — a mesma da reprodução entre as páginas 200 e 201 — ganha outra conotação sob a textura envelhecida em tom verde;

¹⁴⁴ [...]cadaverous and blackavized, and his hair was dressed in long curls, which at little distance looked like black candles, and gave a singularly threatening expression to his handsome countenance. His eyes were of the blue of the forget-me-not, and a profound melancholy, [...]. In dress he some what aped the attire associated with the name of Charles II, [...]; and his mouth he had a holder of his contrivance which enabled him to smoke two cigars at once. But undoubtedly the grimmest part of him was his iron claw. (BARRIE. 1999: 115.)

¹⁴⁵ Reproduções no Anexo C, em CD (C.3).

como uma cortina transparente, ela separa o navio do menino expressivamente representado, indiciando os diferentes planos de realidade, sonho e imaginação¹⁴⁶.

2.3 Composição sinfônica

As análises até aqui realizadas, é claro, não dão conta do DH de *Peter Pan/Salamandra* em sua integridade, mas apenas sugerem possibilidades decodificadoras e interpretativas que pretendo integradas e tridimensionais, decorrentes não só da organização sintagmática estabelecida entre as diversas tessituras (verbais, visuais e gráficas), mas dos novos níveis paradigmáticos surgidos da inter-relação entre eles. Por isso o termo **sinfonia** (“realização orquestral [...] caracterizada pela multiplicidade de executantes para cada instrumento e pela *diversidade dos timbres*” [grifo meu]) aplica-se melhor a essas inter-relações do que o de **polifonia** (“simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas *dentro de uma mesma tonalidade*”¹⁴⁷ [grifo meu]), termo sugerido por Bakhtin para as relações intraverbais; enquanto esse último aplica-se, ainda segundo o conceito bakhtiniano, a um discurso de várias vozes em relação binária/dialógica, o termo por mim escolhido, além de não excluir a dimensão polifônica, incorpora as diferenças sígnicas que compõem cada tessitura (os timbres), bem como a sintaxe específica de cada um deles em termos pluridimensionais (pois a característica fundamental da orquestra sinfônica é o efeito de espacialidade instaurado pelos múltiplos “executantes para cada instrumento”). Acrescento ainda que o termo **sinfonia** implica não só a inter-relação entre os textos verbais e visuais-gráficos internos ao OA, mas também a inclusão desse objeto como espaço gráfico tridimensional que organiza as inter-relações discursivas, além de uma outra dimensão bastante importante, mas negligenciada nos estudos de apreensão do DH: os modos perceptivos, tal como se oferecem à consciência cognitiva, ela mesma **hologramática**¹⁴⁸.

¹⁴⁶ A repetição da figura do navio pode ser verificada nas imagens em anexo [fig B.1 e B.14]

¹⁴⁷ As definições de *sinfonia* e *polifonia* foram retiradas do *Novo dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Cabe, entretanto, observar a diferença entre a definição de sinfonia enquanto termo utilizado pela teoria grega tardia e na medieval, indicando *consonância* ou tipos de instrumentos capazes de produzir várias notas ao mesmo tempo, mais próxima do sentido que desejo atribuir, e de sinfonia enquanto gênero musical desenvolvido a partir do Renascimento, como peça composta de três a quatro movimentos para serem interpretadas por grandes orquestras e variados instrumentos. Nenhuma dessas definições exclui o termo polifonia, que igualmente compreende a simultaneidade (e mesmo a homofonia), mas acrescenta uma dimensão espacial necessária à inclusão do livro como ambiência onde atuam os discursos verbais e visuais.

¹⁴⁸ Um holograma é uma imagem gravada em chapa especial a partir da superposição de ondas de um feixe de luz *laser* sobre um dado objeto. A reflexão dessas ondas sobre a superfície do objeto resulta na sua reprodução tridimensional. “É, sobretudo, para tentar compreender a representação, a inscrição em memória e a rememoração que se pode [...] recorrer ao princípio hologramático.” (MORIN. 2005: 115.) As questões relativas à recepção serão aprofundadas no capítulo seguinte.

De qualquer forma, entendo que nem o DVr se comporta em sentido único, linear ou dialógico, mesmo nos gêneros de narrativa em prosa; a carga semântica a ele associada através das diversas funções atribuídas simultaneamente a sua estrutura sígnica criam, na verdade, uma perspectiva de profundidade. Somado a isso, temos, no caso da edição analisada, um palimpsesto verbal onde, além dos significados inerentes à diegese, outra voz se sobrepõe em português à voz em inglês original, e que não lhe corresponde senão pela similaridade no uso das convenções gráficas (utilização do mesmo alfabeto). Assim, se não entendo as relações intrasemióticas verbais como lineares e dialógicas, tampouco devo admitir o mesmo comportamento nas relações entre linguagens verbais e visuais que, em suas especificidades, são igualmente “estrangeiras” entre si. Embora a tradução de Machado se coloque “à frente” da voz autoral de Barrie, ela não a obscurece, mas nela se aninha; estão ambos presentes e atuantes, do mesmo modo que a voz do ilustrador Fernando Vicente que, apesar de aparecer “ao lado”, não sufoca — nem dialoga com — a voz verbal, mas integra-se como parte elementar do discurso híbrido.

Considerarei até aqui as inter-relações discursivas e significativas entre os discursos, sem justificar tecnicamente os modos e razões de como esse efeito se potencializa; em outras palavras, falei dos pontos intersectivos que os associam dentro de um dado DH, sem me deter nas linhas que costuram e reestruturam suas vozes e melodias em um todo sinfônico. Para tratar dos processos gerativos de transcrição de uma linguagem para outra (nesse caso, de como a diegese narrada primeiramente em verbo pode ser trans-ressignificada pelo DVs), apóio-me nos estudos de Julio Plaza¹⁴⁹ sobre tradução intersemiótica desenvolvidos a partir dos conceitos de Charles Sanders Peirce.

Plaza, além de tratar os aspectos de tradução estrutural-sígnica do ponto de vista sincrônico, também oferece uma base diacrônica que me interessa, tendo em vista a natureza do meu *corpus*. Sabemos que *Peter Pan e Wendy* foi originalmente criada para o teatro: previa, portanto, aspectos formais-cênicos que influenciaram na sua concepção sígnica verbal original. Ao ser transferido para texto literário, a obra sofreu modificações no que se refere à estrutura verbal, para adaptar-se a sua nova substancialização, o suporte gráfico. O que quero dizer é que sua idealidade, para utilizar o termo genettiano, imanou a partir de uma nova notação, à qual, por sua vez, foram incorporadas as ilustrações de Bedford, elas mesmas uma outra forma de notação gerada a partir da mesma idealidade. Tais adaptações da obra de Barrie, escritas ou não por ele, somadas às adaptações do teatro para o cinema ao longo dos

¹⁴⁹ Professor da PUCSP e USP, pesquisador e curador especialista em mídias eletrônicas e digitais.

dois últimos séculos, exemplificam o quanto *Peter Pan* — objeto alográfico cuja função estética é imanente e transcendente — necessita e depende, como qualquer outra obra verbal-literária, ser substancializada pelas mais diversas linguagens formais e visuais, ainda que as propriedades contingentes verbais sejam consideradas oficialmente as da sua natureza primeira, a fim de que possa ser veiculada e percebida. Também evidencia o quanto ela pode mostrar-se suscetível a essas substancializações, ao longo de seu percurso diacrônico.

Uma obra alográfica é, assim, passível de transporte (ou transdução, como diria Plaza) em inúmeras encarnações sígnicas, não só verbais e gráficas, mas de toda ordem, dependendo de intenções e interesses que variam conforme as demandas culturais, históricas e sociais que contingenciam cada atualização. Por **atualização estética**, Plaza entende uma operação de recuperação da história através de uma **poética sincrônica**, que visa propor um diálogo¹⁵⁰ com a tradição através da sua revitalização transcriativa, assim condicionada:

Estamos, porém, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços e fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente. (PLAZA. 2003: 7.)

No caso de um texto literário, é preciso reconhecer e incluir nas práticas poéticas ressignificativas não só as modificações internas do discurso verbal de ordem gramatical ou translativa (de uma língua para outra), mas também os diversos gêneros e modalidades audiovisuais que dele se apropriam e o transfiguram, como recursos revitalizadores orientados por e para a sua linguagem primeira.

Deixando de lado outras formas de transcrição que hibridizam um texto literário de variadas formas, como o cinema, o teatro e a própria tradução interlingual, detenho-me especificamente no DH de *Peter Pan* entretecido pelas linguagens visuais, gráficas e verbais. Já fiz perceber o quanto as transsignificações de ordem iconográfica acabam interferindo em *Peter Pan* no seu discurso considerado primeiro. Ainda que sucintamente, creio ter esclarecido o quanto elas expressam, através de escolhas estéticas, ideologias, visões de mundo, as preferências conscientes ou inconscientes dos autores visuais. É interessante acrescentar ainda que essas expressões passam pelo crivo de um mercado editorial, que é quem determina a *embalagem* de um dado texto literário, tendo em vista um público-

¹⁵⁰ Aqui adoto o termo *diálogo*, conforme Plaza, no sentido diacrônico que está por trás dos processos transsignificativos (o diálogo do presente com o passado que procura dar sentido ao futuro). Assim mesmo, não o faço tranqüilamente, pois suspeito de toda redução de qualquer relação à escala bidimensional, seja ela de ordem espacial ou temporal.

destinatário consumidor. Infelizmente, não posso aprofundar o estudo dessas relações na presente dissertação, mas não hesito em esboçá-las, querendo alertar sobre a sua existência, pois, afinal, todo signo existe em/ atua sobre/ depende de um contexto histórico/social/cultural.

No caso de uma obra longeva como *Peter Pan*, essas transsignificações, quando eficientes em seu sentido poético interior e resignificativo, ou seja, quando atuam de modo a não se rebaixar qualitativamente perante o discurso entendido como primeiro enquanto linguagem comunicativa e estética, possuem capacidade para revigorá-la, além de introduzir valores próprios da época e do ato da resignificação. Segundo Plaza, no trabalho transcriativo ideal, as estratégias artísticas que indiciam o passado são elaboradas de forma a projetá-lo em direção ao futuro. Por isso, o pesquisador fala em sincronia poética: trata-se de agregar à obra original uma nova carga semântica que, sem anular a anterior, confira-lhe uma espécie de *combustível* que potencialize o interesse perceptivo presente. No caso do objeto literário, esse combustível fica muitas vezes sob a responsabilidade do design gráfico que produz e moderniza o *layout* do objeto-livro, embora traduções que atualizem a linguagem e edições revisadas pelo autor sejam igualmente importantes.

Além das intenções transcriativas, é preciso lembrar:

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto na história quanto seus procedimentos. (Idem. *Ibidem*: 10).

Dessa forma, *Peter Pan* — como toda obra alográfica predisposta à pluralidade notativa — dinamiza-se através de uma interface continuamente renovada não só por um ponto de vista ético/estético mutante, mas também pela própria dinâmica evolutiva da tecnologia e da forma, que por sua vez suscita novas expressões e percepções significativas. Assim como uma sinfonia de Beethoven não é executada hoje pelos mesmos instrumentos fabricados na época, sob a regência do próprio compositor ou maestro coevo a ele — assim como, hoje, nós modificamos nossa audição da mesma sinfonia ao executá-la em nossa casa num *CD-player*, cujas caixas redirecionam o som à nossa escolha pelo ambiente, ou mesmo através de um MP3, com fones colocados diretamente ao ouvido — assim, *Peter Pan*, sem dúvida, é *executada* como uma sinfonia de tessituras que, em jogo sincrônico ao seu passado literário, presentificam a obra publicada em 1911 ao receptor contemporâneo e a encaminham à recepção futura.

A historicidade do signo está prevista por Peirce dentro de uma concepção tricotômica composta, por sua vez, de tríades categorizadas conforme aspectos físicos, comportamentos e funções¹⁵¹. Ao conceber correspondências entre os signos em suas qualidades e funções, o semiólogo abre a possibilidade para as traduções interssemióticas em diversos níveis estético-perceptuais e comunicativos, em que, segundo Plaza, se tornam “relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”¹⁵². Assim, com base na semiótica peirceneana, Plaza determina alguns princípios norteadores para a transcrição entre estruturas sígnicas diversas: em primeiro lugar, é necessário levar em consideração os aspectos normativos de cada campo semiótico, presentes no comportamento **legissínico**¹⁵³. Sob esse aspecto, um signo é obediente a uma determinada lei ou convenção reguladora de uma dada linguagem. No caso da linguagem verbal, comportam-se como legissínios as convenções gráficas e sonoras que compõem uma dada língua, enquanto que na linguagem visual são convenções as cores, formas, linhas e planos executados dentro de uma determinada técnica (aquarela, fotografia, argila, etc.). É possível, segundo Plaza, estabelecer uma correspondência entre os aspectos normativos de cada discurso, tendo-se em vista as especificidades das linguagens interrelacionadas. Assim, se a partir do DVr que compõe a narrativa *Peter Pan* obtemos uma perspectiva (de)codificadora predominantemente linear/temporal (leitura por varredura dos seus sinais gráficos), sua ressignificação em DVs oferecerá a mesma narrativa a partir de uma

¹⁵¹ Peirce classifica o signo segundo três tricotomias (primeira tricotomia: qualissínios, sinnos e legissínios; segunda tricotomia: ícone, índice e símbolo; terceira tricotomia: signo remático, signo dicente e signo argumento) definindo cada uma da seguinte forma: “a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com o seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.” (PEIRCE. 2005: 51.) Essas classificações são, entretanto, combináveis entre si: “um signo pode, em seu exterior imediato, pertencer a uma das três classes, mas também pode determinar um signo de outra classe” (Idem. Ibidem: 29.) Além disso, a semiótica peirceneana entende o signo como mutável e dependente da sua contextualização no tempo e no espaço consciente perceptivo: “[...] todo símbolo é uma coisa viva, num sentido muito estrito que não é apenas figura de retórica. O corpo de um símbolo transforma-se lentamente, mas seu significado cresce inevitavelmente, incorpora novos elementos e livra-se dos elementos velhos.” (Id. Ibid.: 40.)

¹⁵² PLAZA. 2003: 45.

¹⁵³ “Um *Legissínio* é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional [um símbolo] é um legissínio (porém a recíproca não é verdadeira).” (PEIRCE. 2005: 52.) Convencionou-se, por exemplo, nas línguas ocidentais, que a letra *a* deve ser desenhada de uma determinada maneira (**a** ou *a*). Mas a letra **a**, uma lei ocidental para os diversos fonemas que representa (/a/, nas línguas latinas ou /ei/, no inglês), não é um símbolo em si mesmo (em sua forma gráfica), mas pura convenção sonora legissínica. As estruturas linguais que indicam estarmos falando ou escrevendo num determinado idioma e não em outro também são legissínios. Por isso, entendo que o DH de *Peter Pan/Salamandra* não só é constituído pelo DVr interligado ao DVs, mas também pela superposição do DVr em português ao texto verbal original em inglês. Ocorre que não é possível, no presente momento, dar conta de todos os instrumentos, ou vozes, presentes no DH. Porém, é preciso reafirmar que, ao entender o conceito de *híbrido* no seu sentido mais amplo, conceito esse que não engloba apenas a inter-relação entre linguagens a nível estético, mas também em seu sentido comunicativo e interativo imerso em um dado sistema sócio/histórico/cultural, tenho consciência de que estou abordando somente um dos amálgamas que compõem o DH como um todo.

perspectiva bidimensional/espacial (leitura multidirecional dos diversos elementos que constituem a imagem). No primeiro, temos uma ordem prioritariamente hipotática, pois o processo de leitura é realizado palavra por palavra, frase a frase, uma após a outra, em ordem hierárquica. No segundo, temos uma ordem por coordenação, predominantemente paratática, onde “todas as partes tendem a ter a mesma importância, [...] segundo a idéia de conexão como rede de relações”¹⁵⁴.

Essa estrutura sígnica, entretanto, materializa-se num dado suporte, em limites espaço-temporais delimitados. Uma das inter-relações possíveis de se estabelecer entre uma estrutura sígnica e outra, portanto, é a sua manifestação através de um suporte comum. No caso da obra ilustrada *Peter Pan*, estabelece-se uma **contigüidade** entre os códigos visuais e verbais através do seu suporte gráfico; ambas as linguagens substancializam-se no objeto-livro, esse mesmo um suporte convencional, porém responsável, segundo Plaza, pela reunião das duas formas de representação, de modo que se apresentem como “dois estados de consciência [...] simultâneos ou imediatamente sucessivos [que] permanecerão associados. Daí por diante, se um deles ocorrer, tenderá a reproduzir o outro.”¹⁵⁵

Segundo Plaza, a inter-relação estabelecida entre as linguagens verbais e visuais que compõem o DH dentro de um objeto-livro implicariam necessariamente uma obediência à três ordens transcriativas, em que um discurso se torna **interpretante**¹⁵⁶ do outro: a **icônica**, transcriativa propriamente dita, onde se observa a carga estética específica de cada discurso (no DVr, os aspectos estéticos presentes na materialidade e na sonoridade do signo verbal, sua capacidade de provocação sensível; no DVs, a expressividade das formas e demais elementos compositivos da imagem, como cores, texturas, etc.); a **indicial**, em que se preserva por transposição o contato entre a linguagem primeira e sua tradução, aumentando a carga comunicativa (dentro dessa ordem, são aprofundadas as costuras entre elementos diegéticos e simbólicos presentes e correspondentes em ambos os discursos); e a **simbólica**, transcodificadora, em que são estabelecidas as relações entre as convenções formais de cada discurso (aqui se situa a ampliação semântica de cada elemento iconográfico/actancial constituinte da narrativa). Ao analisar as vozes e melodias do DH, nada mais fiz do que avaliá-lo em suas mesclas icônicas, indiciais e simbólicas, ainda que eu não tenha me servido

¹⁵⁴ PLAZA. 2003: 74.

¹⁵⁵ Id. Ibid.: 80.

¹⁵⁶ Plaza busca referência na terminologia peirceneana que denomina **interpretante** o comportamento do Signo em relação existencial com seu Objeto (a imagem mental que se forma da percepção da forma sígnica). Como **Ícone**, o Signo atua como representâmen direto do Objeto; como **Índice**, o Signo atua como indicativo da presença do Objeto e, como **Símbolo**, substitui a presença do Objeto.

dessa terminologia, cabendo apenas ressaltar que é essa imbricação, causada pelo projeto gráfico, a responsável pelo caráter híbrido do discurso resultante, em que o visual é enxertado ao verbal, esse por sua vez irrevogavelmente transfigurado por aquele¹⁵⁷. Tal fusão só é possível, portanto, se o DH como tal estiver circunscrito aos limites de um mesmo meio, ou suporte: assim, uma série de artes cujo tema seja a narrativa *Peter Pan*, ao ser exposta em separado (numa galeria de arte, por exemplo) pode caracterizar-se como uma transcrição da obra literária para outra linguagem estética, mas jamais comporá um DH com aquela, pois não há contigüidade entre o texto verbal e o visual que a ele se refere. Assim como uma sinfonia musical, para ser compreendida em sua totalidade comunicativa e estética, necessita de um espaço de execução virtual ou real — onde, no primeiro, teríamos sua simulação em som estereofônico ou *surround* e, no segundo, a execução com presença física de uma orquestra — assim o DH necessita de um meio — no caso, o OA — para se manifestar à consciência perceptiva e cognitiva do sujeito que usufrui do objeto-livro em suas mãos.

É preciso dizer que o meu *corpus* não se comporta como um bom exemplo sinfônico. As ferramentas legissígnicas visuais foram aplicadas com displicência e economia, desperdiçando uma boa oportunidade resignificativa. Em primeiro lugar, do ponto de vista transcodificativo, a iconografia simbólica de *Peter Pan* apresenta-se pouco e superficialmente — quando não erroneamente — explorada¹⁵⁸; a transposição indicial é prejudicada pela falta de profundidade na elaboração das artes, simplificadas e não condizentes com o que está sendo narrado no DVr; por fim, o estilo e as técnicas de representação, convencionais — pois beiram um cartunismo automatizado —, estão arrançados em frequência rala e aos tropeços dentro da sintaxe híbrida proposta pelo projeto gráfico, não satisfazendo do ponto de vista transcriativo e estético. O DVs aparece, desse modo, encolhido, não só quantitativa, mas qualitativamente, à sombra da riqueza e complexidade estrutural da tessitura verbal proposta por Barrie, traduzida por Machado. Tendo em vista o histórico de transsignificações da obra *Peter Pan*, ao qual me referi apenas superficialmente, é constrangedor reconhecer que o meu exemplo de análise pretere uma reflexão sobre o potencial estético visual suscitado pelo texto verbal.

¹⁵⁷ Nunca é demais lembrar que aqui tratamos especificamente de uma obra literária ilustrada, onde o verbal é a narrativa primeira. Há, certamente, obras concebidas como fusão completa de discursos, onde fica difícil distinguir qual linguagem é primária ou secundária, como narrativas onde imagem e texto encontram-se em relação simétrica, ou mesmo narrativas em quadrinhos — onde o grau de complexidade do DVs compete com narrativas igualmente complexas (a exemplo das *graphic novels* como *Sin City* de Frank Miller ou dos contos gráficos de Lourenço Mutarelli, por exemplo).

¹⁵⁸ Conforme diagnosticado no segmento 2.2 (*Melodias*), em relação à análise iconográfica dos personagens.

Até aqui, centrei minhas idéias nos limites do livro como objeto icônico e indicial de duas idealidades, representadas pela obra alográfica de autoria de J. M. Barrie e as artes alo/autográficas de Fernando Vicente, substanciadas e maestradas pelo projeto gráfico e diagramação de Camila Crispino. Espero ter esclarecido que ambas só se hibridizam graças ao seu suporte comum, mediador que as integra num único objeto autográfico dependente de uma consciência perceptiva para ser assim interpretado e compreendido. O modo como tal dependência se processa, ou seja, o modo como a consciência sentimental/cognitiva percebe, é dirigida ou interage com o objeto-livro enquanto suporte estésico-híbrido, em especial com o objeto-livro ilustrado, caso da publicação aqui analisada, somados às intenções remetentes de produto cultural dirigido a um destinatário específico, serão abordados no próximo e último capítulo: afinal, quem seriam as “crianças inocentes, leves e de coração *leve*” implícitas na edição de *Peter Pan*/Salamandra?

3 A PLATÉIA

...não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos.

Merleau-Ponty

3.1 Protoleitura

Com objetivo de dominar ao máximo o meu *corpus*, reli *Peter Pan* no original em inglês, comparando-o com a tradução de Ana Maria Machado e tomando notas das minhas impressões subjetivas, desancoradas do aporte teórico. Outras aproximações se seguiram: examinei as mais diversas edições ilustradas, estrangeiras e nacionais; revisei parte da sua filmografia (a veiculada no Brasil)¹⁵⁹ e percurso dramático; procurei informações sobre as circunstâncias que envolveram o processo criativo da obra e pesquisei estudos teóricos realizados a respeito. Ao longo desse percurso, houve, é claro, um ganho compreensivo, mesmo levando-se em consideração que o texto integral foi lido pela primeira vez quando já adulta, em 2000, através da tradução de Hildegard Feist para a Companhia das Letras. Na infância, o meu contato com *Peter Pan* deu-se através da produção da Disney (por volta dos oito anos), seguida da adaptação de Monteiro Lobato (aos mais ou menos dez anos). Do cinema de animação, ficaram as imagens que me perseguiram até a maturidade, cuja impressão Manoel Victor Filho, ou mesmo Michael Foreman¹⁶⁰ foram incapazes de apagar. E se a versão disneyana não é a melhor adaptação da obra de Barrie, de certo modo ela produziu em mim uma sensação de que havia algo mais, escondido e fascinante, não compreendido naquele momento. A de Lobato jamais conseguiu causar em mim o mesmo efeito; a narração conduzida através da voz de Dona Benta me satisfazia enquanto “jeito diferente de contar a história”, mas quebrava — talvez em razão das constantes intromissões das personagens do sítio — o encanto, o mistério fascinante só experimentado novamente quando tive acesso ao texto integral.

¹⁵⁹ São inúmeras as versões de *Peter Pan* para o cinema (a primeira, muda, em 1924), o teatro e a televisão. Além disso, são conhecidos no Brasil, entre as inúmeras versões sobre as origens e outras aventuras vividas pela personagem protagonista, o filme *Hook* (Steven Spielberg, 1991), o desenho animado *De volta a Terra do Nunca* (*Return to Neverland*, Disney, 2002), e a continuação literária *Peter Pan Escarlate* (*Peter Pan in Scarlet*). Rio de Janeiro: Moderna, 2006.

¹⁶⁰ Estou me referindo aos ilustradores das edições através das quais tive acesso à personagem: o primeiro, ilustrador de Lobato para a Brasiliense; o segundo, presente na edição da Companhia das Letras.

Mesmo agora, tantas dissecações depois, os efeitos iniciais exercidos sobre mim não se apagam. Eu ainda não posso ler muitas de suas passagens sem me emocionar. Porém, ao lado dessa leitora sentimental, da criança que não se cansava de esperar Peter Pan à janela ou que assumia a personagem em suas mimeses infantis, existe aquela que se esmera em dissertar sobre a obra em seu contexto autográfico; sinto-as em sincronia profunda na memória e no sentimento, e julgo necessário depô-las nesse trabalho que, como já disse, não passa de mais uma experiência de leitura.

Hans Robert Jauss explica a recepção de um dado texto literário como uma intersecção da linha diacrônica percorrida pela obra por cortes sincrônicos transversos¹⁶¹; entendo que mesmo esse ponto de intersecção tem sua própria rede receptiva espaço-temporal, conectada a tantas outras redes de onde posso deduzir inumeráveis pontos de intersecção entre um leitor e outro; do ponto de vista teórico, torna-se difícil avaliar quantos e quais pontos em comum teriam os tantos leitores da obra de Barrie, a não ser ela mesma; porém, se como diz Jauss, é possível traçar um percurso histórico comum da obra através de um estudo hermenêutico que investigue os modos como ela se oferece à recepção, penso que deveria ter-se em vista os diferentes suportes físicos que a substancializam, pois eles são um sintoma/diagnóstico do dinamismo dessas inter-relações. Ilustrado ou não, veiculado por mídias gráficas ou híbridas, multimidiáticas, a recepção do texto verbal passa obrigatoriamente por essa primeira e obliterada **protoleitura** — a leitura gráfica-visual, mediadora do texto literário ao olhar daquele que lê, ao mesmo tempo em que localiza obra e receptor em dado tempo e espaço. Do mesmo modo, quando Wolfgang Iser fala que “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”¹⁶², creio poder aferir que, além das operações mentais realizadas no ato de leitura do texto verbal, o sujeito-leitor incorpora as percepções estéticas derivadas do objeto autográfico que o substancializa e as conjuga integralmente na consciência. Assim, se nas “obras literárias [...] sucede uma interação na qual o leitor ‘recebe’ o sentido do texto ao constituí-lo”, ou seja, se na leitura de um texto literário o código comunicativo surge no próprio processo de constituição “em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra”¹⁶³, não posso desconsiderar os aspectos que presentificam todo o signo estético —

¹⁶¹ “É preciso considerar a historicidade da literatura sob três aspectos: diacronia — a recepção das obras literárias através do tempo [...]; sincronia — o sistema da literatura num dado momento e a sucessão dos sistemas sincrônicos [...]; e, finalmente, a relação entre a evolução intrínseca da literatura e a da História em geral [...]” (JAUSS. 1993:87.)

¹⁶² ISER. 1996a: 51.

¹⁶³ Idem. Ibidem: 51.

aspectos esses previstos tanto no sistema tricotômico de Peirce¹⁶⁴ quanto nas funções sígnicas de Roman Jakobson¹⁶⁵. Partindo do princípio de que todo texto literário é dependente de e inter-relacionado a uma estrutura gráfica-visual para ser apreendido, ignorar esse suporte é ignorar parte do processo comunicativo/interativo entre mensagem (obra) e receptor (leitor). Toda a análise, dentro da teoria proposta por Jauss e em especial Iser, relativa ao potencial receptivo de um texto verbal artístico, derivado dos pontos de indeterminação e dos espaços vazios gerados pela própria tessitura, pode e deve ser, portanto, estendida aos demais elementos estruturais significativos que o substancializam ou o transfiguram em discurso híbrido, podendo exacerbar, inclusive e principalmente, a sua estrutura afetiva.

Para a hermenêutica da estética da recepção, o suporte é inexistente, não-interferente. Entre o autor e o leitor, ainda que envoltos por entornos tridimensionais (sistemas literários, circunstâncias espaço-temporais de toda ordem), não há, no espaço da leitura em si, outra dimensão comunicativa que uma linha, reta, direta e sem ruídos — a pura idealidade da obra alográfica. Contudo, basta colocar lado a lado, para ficar somente num exemplo de mídia de veiculação impressa, as quatro edições brasileiras ilustradas de *Peter Pan* publicadas em sua versão integral¹⁶⁶, para percebermos o quanto elas diferem uma da outra; quão variadas são suas propostas receptivas e, sobretudo, quão variados são os estímulos estésicos localizáveis conforme o contexto sociocultural e histórico em que foram publicadas¹⁶⁷. Todas as edições, mesmo as que se encontram indisponíveis, permanecem coexistindo, em seus diferentes estilos, em bibliotecas públicas ou privadas, competindo entre si pela atenção do leitor. Cada uma reflete as circunstâncias limítrofes que possibilitaram sua edição e implicam um tipo histórico de recepção, ao mesmo tempo em que continuam a exercer seu apelo junto ao público contemporâneo, pois, de certa forma, ainda estão em circulação¹⁶⁸. Assim, não só é possível, mas, eu diria necessário, verificar como os dados gráficos mediam o texto literário ao seu leitor implícito, porque este último não está previsto apenas no estado alográfico da

¹⁶⁴ Dos aspectos tricotômicos que envolvem as tríades significativas, Peirce categoriza o **ícone** como “signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios”; **qualissigno**, como a “qualidade que é um Signo”, que o constitui enquanto tal; **rema**, “é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa”, ou seja, pode ser interpretado como ícone em dado contexto. (PEIRCE. 2005: 52 e 53.)

¹⁶⁵ Funções fáticas e estéticas propriamente ditas, onde o signo volta-se, respectivamente, para seu suporte de comunicação e/ou para sua própria constituição.

¹⁶⁶ Anexo A, em CD.

¹⁶⁷ Isto sem falar nas diferentes traduções para o português, variadas e interferentes na alografia verbal original.

¹⁶⁸ Neste momento, a primeira edição, da Hemus, embora esgotada, ainda pode ser encontrada em bibliotecas; a segunda edição, pela Quarteto/FTD, existe em alguns estoques livrarias, mas também se encontra esgotada na editora, como a da Companhia das Letras; mais acessível é a recém-lançada pela Salamandra, que compreende meu *corpus*.

obra, mas se redimensiona na substancialização autográfica apresentada em primeira mão diante dos olhos de quem irá optar por sua leitura. Em outras palavras, digo que essa **proleitura** pode, além de introduzir o texto verbal, dependendo do grau de importância e destaque que lhe forem dados, influenciar no alargamento — ou na limitação — dos horizontes de expectativa. É sempre e igualmente necessário esclarecer que não me refiro aqui somente à obra literária infanto-juvenil ilustrada, mas a todo e qualquer texto verbal de qualquer gênero ou tipo de discurso que, como objeto alográfico, necessita de uma notação gráfica/visual para ser substancializado. Contudo, não há dúvida de que é nas publicações ilustradas, direcionadas às faixas etárias mais jovens, que seus efeitos se tornam mais relevantes, exigindo maior cuidado e atenção, tanto por seus produtores quanto por aqueles que têm se detido em sua análise.

A interação¹⁶⁹ com um DH que integre as linguagens verbo/visuais, portanto, deve ser avaliada a partir e para além das diretrizes propostas pela estética da recepção, dirigida prioritariamente ao texto verbal e excludente do suporte e da imagem¹⁷⁰. Ela deve incorporar os estudos da iconologia e da percepção visual, aliados à avaliação da capacidade cognitiva visual e verbal do sujeito perceptor. Implica incluir um tipo de leitura normalmente posto de

¹⁶⁹ Usarei o termo **recepção** para me referir à recepção do livro ou de um produto cultural como um todo, agregador e substancializador de discursos verbais e gráfico-visuais. O termo **percepção** se referirá somente à interação do receptor com os discursos visuais. Há uma discussão registrada por Maria Helena Wagner Rossi em sua obra *Imagens que falam* (Porto Alegre: Mediação, 2006, p. 16-19.) sobre a terminologia da recepção à obra de arte plástico-visual; o termo *percepção*, para alguns autores, implicaria certa passividade. No âmbito da arte-educação, aparecem termos que vão desde **vedor** (em contraponto a **leitor**), passando por **fruidor** ou **apreciador** até **interagente** (aquele que não somente contempla, mas que interage com o objeto estético). Optei por **percepção** ou **perceptor**, porque, apesar de lidarmos com o objeto-livro de forma interativa (folheando páginas), basicamente nos detemos passivamente diante das suas figuras. Confesso, entretanto, não estar satisfeita com o termo, e prossigo em busca de outro melhor. Sempre que me referir ao processo cinético de leitura ou a leitura de um DH, entretanto, usarei o termo **interação**, como é o caso.

¹⁷⁰ As comparações entre imagem e verbo, feitas por Iser, tendo por base a teoria dos pontos de indeterminação e dos vazios, com perda semântica para a primeira em relação a segunda, estão deste modo exemplificadas: *“If one sees the mountain, then of course one can no longer imagine it, and so the act of picturing the mountain presupposes its absence. Similarly, with a literary text we can only picture things which are not there; the part of the text gives us the knowledge, but it is the unwritten part that gives us the opportunity to picture things; indeed without the elements of indeterminacy, the gaps in the text, we should not be able to use our imagination.”* [Se alguém vê uma montanha, então é claro que não pode imaginá-la, e o ato de figurar a montanha pressupõe sua ausência. De modo similar, com o texto literário nós podemos unicamente figurar coisas que não estão lá; a parte escrita do texto nos dá conhecimento, mas é a parte não escrita que nos dá a oportunidade de figurar coisas; de fato, sem os pontos de indeterminação, os vazios no texto, nós não somos capazes de usar a imaginação.] (ISER. 1978: 283. Tradução minha.). Iser considera que a interferência da imagem junto aos textos literários limita as possibilidades de construção do imaginário pelo leitor. Citando o exemplo do cinema e suas possibilidades de visualização, afirma: *“[...]the moment these possibilities are narrowed down to one complete and immutable picture, the imagination is put out of action, and we feel we have somehow been cheated.”* [no momento em que essas possibilidades são reduzidas para uma imagem completa e imutável, a imaginação é posta fora de ação, e nós sentimos como se tivéssemos sido trapaceados] (Idem. Ibidem: 283. Trad. minha.). Iser também irá se referir ao termo *imagem* quando em sua crítica à hermenêutica tradicional, que busca um sentido além da tessitura verbal, e não dentro dela: *“[...]imagem e discursividade [...] são duas apreensões de mundo, independentes entre si e, por conseguinte, quase irredutíveis.”* (Idem. 1996a: 33).

lado, que pressupõe um receptor alfabetizado também nos códigos plástico-visuais significativos, capaz de integrar em sua consciência, de forma sensível e crítica, os aspectos apresentados pelo DH como um todo, tendo em vista seus horizontes visuais e verbais de expectativa. Só desse modo explico porque eu não pude deixar de confrontar a leitura de *Peter Pan* através da adaptação de Lobato inserida numa performance visual editada pela Brasiliense com a do desenho animado produzido pela Disney, o qual, embora diferente enquanto transductor midiático da obra de Barrie, acabou por instalar-se no meu imaginário durante muitos anos. Essas versões, ainda que modificadas ou planas, conformam os meus primeiros horizontes visuais e narrativos da história, propulsores do desejo de vivê-la profundamente, de persegui-la; à medida que tal percurso foi se fazendo, à medida que meu horizonte verbal e visual foi se alargando, não só pelo contato contínuo com a obra em questão, mas com as mais diversas experiências visuais e verbais, meu imaginário igualmente modificou-se e ampliou-se, e hoje sou capaz de reconhecer as diversas encarnações da mesma obra como partes integrantes de sua alografia — comparando-as, interpretando-as, compreendendo-as — ou, como agora, aplicando-as em uma discussão que pretendo a mais ampla possível, sem nunca esgotá-la, mas certamente apoderando-me dela, tornando-a parte do meu ser, da minha identidade e da minha constituição, do meu memorial intelectual, espiritual e afetivo.

Acabo de mencionar a necessidade de expandir a análise de um dado livro ilustrado, para além dos aportes teóricos limitados à exegese do texto verbal, em direção ao seu suporte autográfico, através da inclusão dos estudos da iconologia e da percepção da linguagem visual. Além das aplicações fundadas nos estudos de Arnheim e nas relações intersemióticas estabelecidas por Plaza, utilizadas ao longo desse trabalho, senti necessidade de recorrer várias vezes à metodologia interpretativa da obra de arte proposta por Otto Pächt. É com base nela que defendo a idéia de que uma imagem não possui um significado apenas imanente, mas estabelece um jogo de relações simbólicas e sensíveis, requerendo um perceptor não só experimentado em termos empíricos acerca desses fenômenos, mas com capacidade para

refletir sobre eles¹⁷¹. Adepto de um estudo hermenêutico que preconiza a necessidade de uma contextualização histórica da imagem desde o momento de sua gênese, onde “a boa leitura de uma obra [*no caso, aqui, da arte ilustrativa*], será aquela que permite estabelecer ligações convincentes com a arte que lhe é anterior e com aquela que se segue, e também com a que lhe é contemporânea¹⁷²”, Pächt vai além, aproximando-se de Iser, ao realçar a importância de um olhar perceptivo sensível ao jogo que a obra propõe ao espectador¹⁷³. Também se aproxima da dinâmica de leitura conforme a ótica iseriniana, ao afirmar que “logo que tentamos apreender a obra de arte de uma certa maneira, certas propriedades do objeto artístico permanecem incompreensíveis, a ponto de, ao procurarmos interpretá-la de uma outra maneira, resta sempre um resíduo de propriedades inexplicadas¹⁷⁴”. Do modo semelhante aos fundadores da estética da recepção, Pächt defende a idéia de um espectador-modelo implícito à obra de arte, cuja estrutura formal, sensível e simbólica, oferece condições — ou regras — para sua apreensão¹⁷⁵, sempre considerando “a necessidade de uma relativização dos valores estéticos que abriram caminho a uma compreensão verdadeiramente

¹⁷¹ *Il est essentiel d'avoir une certaine expérience de ces phénomènes, d'être capable de les vivre et de les revivre si l'on veut s'occuper d'eux, et cette expérience n'est pas aisément influencée par des arguments rationnels. Aussi est-il urgent de trouver les voies et les moyens susceptibles de favoriser la formation de nos organes de réception. Ces voies et les moyens personne ne peut les imaginer abstraitement, et seule une démarche empirique peut donner de bons résultats. Cela ne veut pas dire qu'il ne faille pas adopter à ce propos une attitude réflexive; notre regard doit se porter autant sur nous, le spectateur, que sur l'objet contempler, c'est-à-dire l'oeuvre d'art.* [É essencial obter uma certa experiência desses fenômenos, de ser capaz de vivê-los e de os reviver se queremos ocupar-se deles, e esta experiência não é auxiliada por argumentos racionais. Também é urgente encontrar os caminhos e meios suscetíveis de favorecer a formação de nossos órgãos receptivos. Estes meios e caminhos, ninguém pode imaginá-los abstratamente, e só uma abordagem empírica pode gerar bons resultados. Isso não quer dizer que não se deva adotar uma atitude reflexiva; nosso olhar deve reportar-se tanto a nós, o espectador, quanto ao objeto contemplado, quer dizer, a obra de arte.] (PÄCHT. 1994: 11. Tradução minha.)

¹⁷² *La bonne lecture d'une oeuvre sera celle qui permet de créer des liaisons convaincantes avec l'art antérieur et celui qui vient, mais aussi avec d'autres oeuvres contemporaines.* (Idem. Ibidem: 24. Trad. e colchetes meus.)

¹⁷³ *Nous ne pouvons pas porter un regard arbitraire ou même tout à fait autre sur l'objet, cela n'est pas en notre pouvoir, à moins que nous n'hésitions pas à faire violence à l'oeuvre d'art. [...] La confrontation entre celui-ci et l'oeuvre d'art doit plutôt se comparer à un jeu de questions et de réponses dans lequel il est de la plus grande importance d'écouter attentivement afin de savoir à quelles questions l'oeuvre d'art est prête à répondre [...].* [Nós não podemos usar de um olhar arbitrário ou mesmo totalmente alheio em relação à obra de arte; isso não nos compete, a menos que não hesitemos em violentá-la. A confrontação entre este olhar e a obra deverá acima de tudo se comparar a um jogo de perguntas e respostas onde é da maior importância escutar atentamente a quais questões a obra está pronta a responder.] (Id. Ibid.: 72. Trad. minha.)

¹⁷⁴ *Lorsque nous tentons de saisir l'oeuvre d'art d'une certaine manière, certaines propriétés de l'objet artistique demeurent incompréhensibles, tandis que, si nous cherchons à l'interpréter d'une autre manière, subsiste toujours un résidu de propriétés inexplicables.* (Id. Ibid.: 72. Trad. minha.)

¹⁷⁵ *Lorsque nous disons que l'objet pose des “conditions objectives à sa saisie” et qu'il faut s'efforcer de retrouver la manière dont l'oeuvre d'art veut être vue, cela sous-entend que l'on doit appliquer à l'oeuvre d'art non des critères étrangers ou inadaptés, mais des critères internes qui lui sont propres.* [Quando dizemos que um objeto coloca suas próprias condições de apreensão e que é necessário um esforço no sentido de reencontrar o modo como a obra de arte deve ser vista, isso quer dizer que se deve aplicar não critérios estranhos ou inadaptáveis à obra, mas critérios internos que lhe sejam próprios.] (Id. Ibid.: 73. Trad. minha.)

histórica da arte do passado¹⁷⁶”. É fácil perceber a influência do iconologista na minha abordagem do percurso transsignificativo da obra *Peter Pan e Wendy*, em especial das suas principais personagens, através da análise da amostragem de imagens criadas por seus diferentes ilustradores, muito embora eu não o tenha citado diretamente; contudo, se era minha intenção no capítulo anterior oferecer um panorama simbólico e iconográfico no sentido de auxiliar a uma melhor compreensão do discurso visual contemporâneo produzido por Fernando Vicente, trata-se, agora, de fazer sobressair um leitor/perceptor modelar híbrido, implícito na edição que temos em pauta, mas igualmente decorrente do histórico receptivo depreendido através das publicações — e, portanto, dos variados discursos visuais e gráficos — que a antecederam.

Quando nos referimos a um romance, poema ou conto cuja leitura nos marcou, vem de imediato a nossa mente a imagem da edição que possuímos, ou possuíamos. Lembramo-nos da capa, pode ser que até mesmo nos lembremos dos tipos gráficos que compunham as palavras que nos chamaram a atenção, chegando a visualizar as frases tal como estavam dispostas no papel. Mais: a lembrança desse suporte pode incluir o espaço físico no qual, recostados e portando-o em nossas mãos, vivenciamos um momento de leitura. A luz rebatida pelas páginas, o sabor de uma estimulante xícara de café, a dobra feita por dedos ansiosos¹⁷⁷, uma anotação à margem — tudo suscita lembranças de um tempo-espaço vivido, ao qual o texto fica indissolivelmente ligado. Da mesma forma, os aspectos gráfico-visuais de um livro lido se conservam — e conservam — em nossa memória não só enquanto imagens em si mesmas, mas como referências aliadas ao texto verbal. Isso pode ser especialmente verificado em relação às nossas leituras de infância: as imagens reproduzidas em um livro ilustrado integram-se de tal maneira na lembrança do ato de leitura, que por vezes resistimos ao encontrar “nossa história” reconfigurada de outra forma, por outro ilustrador, ou mesmo por uma adaptação cinematográfica¹⁷⁸. Contudo, ao contrário do que afirma Iser, considero que essas reconfigurações operam uma renovação no imaginário, ao invés de reprimi-lo, uma vez que o confronto entre os mais diversos procedimentos midiáticos (filmes, ilustrações variadas

¹⁷⁶ [...] *l'on comprit la necessite d'une relativisation des valeurs esthétiques que fut ouverte la voie d'une compréhension vraiment historique de l'art du passé.* (Id. Ibid.: 73. Trad. minha.)

¹⁷⁷ Trata-se de uma referência pessoal: eu tinha o hábito, que hoje procuro controlar, quando muito excitada por determinadas leituras, de quebrar a beira da página com o polegar, fazendo dobradura circular que depois se plissava ao ser desdobrada. Meus livros ficavam com a beirada toda ondulada em pequenos “babadinhos”. Não faltavam reclamações sobre o modo como eu estragava os livros, mas, para mim, aquelas marcas significavam o quanto eu havia me envolvido com seu conteúdo. Presto esse depoimento porque acho que não sou a única portadora de tiques de leitura. Muitos devem ter o mesmo, ou algum outro, o que mostra o quanto nos envolvemos, não só mental, mas corporalmente, em relação ao suporte.

¹⁷⁸ Noto que o mesmo se dá com o texto dramático, quando interpretado por um ator inolvidável, ou mesmo um roteiro dirigido por um determinado diretor em dada época, refilmado sob outra concepção.

e outras transduções) conduzem a uma reflexão sobre o próprio imaginário pré-constituído. É claro que a obra literária, em si mesma, é perfeitamente capaz de nos causar impressões; conjugada, porém, e no caso aqui específico, ao objeto-livro que, por sua vez, vincula-se a uma lembrança espaço-temporal de leitura, seu significado se particulariza, resultando numa experiência não só intelectual, mas sentimental — uma história onde o texto literário **se constitui não só a partir do sujeito, mas em cada sujeito**. Por outro lado, como ambiência gráfica, o suporte do texto verbal, sempre que produzido com intenções auto-referentes, ou seja, sempre que se apresenta deliberadamente em função estética e comunicativa, traduz um contexto histórico e social de leitura, ao combinar em si todos os aspectos gráfico-visuais contingentes, por sua vez, a uma visão de mundo e o grau de desenvolvimento tecnológico de uma época.

Por essas e outras razões já apresentadas, entendo que a protoleitura realizada em um livro ilustrado com competência ideal jamais preencherá ou limitará o espaço aberto às indeterminações isernianas previstas em um texto literário de boa qualidade — uma vez que se trata de um outro campo semiótico, proponente de um tipo diverso de abordagem poética ou narrativa —, tampouco suavizará o percurso receptivo através dos contrapontos tema/horizonte e negação/representação. Uma série de ilustrações ou recursos gráficos cujo potencial comunicativo e estético sejam intencionalmente destacados não se limita a explicar ou decorar o texto, não o representa, não o substitui nem deve complementá-lo como muleta meramente “facilitadora”, ainda que muitas vezes possam vir a exercer todas essas funções, caso o texto mesmo o requeira ou assim determine a proposta editorial¹⁷⁹; sua prioridade é oportunizar uma dimensão impensada à leitura, aberta às possibilidades constitutivas do imaginário. Em suma, uma narrativa visual que acompanha, é acompanhada ou se encontra em relação de simetria com a narrativa verbal, pode estimular o enriquecimento do vocabulário estético-visual, propiciando uma interação criativa/expressiva, sensibilizando e enriquecendo a percepção por vias que se agregam a outras em nossa consciência pluridimensional.

¹⁷⁹ De fato, há textos que são criados tendo em vista um apoio visual, assim como há editoras que, por interesses diversos, incluem a ilustração tendo por único objetivo usa-la como um chamariz de um destinatário implícito na concepção do seu produto, sem maiores preocupações artísticas ou estéticas.

3.2 *Recepção intelecto-sentimental*

Como espero ter demonstrado, não basta conduzir minha análise da recepção implícita à obra *PeterPan/Salamandra* à sombra das concepções hermenêuticas verbais de Jauss e Iser, nem somar a essas a percepção gestáltica de Arnheim e o ponto de vista iconológico de Otto Pächt. Para captar amplamente as interações entre o sujeito e seu objeto-suporte híbrido de leitura que, como vimos, envolvem muito mais do que um enlace estésico ou cognitivo intelectual, é preciso ultrapassar a concepção de um leitor/perceptor-modelo meramente diagnosticado dentro dos limites **cognitivo-computacionais**.

Quando falo em recepção **cognitivo-computacional**, estou me referindo ao conceito de Edgar Morin, para o qual o termo **computação** (do latim *computare*: “analisar em conjunto, com-parar, com-frontar, com-preender”¹⁸⁰) e o termo **cogito** incluem as atividades cognitivas e reflexivas cujos processos operacionais ininterruptos permitem ao sujeito o conhecimento do mundo e ao mesmo tempo o auto-conhecimento. Ao atuar de modo cogito-computativo, o sujeito traduz, constrói e soluciona, através de símbolos, signos e formas¹⁸¹, uma relação com o objeto diante do qual se detém, ao mesmo tempo em que essa relação altera os procedimentos computativos do próprio sujeito. Os processos operacionais da computação viva organizam-se de forma hologramática, pois “a organização do todo encontra-se na parte que está no todo”¹⁸². Aqui, entram em jogo as **estratégias cognitivas** simultaneamente complementares e antagônicas dos programas computacionais pré-existentes que constituem a experiência do sujeito perceptor:

O programa é constituído por uma seqüência pré-estabelecida de ações encadeadas acionadas por um signo ou sinal. A estratégia produz-se durante a ação, modificando, conforme o surgimento dos acontecimentos ou a recepção das informações, a conduta da ação desejada. A estratégia supõe, portanto a) a aptidão para empreender ou procurar na incerteza levando em consideração essa incerteza; b) a aptidão para modificar o desenvolvimento da ação em função do acaso e do novo. (MORIN. 2005: 70 e 71.)

Entendo que essas definições convergem com à dos processos receptivos descritos por Iser e Pächt, capazes de organizar, a partir do sistema de (re)conhecimento temático e renovação do horizonte de expectativas, as estruturas significativas verbais/visuais, de forma a construir uma interação com essa estrutura, concluindo numa constituição de sentido particular e localizável para a obra artística. Da mesma forma, ambas abordagens prevêm um sujeito modificado ao cabo de cada processo cognitivo-computacional; um ser que, na

¹⁸⁰ MORIN. 2005: 47.

¹⁸¹ Para Morin, a linguagem é, entre outras, “uma encruzilhada entre computação e cogitação [...] ao mesmo tempo computada e cogitada.” (Idem. Ibidem: 133.)

¹⁸² Id. Ibidem: 60.

concepção de Morin, não somente condiciona o conhecer, mas é recondicionado pelo próprio conhecimento¹⁸³ ou, como prefere Iser, um leitor capaz “de abandonar ou reajustar suas representações. [...] Pois só assim ele poderá experimentar algo que ainda não se encontra dentro do seu horizonte¹⁸⁴”.

Ocorre que, para o filósofo francês, o cômputo cogitante consiste em apenas um dos aspectos cognitivos do sujeito. Ao localizar a **emergência do espírito**, ele afirma:

[...] o espírito surge com a cogitação (pensamento) e com a consciência. O espírito é, pois, uma emergência [...], isto é, um complexo de propriedades e qualidades que, originário de um fenômeno organizador, [que] participa dessa organização e retroage sobre as condições que o produzem. O espírito é uma emergência própria do desenvolvimento cerebral do *homo sapiens*, mas somente nas condições culturais de aprendizagem e de comunicação ligadas à linguagem humana; condições que só puderam surgir graças ao desenvolvimento cerebral/intelectual do *homo sapiens* ao longo dessa dialética multidimensional que foi a hominização. (Idem. Ibidem.: 88 e 89.)

É em sua dimensão espiritual que o sujeito toma posse de fato do sentido constituído a partir da leitura de uma obra literária ou, por extensão, de uma obra de arte. Tal dimensão é gerada a partir dos processos perceptivos de um pensamento consciente, onde “uma dialógica cognitiva associa [...] dois tipos de inteligibilidade, um compreensivo, o outro explicativo [...] contidos um no outro, embora opostos e complementares”¹⁸⁵. Na **compreensão**¹⁸⁶, o conhecimento implica o envolvimento da subjetividade e da afetividade (empático/simpático); na **explicação**, são envolvidas as capacidades abstratas e lógicas de produzir conhecimento “a partir de dados objetivos, em virtude de necessidades causais materiais ou formais e/ou em virtude de uma adequação a estruturas e modelos¹⁸⁷”.

Como Morin, Antônio Damásio, dentro de uma perspectiva neurocientífica, também demanda um nível de consciência para além da resultante de uma simples cognição cômputo-cogitante e explicativa. Ao defender a idéia de que a consciência não é um bloco monolítico,

¹⁸³ “Não é somente o ser que condiciona o conhecer, mas também o conhecer condiciona o ser; essas duas propriedades geram uma e outra num circuito retroativo.” (Id. Ibid.: 58.)

¹⁸⁴ ISER. 1996a: 104.

¹⁸⁵ MORIN. 1999: 167.

¹⁸⁶ Esta dimensão do inteligível não deve ser confundida com a dimensão conceitual de **compreensão** incluída no processo hermenêutico tríplice de Jauss, entendida como um processo que não deve limitar-se unicamente ao prazer artístico ou à exegese reflexiva, mas que inclui uma abordagem histórica do objeto: “*L’herméneutique littéraire connaît ce rapport entre la question et la réponse, de par sa pratique de l’interprétation, lorsqu’il s’agit de comprendre un texte du passé dans son altérité, c’est-à-dire: retrouver la question à laquelle il fournit une réponse à l’origine et, partant de là, reconstruire l’horizon des questions et des attentes vécu à l’époque ou l’oeuvre intervenait auprès de ses premiers destinataires.*” [A hermenêutica literária conhece essa relação entre a pergunta e a resposta como prática de interpretação, uma vez que se trata de *compreender* um texto do passado dentro de sua alteridade, ou seja: descobrir a questão à qual se fornece uma resposta na própria origem e, a partir daí, reconstruir um horizonte de questões e expectativas vigentes na época em que a obra se colocou diante dos seus primeiros destinatários.] (JAUSS.1982: 24 e 25. Tradução e grifos meus.)

¹⁸⁷ Idem. Ibidem: 164.

ele a divide em estados — ou níveis — denominados por: **consciência central**, onde o organismo concentra-se, a partir de um *proto-self*¹⁸⁸, no *self* do aqui e agora; **consciência ampliada**, requerente de um *self biográfico* ciente de um passado e capaz de projetar um futuro; **consciência sentimental**, adquirida pela tradução dos sentimentos a partir do reconhecimento das emoções. Assim, é possível fazer uma analogia entre os estudos da ciência e os da filosofia no que se refere à percepção humana. Ainda que diferentes quanto à terminologia utilizada, em ambos se encontram presentes uma preocupação em abarcar o sujeito em todas as suas instâncias, antro-biológicas, psicossociais, intelectuais, espirituais e afetivas. O **cômputo** e o **cogito** de Morin podem ser relacionados, respectivamente, aos fenômenos que Damásio define como **consciência central** e **consciência ampliada**, destas emergindo uma outra forma de consciência, a **moral** (correspondente, junto com a consciência sentimental, à instância do **espírito**, para Morin):

Nesse notável conjunto de capacidades possibilitadas pela consciência ampliada, duas em particular merecem destaque: a primeira, a capacidade de elevar-se acima dos ditames da vantagem e da desvantagem impostos pelas necessidades de sobrevivência e, segunda, a percepção crítica de discordâncias, que leva à busca da verdade e ao desejo de criar normas e ideais para o comportamento e para a análise dos fatos. Essas duas capacidades não são apenas minhas melhores candidatas ao ápice da distinção humana, mas são também as que possibilitam a função verdadeiramente humana, captada com tanta perfeição pela singular expressão *consciência moral*. Não situo a consciência, no nível central ou ampliado, no ápice das qualidades humanas. (DAMÁSIO. 2000: 294 e 295.)

Outra afirmação convergente de Damásio em relação ao filósofo francês é a de que os níveis de consciência ou estados de conhecimento são interdependentes e indissociáveis entre si:

O encadeamento de precedências é muito curioso: a sinalização neural inconsciente de um organismo individual gera o *protoself* que possibilita o *self central* e a *consciência central*, que por sua vez possibilitam o *self autobiográfico*, o qual possibilita a *consciência ampliada*. No final dessa cadeia, a *consciência ampliada* possibilita a *consciência moral*. (Idem. Ibidem: 295.)

Completando sua reflexão, ele dirá, mais adiante, sobre a retroatividade desses níveis de consciência:

É perfeitamente possível que a consciência moral e a consciência ampliada sejam explicadas de modo incompleto apenas porque para entendê-las dependemos em parte da solução do problema da consciência central. (Id. Ibid.: 298.)

¹⁸⁸ O *self*, termo criado por Freud para definir o ser humano enquanto ciente de si mesmo, é concebido por Damásio não como uma entidade homogênea e estática, mas como uma ampliação da consciência a partir de um processo dinâmico no tempo e no espaço, dialético entre o ser-em-si e sua alteridade com o mundo e o outro, dado em três instâncias: o *proto-self*, ou nosso ser fisiológico, o *self* biográfico, ou o ser em sua dimensão temporal e o *self* central, relacionado ao ser/estar aqui-e-agora.

Se para Damásio, o complexo da consciência só pode ser concebido na consciência de uma consciência, resultando em uma consciência moral e ampliada, de forma semelhante, Morin conclui que só o conhecimento do conhecimento, dependente da tríade cérebro(cômputo)/espírito/cogito, é capaz de reintegrar o sujeito a si e ao mundo. Um e outro têm em comum a idéia de que as funções cognitivas diferenciadoras entre humanos e animais avançam para além da dimensão binário-dialógica, mas abarcam ainda uma terceira, moral ou espiritual, constituída a partir da consciência da consciência de ser/estar no mundo, conforme a abordagem — neurocientífica ou filosófica. Enquanto isso, a teoria da recepção conforme Iser — ainda que tendo por ponto de partida um leitor empático ingardiano e que se refira às estruturas afetivas e impressões sentimentais causadas pelo texto literário¹⁸⁹, definindo a constituição de sentido “não [como] algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado¹⁹⁰” — não consegue, da mesma forma que o jogo interpretativo proposto por Pächt, ao cabo de suas explanações, ultrapassar os limites cogito-computacionais predominantemente explicativos do sujeito que, como um leitor cibernético, interage dialógicamente com as estruturas artísticas tendo por base uma programática retroativa, como se disso fosse possível emular uma concepção do processo perceptivo como um todo.

Já confessei minha relação existencial com a obra *Peter Pan* e da sua perduração na minha memória imaginativa, incluída no histórico pessoal que em parte motivou a escolha do *corpus*. Nem todos os leitores reagem assim em relação a esse texto específico, mas devem sentir-se da mesma maneira em relação a outros. Incorporamos certas personagens como um alter-ego ou um amigo imaginário; também certas narrativas se reconfiguram em nosso ser como uma experiência vivida intensamente, ainda que as saibamos ficcionais; tal constituição tem certamente mais a ver com as emoções transfiguradas em sentimentos registrados em nossa consciência do que com uma apreensão computativa e cogitante, embora estejam inter-relacionadas. Posso concluir, a partir da descrição de um pensamento neuro-filosófico que, à medida que desenvolvemos nossa capacidade de computar e de refletir sobre as informações poético-artísticas de qualquer natureza, mais retroagimos ao que nos circunda, mais conscientes dos sentimentos elaborados a partir da interação com a obra de arte e, por conseqüência, mais exigentes e famintos da sensação de prazer inexplicável que a arte nos

¹⁸⁹ “[...] há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional.” (ISER. 1996b: 14.)

¹⁹⁰ ISER. 1996a: 34.

provoca¹⁹¹. Por outro lado, nossas emoções, transfiguradas a partir dessa “fruição indizível”¹⁹², sensibilizam-nos, afetando, de qualquer forma, nossa capacidade intelectual, e é deste modo — para usar dos termos de Iser — que nossos horizontes se alargam. A partir desse processo, acredito na formação de um espírito ou consciência moral e **sentimental**, essa última qualidade entendida em seu sentido mais amplo, não atrelada a uma semântica adocicada, mas, sim, a um conceito mais concreto de emoção, tal como a define Damásio:

Sentir uma emoção é uma coisa simples. Consiste em ter imagens mentais originadas em padrões neurais representativos das mudanças no corpo e no cérebro que compõem uma emoção. [...] O conjunto de padrões neurais que constituem o substrato de um sentimento surge em dois tipos de mudanças biológicas: mudanças relacionadas ao estado corporal e mudanças relacionadas ao estado cognitivo. (DAMÁSIO. 2000: 354.)

Enquanto as mudanças corporais derivadas de um estado de emoção referem-se às transformações químicas e eletroquímicas sofridas pelo corpo de um modo geral, as mudanças emocionais no estado cognitivo são provocadas por mecanismos *virtuais*, ou seja, processam-se através de mapas sensoriais sob controle de sítios diferenciados no cérebro. Ambas são, segundo Damásio, não só importantes para o reconhecimento de emoções e a produção de sentimentos, mas também para uma classe de processos cognitivos chamados pelo neurologista de *simulação interna*, gerada quando uma dada situação emocional altera quimicamente partes do cérebro, causando mudanças perceptivo auditivo-visuais, que ficam vinculados a estados de tristeza ou alegria, registrados na memória. As reações a uma emoção, portanto, iniciam no nível do *protoself*, ou seja, no nível fisiológico do ser humano que, por sua vez, engendra um padrão de representações que farão parte do **repertório emocional** de reações do corpo, os **sentimentos** (ao repetir-se o mesmo estímulo emocional, o corpo repete o quadro correspondente de alterações químicas, eletroquímicas e sensoriais). Só então, a partir daí, é que se vai gerando uma consciência desse processo — a **consciência sentimental**.

¹⁹¹ Minhas últimas leituras na área da neurociência tem sido no sentido de acompanhar o desenvolvimento de uma nova disciplina, a **neuroestética**, cujo objetivo é o estudo da produção e a fruição das artes como uma atividade cerebral, e na qual se encontram envolvidos nomes como o de Oliver Sacks e o de Semir Zeki, o primeiro autor, entre outras, da recente *Alucinações musicais*, obra onde o cientista trata das disfunções auditivas e das modificações na anatomia do cérebro causadas pela música, o segundo uma das maiores autoridades mundiais em neurologia da visão, trabalhando com noções do belo e do feio, da apreciação da obra de arte e suas repercussões em determinadas áreas cerebrais. É provável, portanto, que até mesmo a qualificação de *inexplicável* atribuída ao prazer estético esteja com os seus dias contados e que se possa retomar os aspectos receptivos da obra de arte ou de um objeto com função estética de um ponto de vista menos especulativo. Sobre neuroestética, há um artigo publicado na Revista VEJA (São Paulo: Abril, n. 38, 26 de setembro de 2007, p. 98-105).

¹⁹² “A fruição é indizível, inter-dita. [...] aquele que frui faz com que toda letra — e todo dito possível — se desvaneça no absoluto da anulação que ele celebra.” (BARTHES. 2006: 28 e 29.)

Se as emoções por si mesmas, segundo Damásio, já regulam a vida e promovem a sobrevivência, os sentimentos funcionam como um alerta sobre as reações emocionais do corpo diante de um objeto, prevenindo-o sobre o prazer e a alegria, o sofrimento e a agressão. Ao desenvolvermos uma consciência dos sentimentos, podemos:

[...] planejar reações específicas e não estereotipadas que podem complementar uma emoção ou garantir que os ganhos imediatos trazidos pela emoção possam ser mantidos no decorrer do tempo, ou ainda em ambas as coisas. Em outras palavras, “sentir” sentimentos amplia o alcance das emoções, facilitando o planejamento de formas de reação adaptativa que sejam novas e talhadas sob medida para a ocasião. (Idem. Ibidem: 360.)

As experiências mais recentes relatadas por Damásio comprovam que o aprendizado ou qualquer inter-relação sujeito-objeto que envolva um alto conteúdo emocional é intensificado e se aprofunda na memória e na consciência¹⁹³.

Para Morin, “não há hierarquia entre razão/afetividade/pulsão, ou antes, há uma hierarquia instável, em permutação, rotativa entre as três instâncias”¹⁹⁴. Qualquer forma de conhecimento mobiliza esse conjunto triúnico, mesmo o mais racional em seu princípio:

[...] em qualquer situação, afetividade é inseparável, nem que seja como companhia, do conhecimento e do pensamento humano. Em qualquer situação, a racionalidade é frágil, deve ser objeto de reflexão permanente, de reexame e definição. (MORIN. 2005: 106.)

Como Damásio, Morin também afirma a interligação dos fenômenos psico-afetivos, dependentes quimicamente do corpo, à percepção e à formação de idéias e conceitos. Ressalta que a química que traduz nossas emoções em sentimentos é, por sua vez, dependente “das condições exteriores que oferecem oportunidades de prazer ou, ao contrário, trazem dor e frustração¹⁹⁵”. Assim, se em Damásio temos o interior do ser físico reativo aos estímulos externos, em Morin temos a retroação de todo efeito sobre suas causas, ou seja, um ser que reage, mas que também é afetado, fisicamente, inclusive, pelo que o circunda.

Ambas as bases teóricas aqui emuladas, em que pesem as diferentes áreas de procedência, provêm de uma necessidade de atualização não só de um conceito de receptor sensível ao texto literário, mas também de uma idéia corrente sobre o poder de persuasão comunicativa atribuída à imagem e, por decorrência, aos discursos visuais e gráficos aos quais a obra literária se agrega indissolivelmente: afinal, tudo indica serem eles os primeiros

¹⁹³ O cientista se refere aos experimentos realizados por James Mc Gaugh, publicados em revistas especializadas a partir de 1989, tal como citado na obra utilizada nessa dissertação.

¹⁹⁴ MORIN. 2005: 104.

¹⁹⁵ Idem. Ibidem: 108.

a estabelecerem contato entre leitor e objeto de leitura. Enquanto objeto com função intencional estética e comunicativa, o livro nos predispõe, desde a capa, a uma interação simpática ou antipática, um grau de excitação maior ou menor¹⁹⁶ em relação ao seu conteúdo. O livro, enquanto suporte, promete, sugere e direciona a recepção da obra literária e se ilustrado, provoca emoções imediatas, convergentes ou não ao DVr ao qual se imiscui e entrelaça. Por outro lado, isso não quer dizer que o DVs exerça uma função perceptiva de efeito puramente emo/sentimental ou requiera, para ser compreendida, apenas uma sensibilidade natural, nascente com o indivíduo; é preciso, para exercer plenamente o potencial de suas qualidades, que o perceptor ultrapasse o gosto subjetivo e ingênuo e que o seu olhar reaja ao estranhamento causado por uma imagem inusitada de forma a refletir sobre o próprio ato de olhar¹⁹⁷. A confusão relativa às linguagens visuais como “fáceis” ou “facilitadoras” deriva muitas vezes da impressão de que se trata de um discurso de decodificação intuitiva, requerendo habilidades inerentes à percepção natural; em geral, o impacto sensível causado pela presentificação de um dado objeto ao olhar é aceito como compreensivo o suficiente, talvez porque, como afirma Damásio, a imagem se antecipe à linguagem verbal como um relato imediato formado na consciência, para só depois serem traduzidos verbalmente¹⁹⁸. Entretanto, quanto mais complexas forem a estrutura formal e as relações simbólicas estabelecidas num discurso visual de qualquer gênero ou categoria, maior o seu potencial semântico e mais configurações de sentido são propiciadas, necessitando, tanto quanto a compreensão do texto literário, de um exercício intelectual e interpretativo

¹⁹⁶ Ou seja, os aspectos visuais gráficos podem estimular em grau maior ou menor a curiosidade — tanto ou mais do que as informações verbais do título de uma obra ou do nome de um já autor conhecido. Segundo Morin, a curiosidade é uma “‘pulsão exploradora’ ou ‘cognitiva’ [...] movida por um interesse de conhecer que não pode ser reduzido ao conhecimento em questão. Tudo acontece como se a curiosidade, para além de suas finalidades imediatas [...], uma finalidade em si, ou seja, uma satisfação propriamente cognitiva de descoberta e exame; em outras palavras, o prazer de conhecer.”(MORIN. 2005: 74.). A questão da curiosidade do movimento em direção a um determinado texto literário, através de sua substancialização autográfica, pode tornar-se essencial na escolha de determinada obra pelo leitor, principalmente do leitor infante-juvenil.

¹⁹⁷ Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma verdadeira apreensão verdadeiramente criadora da realidade — imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. Tornou-se evidente que as qualidades que dignificam o pensador e o artista caracterizam todas as manifestações da mente. Os psicólogos começaram também a ver que este fato não era coincidência: os mesmos princípios atuam em todas as várias capacidades mentais porque a mente sempre funciona como um todo. Toda percepção também é pensamento, todo raciocínio é também intuição, toda observação é também invenção. (ARNHEIM. 2005: s.p.). Essa afirmação, ao lado das citações de Otto Pächt, realçam a necessidade de uma consciência do olhar reflexivo sobre a imagem.

¹⁹⁸ “A explicação da consciência baseada na linguagem é improvável, e precisamos ver por trás da máscara da linguagem para encontrar uma alternativa mais plausível. Curiosamente, a própria natureza da linguagem nega que ela tenha um papel primordial na consciência. (...) Palavras e sentenças traduzem conceitos, e estes consistem na idéia nao-lingüística do que são as coisas, as ações, os eventos e as relações. Necessariamente, os conceitos precedem as palavras e as sentenças tanto na evolução da espécie como na experiência cotidiana de cada um de nós. Palavras e sentenças de seres humanos física e mentalmente sadios não vêm do nada, não podem ser uma nova tradução de um nada anterior a elas.” (DAMÁSIO. 2000: 239 e 240).

aliado às referências pré-existentes no imaginário e à consciência sentimental do perceptor¹⁹⁹. Uma configuração visual, portanto, nada significará por si mesma, mas é preciso que seja reconstituída no sujeito a partir da apreensão de suas especificidades sógnicas e arranjos estruturais; contudo, não há dúvida de que os discursos visuais apresentam a vantagem do impacto de sua imanência ao olhar consciente, e que este impacto é provocativo num sentido de estimular o sensível e o emocional²⁰⁰. Esses efeitos são importantes e não devem ser excluídos da minha análise do DH da perspectiva da recepção, desde que seguidos de uma exegese visual crítica e sápie, conjugada aos estímulos receptivos igualmente intelectivos e sentimentais produzidos pelo texto literário.

Em resumo, as reflexões até aqui elaboradas, alicerçadas nas orientações teóricas sobre as quais discorri brevemente, pretendem obter uma visão mais compreensiva dos fenômenos interativos que enlaçariam um sujeito integral a qualquer objeto, com foco na inter-relação receptor/objeto-livro desde o instante em que, ao depositar nele expectativas, o primeiro se apropria do segundo no exercer de sua função estética e comunicativa, catalisador não só de conhecimentos e idéias, mas de prazer, emoções e sentimentos. Ao buscar o concílio entre a teoria estética da recepção, a iconologia, as abordagens neurocientíficas de António Damásio e as filosóficas de Edgar Morin, pretendo configurar um corpo receptor para além do mero cibernético, interativo não apenas nos níveis intelectuais computativos e cogitantes, mas tridimensionalizado num fenômeno que inclui uma resposta sentimental potencializada a partir da edição *Peter Pan/Salamandra*. Por fim, acrescento as seguintes palavras de Gaston Bachelard, convergentes a esse objetivo:

[...] uma pesquisa fenomenológica sobre a poesia deve ultrapassar, por imposição dos métodos, as ressonâncias sentimentais com que, menos ou mais ricamente — quer essa riqueza esteja em nós, quer no poema —, recebamos da obra de arte. É nesse ponto que deve ser sensibilizada a alotropia fenomenológica das **ressonâncias** e da **repercussão**. As **ressonâncias** dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a **repercussão** convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na **ressonância** ouvimos o poema; na **repercussão** o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. (BACHELARD. 2005: 7. Grifos meus.)

¹⁹⁹ Ou, ainda conforme Arnheim: “Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo; uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância. [...] A experiência visual é dinâmica. [...] É, antes de tudo, uma interação de tensões dirigidas.” (Idem. *Ibidem*: 4). Também Julio Plaza, ao falar sobre a percepção imediata da forma sógnica, inclui o sentimento como forma mais imediata de conhecimento, resultando numa compreensão globalizante, posteriormente reconhecida por análise em suas partes estruturais. Contudo, mesmo dentro e após essa análise, a percepção de conjunto não se desintegra: “isto é, o conjunto de propriedades do processo perceptivo é um só, a identificação dos aspectos universais na mensagem supera o simples reconhecimento de suas partes.” (PLAZA. 2003: 85.)

²⁰⁰ “A forma assim concebida resiste à análise. É inarticulável e inefável e, sobretudo, não é discursiva; daí a apresentar resistência à comunicação, ao familiar, ao convencional. Ela se dá pela primeira vez como apresentação de sentimento [...]” (Idem. *Ibidem*: 87.)

Esse é, afinal, o sujeito receptor que procuro delinear: a exemplo da minha história pessoal de leitora da obra *Peter Pan*, aquele capaz de apreender um dado objeto de arte, seja ele constituído de que linguagem for, por ressonâncias na consciência sentimental e intelectual e, a partir dessas ressonâncias, fazê-lo repercutir em si mesmo, como parte integrante de si.

3.3 Contrapontos

No capítulo anterior, destinado à apresentação das idéias que nortearam a análise do *corpus*, procurei esclarecer a ambigüidade presente na estrutura discursiva da narrativa de Barrie, ambigüidade evidente no modo como o narrador trata suas personagens e as relações entre realidade e fantasia presentes na narrativa. Pois *Peter Pan* revigora a estrutura do conto de fantasia com elementos retirados das novelas de aventura, em especial de pirataria e viagens a terras estranhas e exóticas, além de apresentá-los recobertos pela trama doméstica familiar burguesa do início do século, em que se centralizam as reflexões do autor sobre os papéis que cada componente — adulto e criança, feminino e masculino — procura ou deve desempenhar. Sobre isso tudo, paira a figura panteísta do menino além-mundo, além-tempo, ambíguo em si mesmo, binômio maturidade/infância, sexualidade/assexualidade, morte/vida, realidade/fantasia.

Por tratar todas as personagens dentro de um viés existencial em que as mais velhas se deparam com o conflito de perda e recuperação da infância e, as mais jovens, com o jogo mimético em que personificam o papel de adultas, confundindo realidade e faz-de-conta — em que até mesmo as personagens fantásticas possuem uma narrativa interior a apoiá-las suas ações e reações —, o autor acaba por dirigir-se, de modo igualmente ambíguo, tanto a um leitor em formação, quanto a um leitor maduro. Tal característica receptiva não é exclusiva da

obra em questão: Maria Nikolajeva e Carole Scott²⁰¹ a apontam em outras obras da literatura infanto-juvenil, e podemos estendê-la às obras de Andersen, de Oscar Wilde, J. R. R. Tolkien ou, para citar exemplos brasileiros e contemporâneos, às obras de Marina Collassanti e Lygia Bojunga.

Da mesma forma, a recepção dual presente no texto de Barrie, diagnosticada desde a peça de teatro que a originou²⁰², perpetuando-se até os dias de hoje, deve-se também ao modo como a voz narrativa enuncia seus personagens. Assim, uma aparente história de aventuras fantásticas leva a uma reformulação constante do horizonte de expectativas tanto do leitor mais maduro quanto do leitor jovem, graças ao revigoramento das características simbólicas normalmente atribuídas ao gênero: Peter Pan não é simplesmente um garoto mágico, mediador do universo de fantasia, mas caracteriza-se por um impasse ontológico; Wendy não é apenas uma menina sonhadora, pronta a divertir-se de forma escapista, vivendo tudo o que sua imaginação lhe permite, para então retornar a um mundo imutável²⁰³; ela é uma evolução da personagem criança-feminina dos contos de fantasia desde Gretel²⁰⁴, a quem o autor outorga o poder de preservar a infância descompromissada com o tempo e o mundo, ao mesmo tempo em que assume as transformações e responsabilidades advindas do crescimento

²⁰¹ Maria Nikolajeva é Professora de Literatura Comparada na Universidade de Estocolmo e na Universidade Abo, Suécia. Carole Scott é Professora de Língua Inglesa e Professora Emérita e Coordenadora do curso de especialização em Literatura Infantil da Universidade Estadual de San Diego, Califórnia. Na obra *How picturebooks work*, as autoras apontam a problemática do destinatário na produção contemporânea infantil: “*When confronted with works by certain contemporary children’s writers, we must either admit that they do not write for children — as some of them have declared they do not, although their books are marketed as book for children — or radically redefine our notion of what constitutes children’s literature. Increasingly, a large part of what is today written and published as children’s literature, including picturebooks, is transgressing its own boundaries and coming closer to mainstream literature. This phenomenon has repeatedly brought the critics’ attention to the question of the audience for whom these books are created.*” [Quando confrontados com obras de alguns autores contemporâneos, temos que admitir que, ou eles não escrevem para crianças — alguns deles declaram que não, embora seus livros sejam catalogados como livros para crianças — ou temos que redefinir radicalmente nossa noção do que constitui literatura infantil. Cada vez mais, uma larga parte do que hoje se escreve e publica como literatura infantil, incluindo livros com imagens, transgridem suas próprias fronteiras e são a tendência atual na publicação literária. Esse fenômeno tem seguidamente chamado a atenção dos críticos sobre a questão da audiência desses livros.] (NIKOLAJEVA, SCOTT. 2006: 260. Tradução minha.) Tudo indica que o mesmo fenômeno, se já não ocorre, está em eclosão no Brasil. As próprias pesquisadoras conjuram uma hipótese bastante interessante sobre os motivos pelos quais o público adulto têm-se interessado pela literatura híbrida ou de imagem, tendo por base os estágios imaginários e simbólicos lacanianos e sua apropriação por Julia Kristeva, que afirma a emancipação social e cultural dos aspectos femininos na linguagem comunicativa revalorizadora da imagem.

²⁰² Conforme nota de rodapé 69, p. 41.

²⁰³ Em geral, ao retornar do universo fantástico para o mundo real, o herói ou heroína o encontra tal qual o deixou, ordenado pelas mesmas regras, a exemplo de *O mágico de Oz* ou *Alice no país das maravilhas*, onde até mesmo o tempo permanece suspenso até a volta da protagonista, como se nada tivesse acontecido, ou como se tudo fosse apenas um sonho. Em *Peter Pan e Wendy* o mundo real é modificado pelo acesso ao mundo fantástico. Entre outros, cito a transfiguração do Sr. Darling, que submete-se a morar no canil de Nana; a adoção dos meninos perdidos após o regresso à “terra-de-todo-mundo”.

²⁰⁴ Gretel, do conto *Hansel e Gretel*, ou *João e Maria*, como é mais conhecido: a menina que mata a bruxa e salva o irmão, propiciando o retorno ao lar.

e da vida madura, repetindo o papel de sua mãe, e antecipando o de Jane; já Sininho não é um estereótipo de fada no sentido etéreo, simpático e benfeitor, mas um serzinho passional, misturando ódio e amor num mesmo rompante; nem o Capitão-pirata Gancho escapa de ser traduzido em suas contradições de homem cuja maldade é temperada por requintes de uma educação aristocrática e sentimentos reprimidos. Uma por uma, cada personagem salienta-se, destacada por um relevo específico e melódico da voz narrativa, ela mesma tão relevante quanto as personagens que modula. Some-se a isso o fato de que o autor contextualiza a diegese em uma época que é sua, mas cujos valores ainda nos dizem respeito; entrelaça, portanto, elementos míticos e folclóricos à reflexão sobre um conceito de família, em que os papéis de pai, mãe, filhos e filhas ainda se desempenham de modo semelhante, através dos quais são discutidas as fronteiras entre o ser infantil e o ser adulto, dentro de uma ótica irreverente, fluida e bastante pertinente, sobretudo se levarmos em consideração a dificuldade contemporânea em determinar, cada vez mais, as etapas diacrônicas evolutivas biopsicossociais do indivíduo desde seu nascimento. Como se não bastasse, em sua alegoria, Barrie evoca a formação do *eu* dentro de uma perspectiva freudiana presentificada, principalmente, nos caracteres de Peter Pan e de Wendy cujos comportamentos giram em torno do sexo, do desejo, do tempo e da morte.

Em textos como esse, de características receptivas duais, ocorre que nem sempre o DVs acompanha o DVr, como igualmente colocam as pesquisadoras citadas. No caso de *Peter Pan*, observa-se, desde a primeira edição, que a proposta visual tem, por tradição, se preocupado em manter o equilíbrio receptivo, ou seja, o trabalho artístico que acompanha o texto de Barrie, pelo menos nas edições estrangeiras verificadas, é elaborado em técnica e estilo apurados, produzindo efeitos estéticos visuais interessantes tanto para o olhar ingênuo quanto para o olhar experimentado, obtendo resultados, por vezes, surpreendentes. Tradicionalmente, essa é uma obra que instiga e desafia o ilustrador. Alguns, como Trina Schart Hyman, chegam a depor:

Em 1980, eu fiquei atônita ao ser convidada a ilustrar a nova edição de *Peter Pan*, de J. M. Barrie. Tratava-se de uma proposta excitante, lisonjeadora e ao mesmo tempo assustadora. Eu tremi, porque suspeitava que não estava preparada para este desafio. Muitos ilustradores capazes e prestigiados o haviam feito antes de mim; eu sentia que precisava de mais experiência e habilidade.²⁰⁵ (HYMAN. 1980: s.p. Tradução minha.)

²⁰⁵ *Back in 1980, I was astonished to be asked to illustrate a new edition of J. M. Barrie's Peter Pan. It was exciting, flattering, but also frightening proposition. I dithered, because I suspected that wasn't ready for the challenge. Too many prestigious and capable illustrators had been there before me; I felt I needed more experience and expertise.*

O costumeiro requinte com que têm sido elaboradas as edições ilustradas de *Peter Pan*, porém, não reflete apenas os valores estéticos apreciados em cada época; seu percurso transsignificativo visual igualmente traduz e documenta as transformações culturais e ideológicas que auxiliam a enfatizar o tipo de relação que cada objeto-livro pretende estabelecer com seu receptor modelo, tal como amostrei no capítulo anterior.

No Brasil, onde a tradição literária voltada para o público infantil é mais recente, e mais recente ainda a atenção e o cuidado com a produção editorial, só a partir das últimas décadas as questões relativas à qualidade e à adequação entre o texto verbal e tessitura visual têm se mostrado relevantes enquanto aplicação e objeto de estudo. Contudo, não se trata de apenas objetivar os critérios de adequação desses discursos à faixa etária à qual intencionalmente são dirigidos, mas de torná-los igualmente propiciadores de efeitos estéticos e artísticos, garantindo ao receptor um prazer não só sensorial, mas também intelectual e sentimental, resultando na valorização do objeto-livro como mediador de leitura e como objeto artístico em si mesmo. Já discorri sobre a qualidade do trabalho gráfico brasileiro, reconhecida internacionalmente; de certa forma, ao analisar a edição que compõe o meu *corpus*, antecipei algumas deduções que certamente irão agora se completar na indicação mais precisa dos índices que implicam o seu tipo de destinatário.

Ao introduzir esse capítulo, mencionei o quanto os aspectos visuais de um dado objeto, devido ao apelo impactante imediato sobre o perceptor, captam-no de forma a causar uma reação de empatia ou antipatia em sua direção. Esses recursos, sabemos, são amplamente utilizados pelos meios de comunicação e publicidade, estendem-se da mesma forma ao livro, como produto de consumo cultural e literário. Assim, por mais interessante que seja, uma obra literária, por sua constituição alográfica, necessita desse mediador como forma de apelo no mínimo provocativo à curiosidade do seu leitor potencial. Relembro que o uso de ilustrações não é uma obrigatoriedade para determinados tipos de texto, o que não implica dizer que o suporte tenha menos valor estético e comunicativo; quando, porém, ele se apresenta integrado a um discurso visual, obtemos o que Nicolajeva e Scott chamam de *illustrated books*, livros cujo texto pode existir por si mesmo, mas que por opção editorial têm a ele agregado uma narrativa visual. Incluo *Peter Pan* nessa categoria, embora eu conheça versões sem ilustração, impressas no econômico formato de livros de bolso²⁰⁶. Justifica-se, portanto, o tamanho do

²⁰⁶ Apenas edições estrangeiras. Há uma particularmente interessante, utilizada para esse trabalho como referência do texto original, editada pela Oxford University Press (NY) com apresentação e notas de Peter Hollindale, contendo duas obras: *Peter Pan in Kensington Gardens* e *Peter and Wendy*.

desafio proposto ao autor visual: trata-se de interagir com um discurso cujo jogo²⁰⁷ se apresenta fechado na linguagem verbal, sendo difícil ressignificá-lo visualmente sem correr o risco de redundância. Por outro lado, e por isso mesmo, *Peter Pan* provoca: repleto de elementos ícono-indiciais e relações simbólicas sofisticados, ele fornece matéria significativa riquíssima à transcrição pelas artes plástico-visuais. Ainda assim, é preciso, de fato, como diz Hyman, habilidade e experiência para ilustrá-lo.

Segundo a tipologia proposta por Nikolajeva e Scott para as variações de contraponto²⁰⁸ entre o DVr e o DVs, o DH resultante pode preencher, de forma criativa, os seguintes requisitos contribuintes para uma recepção mais rica:

- a) **contraponto em endereço:** os vazios verbais e visuais contidos na obra literária ilustrada podem ser preenchidos diferentemente por adultos e crianças. Assim, o ilustrador pode jogar com os horizontes de ambos, tanto quanto o autor;
- b) **contraponto em estilo:** forma de recriar os aspectos significativos do discurso verbal sem cair na mera apresentação descritiva dos seus elementos (um texto antigo pode ser renovado se ilustrado em estilo contemporâneo; uma voz irônica, seca ou emotiva pode contrapor-se a uma voz visual diversa);
- c) **contraponto em gênero ou modalidade:** as linguagens visuais se apresentam de modo a modificar o gênero narrativo original; acentuam ou aprofundam certos aspectos modais da narrativa em detrimento de outros (a ilustração pode conferir mais realidade à fantasia, ou metaforizar, através de elementos simbólicos, uma história realista — como, por exemplo, acentuar os aspectos superficiais de aventura e fantasia em *Peter Pan*, deixando de lado seus aspectos mais profundos, simbólicos ou sentimentais, e vice-versa);

²⁰⁷ As definições estabelecidas de Iser para o jogo da ficção concernem somente ao verbal; mas seria possível conceber jogos de constituição híbrida, onde texto e imagem seriam pensados em relação simétrica, quando pensados juntos desde a sua geração (a partir de um mesmo autor — que escreve e ilustra — ou de uma parceria entre autor e ilustrador), ou mesmo nas estruturas discursivas onde o texto visual assume o lugar de narrativa primeira, a qual se submete o texto verbal.

²⁰⁸ “Clearly, the picturebooks that employ counterpoint are especially stimulating because they elicit many possible interpretations and involve the reader’s imagination”. [Os livros ilustrados que claramente empregam contrapontos são especialmente estimulantes porque eles trazem à tona muitas possibilidades de interpretação, envolvendo a imaginação do leitor.] (NIKOLAJEVA, SCOTT. 2006: 24. Tradução minha.) A palavra **contraponto**, na linguagem musical, significa basicamente a combinação entre linhas musicais simultâneas, onde cada uma se opõe ou contrasta em relação a outra, vindo de encontro a minha analogia do DH com o termo **sinfonia**. De fato, um arranjo sinfônico pode envolver, em nome de um efeito melódico de maior riqueza e complexidade, um jogo de contrapontos entre timbres, ritmos, notas e texturas sonoras. A tipologia aqui inserida é uma tradução adaptada e modificada levemente por algumas considerações pessoais a partir da original que se encontra, sob o subtítulo de *Varieties of counterpoint*, entre as páginas 24 e 26 da obra de referência.

- d) contraponto por justaposição:** numa abordagem metalingüística, incluir citações visuais que funcionem como para/intertextualidade, tais como cenas paralépticas ou de caráter extradieético;
- e) contraponto em perspectiva:** o ilustrador pode e, na verdade, poucas vezes escapa de oferecer um outro ponto de vista, inclusive ideológico, em relação aos acontecimentos da diegese e ao discurso verbal. Também pode apresentar-se como discurso assumido por uma personagem, ou persona diferente da voz verbal;
- f) contraponto em caracterização:** Aqui, requer-se sensibilidade, porque as descrições presentes na narrativa primeira devem ser respeitadas. Porém, dentro do limite dessas descrições, há uma liberdade transcriativa, portadora de novos significados, sejam eles de ordem estética, metalingüística, ideológica ou comunicativa, prontos a virem à tona, como demonstrei na análise dos aspectos iconográficos de algumas personagens de *Peter Pan* no Capítulo II;
- g) contraponto de natureza meta-imaginária,** ou seja, buscar alternativas para substituir significados próprios da tessitura original, enriquecendo a leitura a partir de soluções específicas da linguagem visual. Há, por vezes situações presentes no texto verbal muito difíceis de serem transcodificadas em signos imagéticos por sua abstração (pensamentos de uma dada personagem, por exemplo); é possível substituí-las por metáforas e signos visuais cujo efeito comunicativo seja semelhante (uso de cores e texturas, símbolos gráficos, expressões e gestualidades presentes no traço, mais sujo ou mais limpo, mais estático ou dinâmico, etc);
- h) contraponto em espaço e tempo,** acentuando justamente as diferenças sígnicas visuais e verbais de representação do tempo e do espaço diegéticos e miméticos, tendo-se em vista que, na imagem, os aspectos espaciais são predominantes, podendo funcionar como medida de tempo, enquanto que no verbo a noção de tempo é predominante, podendo sugerir espacialidade.

Muitos dos aspectos que envolvem essa tipologia foram abordados, conforme sua ausência ou aparição, nos capítulos anteriores²⁰⁹, dentro da análise do DH que integra *Peter*

²⁰⁹ Noto uma correspondência dessa tipologia com os modos tradutivos configurados por Plaza e já citados por mim no capítulo anterior: o **contraponto de estilo** e **meta-imaginário** seriam do tipo **icônico**, ou **transcriativo propriamente dito**; os **contrapontos de endereço, gênero, justaposição** e de **espaço e tempo** seriam **indiciais**, ou de **transposição**; o **contraponto de perspectiva** e de **caracterização** corresponderia ao tipo **simbólico**, ou de **transcodificação**. Para mim, todos os procedimentos envolvem um trabalho de transcodificação criativa, por isso, prefiro incluir todas essas categorias dentro do processo de **transcriação**, ou **ressignificação**.

Pan/Salamandra. Eles serão retomados a partir de agora dentro do primeiro contraponto, o de endereçamento, levando em consideração sua integração a todos os outros.

3.4 *Intérpretes e ouvintes*

Se parto da hipótese de que o objeto-livro pode se constituir como suporte estético que comunica um dado conteúdo, e que o ato de comunicação pode estar presente inclusive na matericidade do próprio objeto (o formato do livro, texturas aplicadas e papel utilizado, por exemplo), é preciso, antes de localizar a quem esse se dirige, *o que* ou *quem é* — ou são — responsável(is) por essa comunicação. No caso da edição analisada, temos uma superposição de emissores inter-relacionados em seu suporte autográfico: o primeiro emissor seria o texto original *Peter Pan and Wendy*, tal como escrito por J. M. Barrie; o segundo, a tradução de Ana Maria Machado, que se sobrepõe ao texto em inglês causando, portanto, uma interferência sobre a obra junto ao destinatário brasileiro; o terceiro emissor seria o discurso visual elaborado pelo espanhol Fernando Vicente, utilizado nessa edição, por sua vez co-emissora da original espanhola, a qual se agrega na comunicação da mensagem-livro. Sabemos que o projeto gráfico da versão Salamandra sofreu modificações em relação à da Santillana; afora as indicações ressaltadas em entrevista pela diagramadora e projetista Camila Crispino, nada posso afirmar sobre as possíveis modificações em relação à sintaxe verbo/visual original. Tanto ela quanto a gerente editorial não esclareceram o motivo pelo qual a edição espanhola foi escolhida como matriz reprodutora. Contudo, esses dados explicam certos conflitos entre a obra de Barrie e os demais constituintes desse objeto autográfico, pois cada emissor entrelaça ao outro uma mensagem divergente nos seguintes pontos:

- a) a tradução de Ana Maria Machado, se por um lado atualiza a história, substituindo elementos ou expressões do texto original²¹⁰, adaptando-o não só à realidade da língua e cultura brasileiras, mas também ao próprio contexto social e histórico do

²¹⁰ Temos, como exemplo de atualizações, a substituição da expressão “*no one can get into the house without knocking*” [ninguém pode entrar em casa sem bater] por “ninguém pode entrar em casa *sem tocar na campainha*”; a roupa de Miguel, traduzida por *macacão*, no original é um avental [*pinafore*], conforme se usava vestir as crianças na época; a adaptação da idade de Liza, a criada, no original uma criança de dez anos, é traduzida por uma moça de vinte anos, condizente com a idéia de empregada doméstica atual.

leitor contemporâneo, por outro suaviza alguns dados semânticos da obra²¹¹, esquecendo-se por vezes da dualidade destinatária da obra original que ela mesma denuncia em comentário publicado na edição anterior;

- b) a linguagem convencional adotada por Fernando Vicente para as ilustrações não se harmoniza com o estilo informal e adaptativo da tradução de Machado, mais confortável na ambiência da edição anterior com ilustrações de Walter Ono; além disso, as texturas, disposição das manchas de cor, volumes e demais signos visuais presentes na sofisticada imagem da capa apresentam-se diferentes em estilo e execução nas imagens do miolo;
- c) em relação ao texto verbal de Barrie, as ilustrações internas oferecem um contraponto unilateral (onde predominam cenas ligadas à aventura e à fantasia propriamente ditas e apresentações das personagens masculinas), sintético e pouco expressivo, deixando transparecer uma incomunicabilidade entre o DVr e o DVs; o último, em relação a si mesmo enquanto discurso narrativo independente, é constituído por signos plástico-visuais de comportamento predominantemente convencional, já automatizados tanto em termos técnicos e estilísticos quanto em termos de repertório iconográfico; assim, ao relegar seu potencial artístico e estético ao segundo plano, o DVs oferece-se raso em novidades e estímulos à (re)formulação do imaginário do perceptor.

Campo onde se localizam esses conflitos, o projeto gráfico climatiza o DH, procurando integrá-lo dentro de uma ambiência nem sempre eficiente, que inclui a escolha de tipos e de uma diagramação que enfatizam um destinatário infanto-juvenil e sua classificação enquanto gênero de aventura e fantasia (desde a escolha do título, que suprime o nome de *Wendy*, excluindo assim os aspectos feminino-afetivos); portanto, as autorias diversas e não-comunicantes provocam ruídos nessa sinfonia, como se a orquestra não estivesse bem ensaiada. No papel de maestro, o projeto gráfico, nesse caso representante de um terceiro

²¹¹ Como suavizações semânticas, temos a tradução da palavra *passion* [fúria, raiva], por *paixão*; o cocoricó de Peter, na verdade um grito de múltiplos significados em inglês; alguns verbos de sentido mais violento ou agressivo, presentes nas ações de Peter Pan em relação aos meninos perdidos, como, por exemplo, “*Peter thins them out*” [Peter os dizima], traduzido por “Peter os seleciona”; por fim, a frase final, cuja tradução deliberadamente pretende idealizar o sentimento infantil junto ao destinatário.

discurso e de uma terceira autoria²¹², procura apresentar o OA de forma convincente, através da capa atraente e expressiva e da escolha de fontes e papel agradáveis à leitura.

Se a *platéia* de *Peter Pan* é imaginada como composta de leitores já plenamente alfabetizados, porém em fase de maturação cognitiva-intelectual, cujo horizonte seja completamente vazio de expectativas em relação a essa obra específica — supondo que nunca tenham tido contato com a adaptação de Lobato ou de qualquer outra ordem, e sejam igualmente carentes de referências visuais, como o teatro, o desenho da Disney, o filme de Hogan ou qualquer outra — é possível que a edição *Peter Pan/Salamandra* cumpra com plena eficiência o papel de divulgar e mediar o texto literário do qual se acerca. Sem possuir um horizonte pré-formado poderá ser difícil perceber as incomunicabilidades autorais e mesmo parte da pobreza iconográfica; talvez ele sinta certa perturbação emocional acerca do silêncio da voz visual relativo a algumas personagens, ações ou episódios cruciais; mas o texto, nesse caso, sobrevive por si mesmo, é capaz de dar conta desse sujeito hipoteticamente ingênuo, para quem tal perturbação não passará de um leve incômodo. Obteremos então um receptor cujo prazer frutivo dependerá quase que exclusivamente do DVr, e para quem o DVs se mostra tímido em suas qualidades funcionais meramente pontuais e decorativas, deixando a desejar em outros quesitos.

Agora, se a *platéia* almejada é aquela que agrega a sua maturidade média de leitura uma expectativa, não apenas em relação à obra, mas decorrente das mais diversas trans/ressignificações verbo-visuais (as adaptações para o cinema, a peça de teatro, a obra de Lobato), possuindo um repertório prévio de informações acerca de ambos os discursos (formado inclusive pelo contato habitual com outros livros ilustrados), então esse concerto está potencialmente destinado ao fracasso; pois as incomunicabilidades autorais internas provocam um conflito que pode ser percebido com mais facilidade, causando a renúncia afetiva do objeto em questão e influenciando de forma negativa a receptividade emocional do texto literário. Em outras palavras: quanto mais sensível for o leitor aqui imaginado a essas discrepâncias, mais apático ou antipático ele se torna em relação ao livro como um todo e, portanto, maior o seu desinteresse ou rejeição pelo conteúdo alográfico que ele substancializa, necessitando, por decorrência, de estímulos externos — indicação pedagógica ou familiar — para superar sua impressão e travar contato com a obra literária integral.

²¹² Nem sempre é assim: em narrativas verbo-visuais simétricas, o projeto gráfico (ou discurso gráfico) mescla-se ao DVs, principalmente se o ilustrador é autor de ambos. Conforme Guto Lins e Nikolajeva e Scott, esse procedimento criativo têm-se mostrado comum na literatura infanto-juvenil; o ilustrador pensa nas artes ilustrativas tendo por premissa a sua diagramação junto ao texto, e muitas vezes determina até mesmo o tipo de papel a ser utilizado na produção.

Estou considerando, acima de tudo, que, no Brasil, trata-se de uma edição direcionada unilateralmente a um público infanto-juvenil²¹³, ou seja, seu objetivo é o de captar leitores de média capacidade de leitura, portadores de recursos financeiros para aquisição do livro, e que desconhecem o texto que inspirou as adaptações para o cinema, essas mais populares. Se eu quiser incluir a recepção dual prevista no texto *Peter Pan*, os conflitos se tornariam ainda mais acentuados, não só por causa da tradução adaptativa de Machado, mas porque essa edição não satisfaz os critérios de renovação exigidos por uma percepção sentimental-intelectiva mais competente, para a qual a tessitura estruturada no DVs de Fernando Vicente se mostra banal. Diante disso, eu me pergunto se o DH dessa edição não perde a sua funcionalidade e se não teria sido melhor eliminar o DVs, bastando um OA composto pela tipografia, diagramação, papel e capa eficiente para substancializar a obra e atrair o leitor.

3.5 Ruídos

Partindo, pois, de um receptor interativo competente, que no fundo, não passa de um exponencial do sujeito que sou eu, agregado às informações reunidas até o momento, avaliarei o comportamento do DVs levando em consideração um “corpo vidente e visível”²¹⁴: um sujeito cujo olhar consciente deve, ao mesmo tempo em que se coloca como destinatário implícito na edição cujo exemplar tenho em mãos, manter-se fiel a um destinatário potencial excluído, cuja existência admitiremos a partir das reflexões reunidas nesse trabalho.

Pois bem: meu corpo visível e vidente abre o livro, passa por suas primeiras páginas e inicia a leitura, pleno de expectativas intelectivas e sentimentais: afinal, tenho acompanhado a trajetória trans-ressignificativa de *Peter Pan e Wendy* no Brasil e, embora ciente de que o caso analisado não me tem em vista enquanto leitor adulto, mas um outro, juvenil, é possível que tenhamos, no mínimo, um horizonte comum formado pelo cinema e, quem sabe, por outras variações adaptativas. Trata-se de uma edição ilustrada, fico sabendo desde a segunda página de rosto [fig B.5]²¹⁵; aguardo, portanto, um discurso visual interligado às palavras sobre as quais me debruço. Até a página 24, o verbo domina, substancializado por fontes e paginação

²¹³ “A Salamandra apresenta o clássico de Sir James M. Barrie, em versão integral, traduzida por Ana Maria Machado: a oportunidade para uma nova geração de crianças se encantar com personagens inesquecíveis como Peter Pan, o Capitão Gancho, Wendy e seus irmãos e os meninos perdidos da Terra do Nunca...” (Sinopse de divulgação da editora. Disponível em: http://www.moderna.com.br/moderna/catalogo/verTitulo?id_arg=10019585; último acesso: 3 de maio de 2007, 10:42 h.)

²¹⁴ “O enigma consiste em meu corpo ser, ao mesmo tempo, vidente e visível”. (MERLEAU-PONTY. 2004: 17.)

²¹⁵ Anexo B, em CD.

agradáveis; surge então uma imagem cênica, o interior de uma casa [fig B.8] em tons quase monocromáticos, a exceção de parte um lustre à gás, cujos bojos executados em tons de rosa e amarelo contrastam com o suporte preto, o destacam em relação ao fundo — não só porque o identificamos em primeiro plano pela combinação de cores que o realçam, mas também devido a sua posição (eles avançam para fora da mancha, quase sangrando à direita). Sobreposta às paredes, uma mancha em forma humana, transparente e escura, que, pelo DVr, sei que configura a sombra de Peter Pan. Percebo então que a função do lustre, ao destacar-se em primeiro plano e em suas qualidades de cor e luminosidade, é a de fazer com que nossos olhos interpretem a sombra como colada às paredes representadas. Ocorre que, depois de já ter lido as vinte e quatro páginas que a antecedem, espero pelo menos visualizar uma das personagens envolvidas no episódio, com as quais já construí um laço afetivo. A sombra, solitária na imagem, em si mesma, nada me diz que eu já não saiba mais e melhor, apenas assinala algo que está no verbo, como uma vinheta pontual; considerando a tessitura verbal rica ao evocar imagens e emoções relacionadas ao acontecimento da perda da sombra e o envolvimento das personagens Naná e a Sra. Darling, procuro uma tessitura visual que a torne, do mesmo modo, significativa para mim (afinal, sinto-me incluída pela perspectiva adotada na imagem, que me coloca diante do ângulo formado entre o teto e as duas paredes). Contudo, ao me deparar sozinha diante dela, sem a companhia cúmplice das personagens não ressignificadas, afasto-me; sua visão não me pertence, mas a algo, ou alguém atrás de mim, que não posso ver e com a qual não posso me identificar. Assim, a expressividade da perspectiva e o efeito dinâmico da sombra projetada na parede tornam-se inúteis porque há uma lacuna em relação a outros elementos envolvidos nessa passagem — ausentes no discurso visual desde o princípio — que me sirvam de referência de modo que eu possa gerar, através dela, um sentido particular. Sua textura sintética, tão fria quanto suas cores, resultam de uma voz formal pouco investigativa.

Prossigo a leitura tentando eliminar a interferência dessa imagem, substituindo-a por outra mais afetiva, constituída no meu imaginário a partir do próprio DVr. Da página 25 até a 88, o DVs mantém-se em silêncio, e, a essa altura, a impressão da imagem inicial já se desfez. Porém, o silêncio inesperado da narrativa visual ao longo dos vários episódios ocorridos nessas páginas incomodará a quem lembrar que está diante de um suporte que inclui ilustrações. Como a narrativa verbal é viva e estimulante, prossigo interessada. Então, eis que surge a imagem de Gancho [fig B.9], anacrônica e pairante em pleno diálogo travado entre o capitão e seu imediato Barrica localizado na floresta da Terra do Nunca. Na verdade, temos,

junto ao diálogo verbal, a ocorrência de uma ação importante: a descoberta do esconderijo de Peter. Se a imagem do pirata tivesse aparecido como uma espécie de vinheta há pelo menos oito páginas atrás, coincidente com a sua apresentação verbal, o efeito não seria ruim; mas ela corta uma cena à qual não parece pertencer, quebrando o envolvimento emocional do leitor com o que está sendo narrado, alterando o ritmo da leitura de modo a não contribuir, nem para estimular a curiosidade, nem para fornecer qualquer tipo de informação de valor, a não ser sobre a figura da personagem. Em relação a essa, temos um novo conflito: a imagem é pouco convergente à descrição verbal do Capitão, embora enfatize aspectos de certa fidalguia, cor dos cabelos, o gancho e um signo de caveira sobre duas espadas, caracterizando-o dentro da função que exerce. As cores remetem, como já mencionei, à ressignificação da Disney; os olhos fechados em nada correspondem à semântica depreendida a partir da descrição verbal dos olhos da personagem, um ser tão contraditório quanto sua aparência. Trata-se de uma imagem que se configura como um ícone desgastado de chefe de piratas, ícone esse que o índice-caveirinha colocado num chapéu de tamanho diminuto só ridiculariza e acentua como clichê; assim, toda a sua força se concentra numa expressão facial habilmente executada e no gancho ameaçador, enfatizando apenas os aspectos mais superficiais da personalidade da personagem. Por não estar localizada no tempo e no espaço, apela às qualidades mais informativas e pontuais (realçando seus equívocos).

Dezesseis páginas depois, surge a terceira ilustração, onde aparecem Peter Pan e os meninos perdidos [*fig B.10*]. Eles estão agrupados e portam varas nas mãos; ainda que apenas esboçados, percebo que a maioria tem seus olhos voltados em direção além-suporte, como se estivessem posando para minha contemplação; apenas Peter olha para baixo, e passa o braço por cima da cabeça numa atitude de descanso. A imagem coincide sintaticamente com a narrativa verbal, que descreve a construção da casa de Wendy. Mesmo levando-se em consideração sua posição no DH e os elementos como as varas e o gesto de Peter, que localizam a cena no tempo diegético, ela passa uma impressão de alheamento, pois carece de cenário (está recortada contra o fundo do papel). As variadas tonalidades castanhas e alaranjadas das roupas particularizam cada um dos meninos e quase todos me fitam diretamente, incluindo-me, tal como a perspectiva na ilustração da sombra, embora por artifício diverso. Esse recurso — o olhar direto dos meninos — até estimularia uma aproximação significativa; contudo, o possível calor transmitido por esses índices acaba quebrado pela configuração um tanto monótona e igual dos rostos, traçados de modo repetitivo: o formato dos olhos, o tipo de nariz, as bocas retas, o mesmo ar triste ou

desanimado. A figura de Peter dirige seus olhos de forma ambígua — ou aos meninos perdidos, ou a si mesmo. A não ser pela altura um tanto descomunal, pela cor e textura da roupa, o protagonista está, apenas como mais um menino, situado no mesmo plano semântico-visual dos demais. A quase inatividade, para não dizer desânimo, realçados pela postura estática do grupo de personagens, rompe com a possibilidade de estabelecer um elo afetivo com a imagem, e de incorporá-la ao imaginário como um referencial, uma vez que ela não reflete o caráter e o espírito dessas crianças tal como nos apresenta o texto de Barrie. Trata-se de uma ilustração que, apesar de bem posicionada sintaticamente pelo planejamento gráfico, perde em informação significativa, reduzindo-se a mero ornamento, ao contrapor-se à narrativa verbal, muito mais envolvente.

A essa altura, alguns horizontes já estão se formando em relação ao discurso visual; percebo que não devo esperar muito das ilustrações constituintes; não há porque me deter nelas, pois seguramente não estimulam meu imaginário no sentido de enriquecê-lo durante o processo de leitura do texto verbal, no qual me refugio, tentando esquecer os arranjos aos quais se hibridiza. As imagens, porém, estão ali, presentes, e chocam-se com informações visuais obtidas através do cinema, teatro e outras edições ilustradas; chocam-se também com o DVr ao qual se integram, causando um incômodo difícil de se ignorar. Ao buscar referências em padrões visuais já conhecidos, com intenção de atualizar a obra junto ao leitor contemporâneo, elas acabam simplificando em demasia os aspectos iconográficos — como acontece com a figura do Capitão Gancho. A adoção da linguagem formal — a técnica utilizada, harmonização de cores, o gestual maneirista que se aproxima do cartunismo ou da caricatura —, também não chega a provocar uma reflexão criativa sobre esses estilos e padrões imagético-culturais. A ausência de relação entre as imagens do DVs e as evocadas pelo DVr parece ter uma origem óbvia e bastante simples: o autor visual não estava a par do discurso primeiro no momento de sua ressignificação, ou seja, não deve ter lido ou compreendido a obra, pelo menos não na íntegra.

Um outro bom exemplo que denota possíveis conflitos perceptivos gerados a partir da protoleitura visual seria a ilustração da *árvore-esconderijo*, que se segue a das *sereias* (sobre a qual já discorri no capítulo anterior). Ela aparece encartada entre as páginas 152 e 153 [fig B.12] e caracteriza-se também por anacronia, não só porque a árvore não se localiza em espaço e tempo narrativos — seus galhos estão recortados contra o fundo do papel, e não se adjunta ali nenhuma ação —, mas porque ela ainda aparece, tal como a imagem de Gancho, em meio a um episódio bastante significativo da diegese. Sua localização só realça seu

alheamento: sabemos que há índios vigiando o esconderijo, mas eles estão ausentes na imagem; não bastasse, não encontro nela correspondência com a descrição do texto verbal, que fala em uma árvore para cada criança, cujos troncos, de vários tamanhos e larguras, servem de acesso ao refúgio *entre as raízes, escavado sob a terra*²¹⁶. Como um todo, portanto, essa ilustração perturba da mesma forma que a do capitão pirata, não só por seu silêncio formal, mas pelas notas desafinadas emitidas em relação ao DVr. Os problemas repetem-se, em maior ou menor grau, em todas as ilustrações seguintes: na figura solitária de Peter Pan tocando flauta, sempre de olhos fechados [fig B.13]; na ameaça do Crocodilo a um navio-pirata deserto [fig B.14] — uma ação que não se concretiza na minha percepção, pois não vejo a quem ele está ameaçando, embora saiba, pela narrativa verbal, que é ao Capitão Gancho que, nesse momento, encontra-se dentro do navio. Contudo, uma vez que a imagem minimiza os efeitos dramáticos da cena que, sabemos, é crucial, como considerá-la significativa? Além disso, o modo como a maioria das manchas das ilustrações permite a interferência do fundo do papel, não permitindo uma imersão do olhar e o seu envolvimento, acabam por conferir-lhes o aspecto de vinhetas, embora tenham uma página inteira à disposição. E ainda que assim as considerássemos, isso não as tornaria mais eficientes: o modo como foram interpostas ao DVr desarranja o ritmo proposto pela narrativa verbal, conflitando a leitura ao invés de abrir espaço à pausa e respiração.

As duas últimas imagens são mais interativas; na primeira, temos uma ação interligada ao episódio apresentado pelo DVr, a luta final entre Peter Pan e o Capitão Gancho [fig B.15]; afora o estranhamento causado pelo fato de estarem ambos de olhos fechados, a ressignificação é razoável, embora pouco emocionante, dada a frieza resultante da combinação entre os elementos e cores (a ambiência não participa da ação narrada, composta de um convés silencioso sobre um fundo azul tranqüilo, diminuindo o impacto emocional da cena). O fato de as personagens não interagirem entre si (a falta de interação é sentida especialmente nos olhares de ambos, na posição das armas em formação paralela diagonal que anula seu potencial agressivo e na postura do Capitão, um tanto desajeitada com seus ombros e braços comprimidos e os ângulos formados pelas pernas) também contribui com a falta de apelo emocional. A ambigüidade da última cena [fig B.16] já foi referida em análise anterior: resta acrescentar que os volumes que configuram Peter Pan lhe dão certa consistência dentro

²¹⁶ Conforme consta no Capítulo VII: “*One of the first things Peter did next day was to measure Wendy and John and Michael for hollow trees. [...] And how ardently they grew to love their home under the ground;*” (BARRIE. 1999: 133.) [Uma das primeiras coisas que Peter fez foi tomar as medidas de Wendy, João e Miguel para arranjar árvores ocas do tamanho certo. (...) E como começaram a gostar de sua casinha embaixo da terra! (MACHADO. 2006: 109-111.)]

da estrutura bicromática — predominantemente violeta e amarelo, complementares que, neste caso, se anulam²¹⁷ —, no entanto, ele permanece de olhos fechados, ainda que dessa vez pareça dirigir-se à senhora da janela; essa figura é menos palpável, no sentido de que seus contornos evidentes e rápidos reduzem a sensação de volume; por isso e por não ter como identificá-la, não estabeleço nenhum compromisso afetivo ou sentimental com ela, e abandono-a às cores frias que nem a luminosidade alaranjada da janela consegue minimizar, dada a anulação resultante do arranjo cromático.

Termino a leitura com a impressão de que o DVs é completamente desnecessário; se ele existe, é por mera pretensão editorial, que acredita na ilustração como artifício sedutor e decorativo, subjacente ao DVr. A embalagem em capa vibrante não cumpre o que promete e subestima o potencial da obra em atrair uma gama de leitores para além de um destinatário infante-juvenil, este igualmente subestimado em sua inteligência e sensibilidade perceptiva visual. Todo o apego intelectual-sentimental a *Peter Pan/Salamandra* depende do texto verbal que ela substancializa — e já sabemos, após analisá-lo, o quanto ele é capaz de estimular profundas emoções para além da diversão ou do jogo intelectual poético e simbólico que estabelece com o leitor, o quanto ele se imiscui nas inseguranças e desejos próprios do ser infante para além do dizível, o quanto ele pode colaborar para com a emancipação não só dentro dos domínios da linguagem e da capacidade de entendimento do mundo, mas da consciência de sentimentos ainda obscuros, catalisados pelas emoções despertadas durante a leitura. Da mesma forma, sinto-o capaz de emocionar o leitor adulto por despertar nele a criança vivida, latente como o beijo escondido da Sra. Darling. *Peter Pan (e Wendy)* é, sem dúvida, muito mais do que mostram os *displays* montados nas livrarias, e muito mais do que nos mostram, superficialmente, as ilustrações de Fernando Vicente. Mas isso pouco importa, porque não há, nesse momento, edição concorrente no Brasil. O livro deve vender enquanto existirem crianças alegres, inocentes, e adultos que acreditem que elas tenham mesmo um coração *leve*.

²¹⁷Conforme já foi referido em relação à imagem da capa no capítulo 1, as cores complementares, ao serem somadas ou justapostas em partes iguais, geram um tom de cinza ou branco acromático; daí decorre a sensação de conflito e conseqüente anulação da força expressiva ou significativa de cada uma delas para a percepção. Enquanto que na capa tínhamos uma relação equilibrada entre verdes e vermelhos causados pela variação de matizes, luzes e saturação (graus de vivacidade) da gama aplicada, no caso dessa ilustração, a ausência de uma terceira cor, tônica ou dominante (uma cor que predomine ou desvie o conflito na percepção ocular) acaba acentuando a polaridade entre os matizes azul-violetas e amarelo-alaranjados, fazendo com que o conflito não resolvido entre elas cause a anulação de ambas. Segundo Israel Pedrosa, “a dificuldade para a harmonização das cores puras é bem maior do que para a harmonização de valores coloridos ou incolores. Enquanto nesta última os conflitos são eliminados pela adição do branco e do preto, na primeira o conflito só terminará através do equilíbrio harmônico, e não pela extinção da vibração das cores conflitantes.” (PEDROSA. 2002: 160). Mais sobre harmonização entre complementares, ver nota 38 do Capítulo 1.

A JANELA SEMPRE ABERTA

The window must always be left open for them, always, always.

Sir J. M. Barrie.

O primeiro contato com uma dada obra literária, sobretudo quando se tem em mente um leitor jovem, pode ser marcante e referencial. Enquanto objeto estético, o livro que a substancializa é muito mais do que um mero suporte de leitura. Se ele tem potencial para alcançar ou não o *status* de objeto de arte, isso depende das intenções autorais e editoriais e da dinâmica funcional correspondente ao deslocamento de interesses e modos de apropriação desse objeto ao longo do seu percurso histórico, social e cultural. Utilizando a edição *Peter Pan/Salamandra* como ponto de partida e de chegada, chamei a atenção sobre o livro como suporte interferente na recepção de leitura, no cumprir de sua função estética e comunicativa da obra alográfica que ele substancializa; abri uma janela para compreensão das inter-relações dos discursos presentes nesse suporte, desde seus aspectos matéricos, como o tipo de papel e formato, passando pela capa, até as ilustrações e projeto gráfico adotado; identifiquei alguns dos interesses e das intenções editoriais brasileiros no que concerne à publicação da obra estrangeira *Peter Pan*, situando até que ponto o grau de importância e o reconhecimento que as artes gráficas e ilustrativas vêm adquirindo no Brasil refletem-se na produção do livro ilustrado voltado para o público infanto-juvenil e, especificamente, no caso analisado. Com o objetivo de oferecer um pano de fundo ao discurso visual apresentado por Fernando Vicente, apresentei um breve histórico iconográfico da obra de Barrie desde os seus primeiros e mais marcantes ilustradores, até outras transcrições interssemióticas visuais como o filme de Hogan e o desenho animado da Disney, igualmente importantes na formação do imaginário ficcional brasileiro em torno da obra; por fim, ensaiei um modelo de recepção implícita na nova edição desse clássico da literatura estrangeira, dentro de uma perspectiva intelectual-sentimental que concebe um sujeito íntegro na interação com os discursos verbais e gráfico-visuais.

No livro ilustrado é aumentado, sem dúvida, o potencial estético da sua constituição material, ou matéria, se considerar que a própria substância (papel e outros materiais) pode ser explorada no sentido de se oferecer como signo icônico. Ao incluir o discurso visual artístico como constituinte igualmente saliente e partindo do ponto de vista de que o texto literário, idealmente artístico em si mesmo, lhe é contingente, desenvolvi uma nova concepção acerca dos modos como esses discursos se oferecem, íntegros, à recepção. Dentro disso, previ uma dimensão a mais na inter-relação entre os elementos que compõem o todo comunicativo do objeto-livro, para além de uma relação binária ou dialógica; na verdade, conforme demonstrei, um livro, se e quando ilustrado,

oferece-se como uma sinfonia executada por instrumentos — ou um coral de vozes —, cujas linhas melódicas entrelaçam os diferentes timbres específicos e significativos, gerando um discurso híbrido maestrado, por sua vez, pela estrutura material e espacial do objeto autográfico — o livro — onde até mesmo o silêncio de uma das vozes pode interferir na composição melódica como um todo.

Em razão dos novos conceitos aplicados nessa abordagem, obriguei-me a imaginar, da mesma forma, um novo tipo de receptor intelectual-sentimental, não limitado a uma interação cogitante-computativa com a idealidade do texto literário, tampouco apreciador passivo e intuitivo do discurso visual, mas redimensionado como um sujeito interativo às linguagens visuais, gráficas e verbais que compõem o livro como um todo, apropriando-se da obra artística através de uma dinâmica ressonante e repercutiva, onde “o ser do poeta é o nosso ser²¹⁸”. Tal repercussão providencia uma consciência emancipatória, retroativa às aproximações seguintes de todo objeto artístico e cultural.

Não foi fácil verbalizar as impressões obtidas a partir da análise do *corpus* selecionado; ao procurar agregar os diferentes discursos inter-relacionados e os modos como esses se oferecem ao receptor, tive consciência da impossibilidade de traduzir plenamente os modos de percepção visual através da linguagem verbal que, conforme Rudolf Arnheim:

[...] não pode executar a tarefa diretamente porque não é via direta para o contato sensório com a realidade; serve apenas para nomear o que vemos, ouvimos e pensamos. De modo algum é um veículo estranho, inadequado às coisas perceptivas; ao contrário, refere-se apenas às experiências perceptivas. Estas experiências, contudo, antes de receberem um nome, devem ser codificadas por análise perceptiva. Felizmente, a análise perceptiva é muito sutil e pode ir além. Ela aguça a visão para penetrar uma obra de arte até os limites mais impenetráveis. (ARNHEIM. 2005: s.p.)

Isso não quer dizer que Arnheim considere a descrição verbal a partir da análise perceptiva prejudicial. Sua restrição direciona-se apenas no sentido de que os estudos hermenêuticos das linguagens plástico-visuais devem transcender a tendência de procurar fórmulas e receitas teóricas exteriores à expressão da forma em si. Assim, uma “boa teoria de arte deve cheirar a estúdio, embora sua linguagem deva diferir da conversa coloquial dos pintores e escultores.²¹⁹” Por isso, recorri também ao iconologista Otto Pächt, procurando não me ater apenas ao que está por trás da imagem, mas dentro dela, no modo como ela presentifica, através dos seus dados estilísticos, idéias, intenções e conceitos decorrentes não só do ponto de vista do seu autor, mas de todo um contexto

²¹⁸ BACHELARD. 2005: 7.

²¹⁹ ARNHEIM. 2005. s.p.

histórico e sociocultural nela inscritos ou atualizados.²²⁰ Da mesma forma, reconheço a vã tentativa de apreensão total do texto artístico literário, cuja trama sempre resguarda um fio de mistério por desenredar. Juntar ambas as linguagens nesse trabalho de cunho predominantemente fenomenológico, conduzido pelas categorias genetianas e pelos estudos de Plaza, associadas a um *feeling* particular, resultou, ainda que pelo exemplo inverso, dadas as características do meu *corpus*, na confirmação de que, cada uma, mesmo em suas especificidades, são potencialmente capazes de igualar-se e amalgamar-se em sua pretensão poética e em sua função comunicativa, sem a anulação ou subjugação de uma em detrimento da outra, mas oferecendo-se, íntegras e como um fenômeno único, à experiência estética, sentimental e intelectual.

Merleau-Ponty, ao comparar a atividade do escritor e do pintor, diz que ambos se apropriam das respectivas linguagens com a mesma intenção: dizer, através de cada uma delas, aquilo que a própria linguagem renuncia.

[...] o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido. Se isso é verdade, sua operação não é muito diferente daquela do pintor. Diz-se geralmente que o pintor nos atinge através do mundo tácito das cores e das linhas, dirige-se a um poder de decifração informulado em nós que, justamente, só controlaremos depois de tê-lo exercido cegamente, depois de ter amado a obra. O escritor, ao contrário, instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe. Mas, como é isso, se a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas palavras? Tanto pelo que não “diz” quanto pelo que “diz”? Se há, oculta na linguagem empírica, uma linguagem na segunda potência, na qual de novo os signos levam a vida vaga das cores, e na qual as significações não se libertam totalmente da ação recíproca dos signos? (MERLEAU-PONTY. 2004: 74.)

Por isso, numa linguagem híbrida, o êxito da inter-relação entre os discursos é dependente, conforme diagnostiquei, do grau de auto-referência das próprias linguagens constituintes; **quanto mais uma linguagem nega-se a acompanhar ou submeter-se literalmente a linguagem a qual se hibridiza, mas, ao invés, serve-lhe de contraponto sígnico, mais interessante e rico é o jogo poético que entre elas se forma.** Só assim elas se equilibram e valorizam o discurso híbrido e só assim ele será percebido e valorizado pelo receptor como um todo. Em outras palavras: a disparidade, ou o contraponto, entre as linguagens hibridizadas deve provir não daquilo ao qual elas se referem (suas denotações), mas do modo como se referem (suas conotações), gerando assim um horizonte de expectativas tão variado e pluridimensional quanto o número de linguagens acopladas.

²²⁰ *Et nous, les historiens de l'art, qui étudions des objets directement placés dans le domaine visuel, nous ne devons pas chercher la signification qui se trouve non pas derrière l'image, mais dans l'image? [...] Déterminer aussi clairement que possible ce qui, dans la création artistique, relève des idées exprimables, formulables verbalement est, pour notre discipline, un tache importante et légitime. Mais nous ne devons pas oublier que le sens d'une oeuvre d'art, en tant que création esthétique, ne peut se révéler à nous que par une étude des données stylistiques.* [E nós, os historiadores de arte, que estudamos os objetos diretamente situados dentro do domínio visual, não deveríamos procurar a significação que se encontra não somente atrás da imagem, mas dentro dela? (...) Determinar claramente, também, o que é possível, dentro da criação artística, de extrair idéias exprimíveis, formuláveis verbalmente é, para nossa disciplina, uma tarefa importante e legítima. Mas não devemos esquecer que o sentido de uma obra de arte, enquanto criação artística, não pode revelar-se a nós senão por um estudo de seus dados estilísticos.] (PÄCHT. 1994: 94. Tradução minha.)

Todo discurso híbrido estabelece em sua estrutura relações conotativas entre as linguagens reunidas. É por isso que, nesse sentido, a análise de *Peter Pan/Salamandra* conclui-se diante de um mau exemplo: ao não valorizar plenamente os recursos sígnicos gráfico-visuais disponíveis, agregando um discurso visual submisso às convenções e aos padrões já automatizados, ocupando de forma pouco significativa o lugar na ordem sintática que lhe é destinada, essa edição acaba por perder uma boa oportunidade de atualização da obra em questão, desvalorizando-a estética e sentimentalmente através do suporte que a substancializa diante dos olhos do receptor.

Além dessas, há outras reflexões derivadas a partir dos estudos realizados e que eu gostaria de registrar, à guisa de desfecho para esse trabalho:

- a) o impacto emocional gerado pelo objeto-livro em seus aspectos estéticos e comunicativos visuais e gráficos parece ser um dos determinantes iniciais da formação do horizonte de expectativas a respeito da obra alográfica. A configuração da capa, o formato e tamanho, o material utilizado na sua confecção, a escolha dos tipos e das artes a serem utilizadas como ilustração, enfim, toda a sintaxe verbo-visual hibridizada e organizada como um objeto-livro induzem um maior ou menor grau de empatia com o suporte de leitura, afastando ou aproximando o receptor. Ao manipular, ao penetrar nesse objeto, tal empatia poderá se intensificar ou esvaziar-se, a medida em que o receptor realiza o ato cinético de mover suas páginas e perfaz o caminho produzido pela sintaxe verbo-visual aí hibridizada. O texto literário em si só será capaz de provocar a curiosidade do leitor apenas se este tiver obtido algum tipo de orientação ou informação sobre sua idealidade; de outro modo, ele dependerá de uma protoleitura implícita aos aspectos gráfico-visuais do seu suporte que contribuem para indiciar um destinatário potencial. No caso de *Peter Pan/Salamandra*, a capa sugestiva em cores e formas bem elaboradas, ainda que apresente o rosto de um menino pouco convergente com o protagonista, juntamente com a informação do nome da reconhecida autora e tradutora brasileira, implica um destinatário infante-juvenil; entretanto, ao penetrar no miolo, mesmo um receptor desprovido de expectativas pode, paulatinamente, entrar em conflito ou tornar-se apático em relação ao discurso visual apresentado, refugiando-se no discurso verbal, comprovadamente mais interessante;
- b) as inter-relações entre o discurso visual e o discurso verbal e sua recepção implícita variam não somente conforme as intenções autorais (se a obra é concebida originalmente apenas como texto verbal, como narrativa verbo/visual simétrica ou se possui uma narrativa primeira a qual a outra se subordina) e editoriais (que aspecto terá esse livro, se ele será ou não ilustrado, qual o tipo ou estilo de ilustração, etc), mas também conforme a

época, localização e cultura contingentes a cada edição; assim, torna-se necessário situar cada objeto-livro analisado em sua intersecção dos eixos sincrônico e diacrônico a fim de compreendermos a sua potencialidade estética e comunicativa como um todo. Como exemplo, a edição avaliada também não é das mais felizes: ela não se apresenta eficiente como proposta editorial contemporânea de livro ilustrado, tanto pela qualidade do trabalho, quanto pela proposta de utilizar uma matriz estrangeira, principalmente tendo-se em vista a crescente qualidade do material e das artes gráficas no Brasil; em relação a outras edições de *Peter Pan* no Brasil e no exterior, a edição não se destaca; trata-se de um lançamento oportuno que visa preencher um lugar vazio nas prateleiras, ao reeditar uma obra em via de esgotamento;

- c) é fato que, tanto o livro mediador de imagem e verbo em relação simétrica, quanto o livro onde predominam um dos dois discursos, têm procurado, nos últimos tempos, ir de encontro não só ao destinatário imaturo ou em fase de amadurecimento, mas também àquele que tem maduras a percepção estética visual e verbal. Dentro disso, caberia averiguar de que forma as narrativas verbo-visuais brasileiras têm-se comportado frente a esse endereçamento dual, ou se, por outro lado, a capacidade perceptiva estética-visual da própria criança ou do adolescente não têm sido super ou subestimada, ou ainda se as narrativas híbridas tem sido pouco exploradas em sua certa contribuição com a formação de um olhar mais sensível e crítico. Nesse sentido, o meu *corpus*, além de mostrar-se pouco atento às diversas ambigüidades reconhecidas no texto de Barrie, parece subestimar a capacidade estésico-perceptiva do seu destinatário implícito; de qualquer forma, nenhuma edição de *Peter Pan* ilustrada em tradução brasileira, das quatro que registrei, incluindo a que avalio, mostra-se preocupada em figurar significativamente no panorama histórico nacional ou internacional de publicações ilustradas dessa obra, dado que três delas importam discursos visuais prontos, e a restante (*Peter Pan, o livro/ Quarteto*) incorpora seu DVs a uma solução gráfica sofrível.

Essas constatações, ao invés de conduzirem meu espírito a um esgotamento reflexivo, propiciam, ao contrário, o surgimento de novas perguntas, colocadas abaixo de forma igualmente sistemática:

- a) O desinteresse pela ressignificação nacional a partir dessa ou de qualquer outra obra estrangeira teria de fato uma origem de fundo econômico? Ou conformaria uma distração no sentido estabelecer um diálogo inter-cultural? Generalizo a questão porque percebo que outras edições de textos clássicos da literatura infanto-juvenil estrangeira

apresentam, não raramente, a mesma problemática, carecendo de um ilustrador que os matize a partir de um olhar nosso²²¹.

- b) Como o jovem leitor brasileiro reage **de fato** a uma obra integral ilustrada *Peter Pan* e em especial à edição brasileira disponível *Peter Pan/Salamandra*, tendo ou não por referência as informações imagéticas cinematográficas e adaptações conhecidas? Qual seria o percurso dessa história estrangeira na recepção intelectual, imaginária e sentimental brasileira? Ele será igual entre meninos e meninas, e entre jovens de todas as classes? De que forma ela atinge a faixa etária implícita em sua edição?
- c) Dentro disso, como o discurso gráfico-visual brasileiro poderia colaborar com a recepção do texto literário *Peter Pan*? Que discurso seria esse? A quem ele seria dirigido? Pois se *Peter Pan* é uma obra que encanta adultos e crianças, como pensar esse endereçamento dual em termos de Brasil. Ele existe e/ou é possível?
- d) Por fim: como uma teoria que prevê o discurso híbrido em comportamento sinfônico e que afirma o objeto-livro como suporte de função estética e comunicativa pode ser aplicada de forma a desenvolver uma metodologia capaz de simular e estimular, através de atividades práticas, uma percepção integral, sentimental e intelectual, ao mesmo tempo interativa às linguagens verbais e visuais?

Tais questionamentos instigam-me a prosseguir minhas investigações, ainda que eu altere o meu *corpus*, deslocando-as em direção a qualquer obra literária, seja ela estrangeira ou brasileira, do livro sem ilustrações (sempre composto de um discurso gráfico interferente) ao livro de imagem. Com ou sem *Peter Pan*, a idéia central permanece: como a janela sempre aberta da casa da família Darling, o livro é portal entre a realidade e a fantasia. Ocorre que essa passagem não é feita de nada, mas têm moldura, encaixes; ela é dependente de fronteiras materiais que delimitam o espaço a ser transgredido e a indicam como ponto de encontro mágico entre os mais diversos mundos. Grande ou pequena, em arco ou quadrada, acortinada, clarabóia basculante ou decorada com a exuberância multicolorida dos vitrais, cada janela recorta e interfere junto ao seu perscrutador uma paisagem distinta.

²²¹ Em defesa de um diálogo possível, criativo e já histórico entre o artista gráfico brasileiro e a literatura estrangeira, gostaria de relembrar os contos de Andersen editados pela Globo desde a década de trinta e ilustradas pelo gaúcho Nelson Boeira Faedrich; as xilogravuras de João de Oliveira reproduzidas juntamente com a tradução de Alice no País das Maravilhas por Ana Maria Machado (São Paulo: Ática, 1997), as ilustrações criadas por Rui de Oliveira para a adaptação de *A tempestade*, de William Shakespeare (São Paulo: Companhia das Letras, 2000), entre outros.

REFERÊNCIAS

Sobre Peter Pan e Wendy

- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan* — 100th anniversary edition. Ilust.: Michael Hague. Nova Iorque: Henry Holt, 1987.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan* — a classic illustrated edition. Adap.: Cooper Edens. São Francisco, EUA: Chronicle, 2000.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan and Wendy*. Adapt.: Jane Carruth. Ilust.: Anne Grahame Johnstone. Nova Iorque: Gramercy, 1988.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan e Wendy*. Trad.: Hildegard Feist. Ilust.: Michael Foreman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan in Kensington Gardens/ Peter and Wendy*. Introdução e notas de Peter Hollindale. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan, O Livro*. Trad.: Ana Maria Machado. Ilust.: Walter Ono. São Paulo: Quinteto, 1992.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Ilust.: Trina Schart Hyman. Nova Iorque: Atheneum, 1980.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Trad.: Ana Maria Machado. Ilust.: Fernando Vicente. São Paulo: Salamandra, 2006.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Trad.: Maria Antônia Van Acker. Ilust.: Trina Schart Hyman. São Paulo: Hemus, 1985.
- BIBLIOTECA Nacional (Brasil). Catálogo *on line*. Disponível em: <<http://catalogos.bn.br/>>. Acesso: 2 de dezembro de 2006, 13:32.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.
- EM BUSCA DA TERRA DO NUNCA (*Finding Neverland*). Direção de Marc Foster. Miramax (EUA): 2004.
- HOLLINDALE, Peter. *Peter Pan: the text and the myth*. In: *Children's literature in education*. Springer Netherlands. v. 24. No 1, 1993. p. 19-30. Disponível em: <<http://www.springerlink.com/content/tr1062n67468r528/>>. Acesso: 2 de dezembro de 2006, 15:00.
- HOLLINDALE, Peter. A hundred years of Peter Pan. In: *Children's literature in education*. Springer Netherlands. v. 36. Setembro de 2005. p. 197-215. Disponível em: <<http://www.springerlink.com.w10058.dotlib.com.br/content/?k=Peter+Hollindale>>. Acesso: 2 de dezembro de 2006, 13:26.
- LOBATO, Monteiro. *Peter Pan*. São Paulo: Brasiliense, 1935.
- MACHADO, Ana Maria. Conversinha final sobre paixão e tradução. In: *Peter Pan, o livro*. São Paulo: Quinteto/FTD, 1992.
- PETER PAN. Direção: P. J. Hogan. Produção: Douglas Wick e Lucy Fischer. Colúmbia Pictures, 2003.

PETER PAN. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Produção: Walt Disney Productions, 1953.

PETER PAN: A SELLING EXHIBITION OF MEMORABILIA. Org. Simon Moss (Kent, Inglaterra). Disponível em: <<http://www.c20th.com/peterpan.htm>> Último acesso: 15 de fevereiro de 2007, 14:51.

ROUTH, Chris. Man for the Sword and for the Needle She —illustrations of Wendy's Role in J. M. Barrie's Peter and Wendy. In: *Children's literature in education*. Nova Iorque: Springer Netherlands, vol. 32, n.1, março de 2001, p. 57-75. Disponível em: <<http://www.springerlink.com.w10058.dotlib.com.br/content/?k=Chris+Routh>>. Último acesso: 2 de dezembro de 2006, 8:57.

Sobre análise do livro ilustrado como objeto autográfico e alográfico

AGUIAR, Vera Teixeira de. A literatura infantil no compasso da sociedade brasileira. In: *Gratidão de ser: homenagem a Elvo Clemente*. Porto Alegre: Edipucrs, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia de linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 3-28.

CAMARGO, Luís Hellmeister. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Faculdade de Campinas. São Paulo, 1998.

CAMARGO, Luís Hellmeister. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CAMARGO, Mário de (Org.). *Gráfica: arte e indústria no Brasil, 180 anos de história*. São Paulo: Bandeirantes/EDUSC, 2003.

GENETTE, Gerard. *A obra de arte: imanência e transcendência*, volume 1. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música — edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HENDEL, Richard. *O design do livro*. Cotia, SP: Atelier, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s.d.

LIMA, Graça. *O design gráfico no livro infantil brasileiro*. Dissertação de mestrado. Departamento de Artes, PUCRJ. Rio de Janeiro, 1999.

LINS, Guto. *Livro infantil?: Projeto gráfico, metodologia, subjetividade*. São Paulo: Rosari, 2001.

LOTMAN, Yuri. *Analysis of the poetic text*. Heatherway, Michigan, EUA: Ardis, 1976.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. In: *Fundadores da modernidade*; org. Irleamar Chiampi. São Paulo: Ática, 1991, p. 125-128.

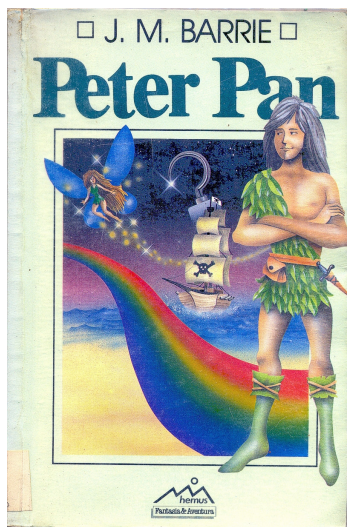
- MEDEIROS, Martha. As novas galerias de arte. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 nov. 2005. Donna, p. 18.
- OSBORNE, Harold (Org.). *Guía del arte del siglo XX*. Madri: Alianza, 1990.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- VALÉRY, Paul. Les deux vertus d'un livre. In: *Oeuvres: pièces sur l'art*, vol II. Paris: Gallimard, 1970, p. 1246-1252.

Sobre a recepção do livro enquanto objeto autográfico e alográfico

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1980.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DUFOURNET, Jean. *Les très riches heures du Duc du Berry*. Paris: Bibliothèque de l'Image, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*; vol. 1 e 2. São Paulo: 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Londres: John Hopkins, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Lisboa: Vega, 1993.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1982.
- MERLAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosacnaif, 2004.
- MORIN, Edgar. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. *How picturebooks work*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- PÄCHT, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art*. Paris: Macula, 1994.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam*. Porto Alegre: Mediação, 2006.
- GRAIEB, Carlos. O cérebro é o espírito. *Veja*, São Paulo: Abril, n. 38, 26 de setembro de 2007, p. 98-105.

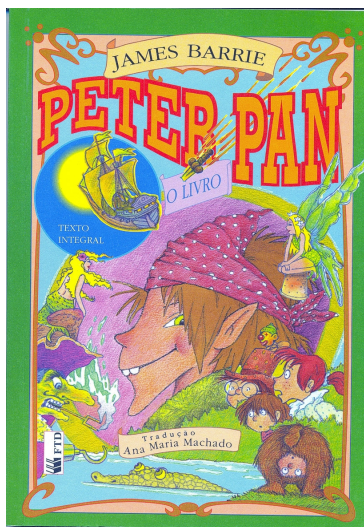
ANEXOS

Anexo A — Edições brasileiras ilustradas do texto integral da obra *Peter Pan and Wendy*, de James Matthew Barrie, anteriores ao corpus.



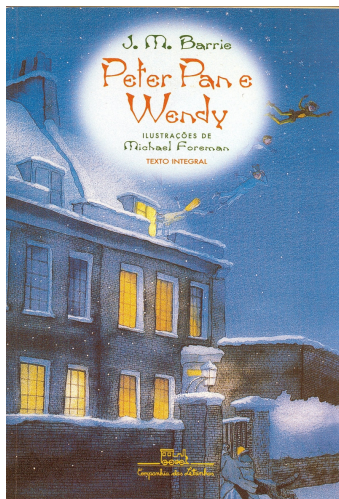
A.1 *Peter Pan*, São Paulo: Ed. Hemus, s.d. (aprox. 1985). Tradução de Maria Antônia Van Acker; ilustrações de Trina Schardt Hyman; composição e arte: Estúdio Behar. Copyright Charles Scribner's Sons.

Observações: O aspecto geral do livro remete a idéia de aventura e de um Peter Pan adolescente e de aspecto selvagem. A ilustração da capa, de autor desconhecido, destoa completamente das ilustrações de Trina Schardt Hyman, reproduzidas em preto e branco a partir da edição original a cores. A expressão final é assim traduzida, em continuidade à frase anterior: "... enquanto as crianças forem alegres, inocentes e desalmadas." Não há informações sobre o texto ou autor, nem colofón. Constam, no final, notas de tradução.



A.2 *Peter Pan, o livro*. São Paulo: Quarteto/FTD, 1992. Tradução de Ana Maria Machado; capa e ilustrações de Walter Ono.

Observações: A capa enfatiza aspectos de aventura e fantasia ligados à irreverência e ao bom-humor, e sugere, através do título (uma brincadeira com o clichê cinematográfico geralmente dado aos filmes realizados a partir de linguagem diversa) e do estilo das ilustrações, que o livro traz informações diferentes do desenho animado da Disney. Peter Pan apresenta-se com lenço à cabeça, aspecto de duende e dentes para fora. As ilustrações, realizadas em preto e branco, caricaturizam os personagens e conferem às artes um aspecto mais infantil. Trata-se da única edição que inclui ilustrador brasileiro. Infelizmente, os traços de Ono perderam a nitidez em sua notação impressa, fato observado em outros exemplares da edição. A expressão final, apresentada como uma nova frase, foi traduzida por: "Enquanto as crianças forem alegres, inocentes e de coração leve." A tradutora apresenta o autor e comenta a tradução. Não há colofón.



A.3 *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Tradução de Hildegard Feist; capa de Ettore Bottini a partir das ilustrações de Michael Foreman; preparação de Denise Pegorin.

Observações: O título e o texto da contracapa incluem Wendy como co-protagonista da história. A capa, estrangeira, foca a casa dos Darling e seus integrantes dentro de uma perspectiva onírica. As ilustrações a cores são sofisticadas, conservando um ponto de vista predominantemente infantil. O livro inclui a biografia do autor e informações sobre o Hospital Great Ormond Street, detentor dos direitos de publicação da obra. Na tradução, a expressão final é traduzida como: "...enquanto as crianças forem alegres, inocentes e sem coração." O colofón indica a origem dos filmes e o papel usado na confecção.

Anexo B — Corpus: Peter Pan. Rio de Janeiro: Moderna/Salamandra, 2006.

Tradução de Ana Maria Machado; ilustrações de Fernando Vicente; projeto gráfico e diagramação de Camila Fiorenza Crispino a partir da edição espanhola Santillana.

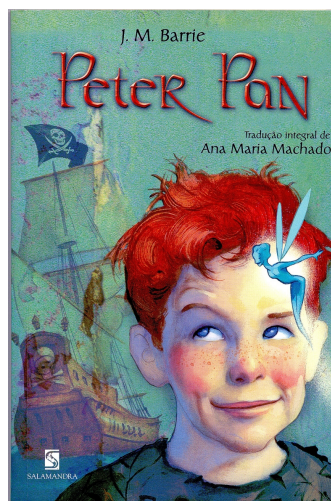


Fig. B.1 Capa

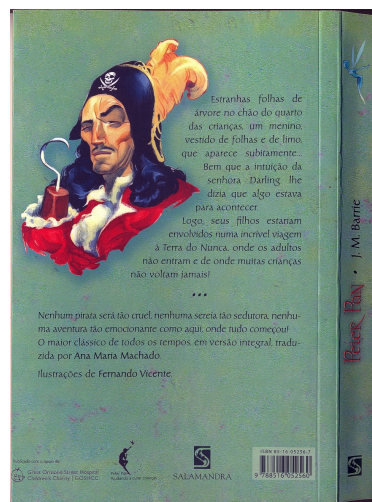


Fig. B.2 Contracapa e brochura

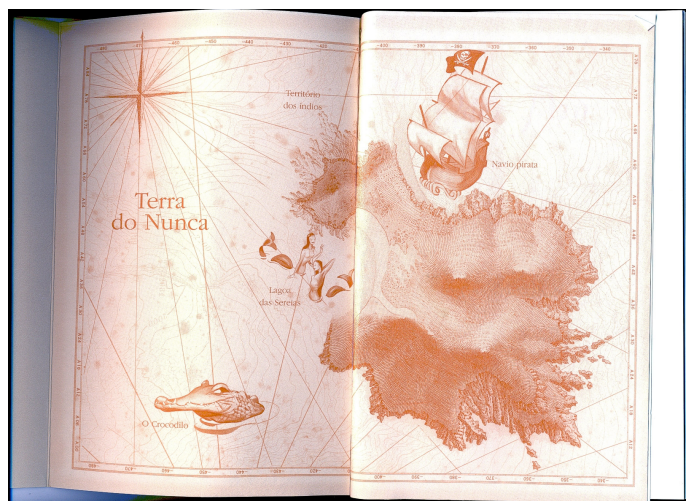


Fig. B.3 Falsa guarda

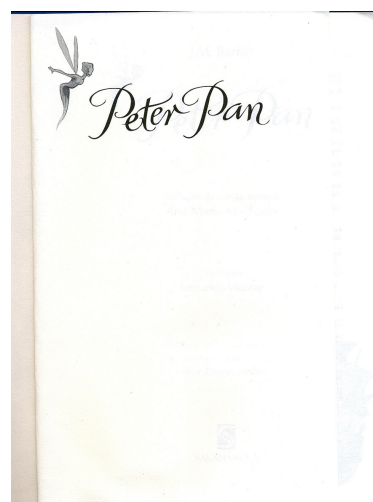


Fig. B.4 Ante-rostro

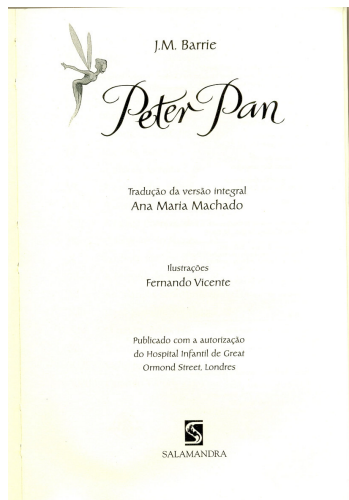


Fig. B.5 Rosto

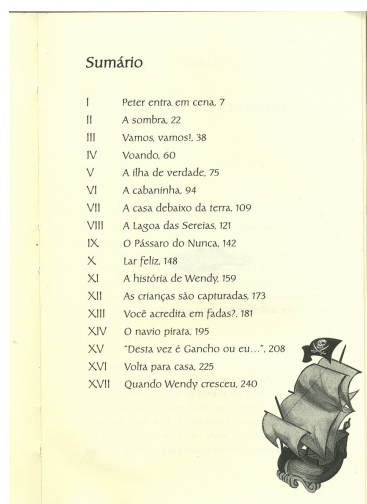


Fig. B.6 Sumário

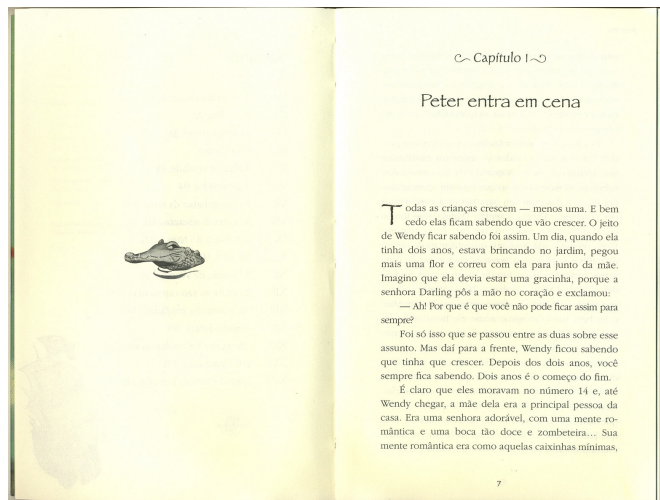


Fig. B.7 Vinheta à esquerda; mancha de texto com capitular, capítulo e subtítulo

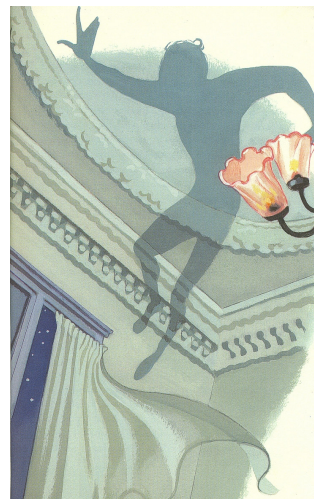


Fig. B.8 Ilustração 24/25: cena da sombra



Fig. B.9 Ilustração 88/89: apresentação do Capitão Gancho



Fig. B.10 Ilustração 104/105: apresentação de Peter Pan e os meninos perdidos

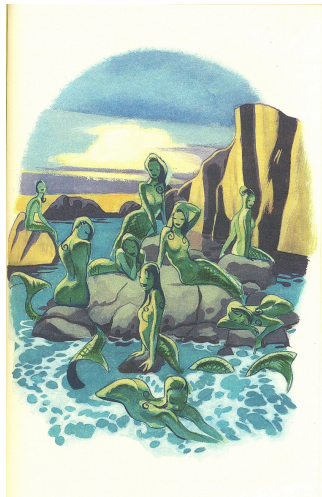


Fig. B.11 Ilustração 120/121: apresentação das sereias

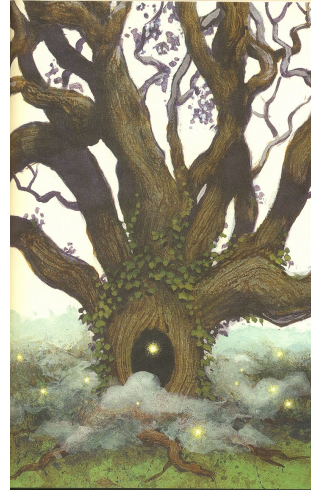


Fig. B.12 Ilustração 152/153: Apresentação do esconderijo



Fig. B.13 Ilustração 168/169: cena de Peter Pan tocando flauta



Fig. B.14 Ilustração 200/201:
cena/apresentação do crocodilo e do
navio pirata

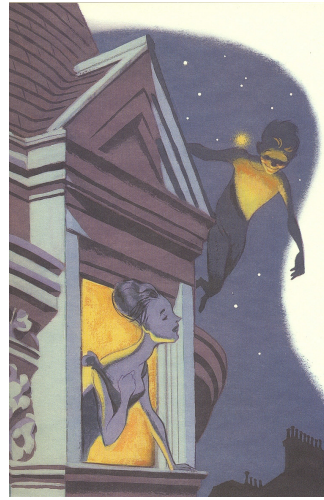


Fig. C.16 Ilustração 256/257: cena de Peter
Pan à janela da casa da família Darling



Fig. B.15 Ilustração 224/225: cena da
luta entre Peter Pan e o Capitão
Gancho

Anexo C — Transsignificações em Peter Pan e Wendy (em ordem cronológica)

C. 1 Peter Pan



Fig. C.1.1 Arthur Rackham (1906)



Fig.C.1.2 F. D. Bedford (1911)



Fig. C.1.3 Mary Lucy Attwell (1921)



Fig. C.1.4 Roy Best (1931)



Fig. C.1.5 Disney (1953)



Fig. C.1.6 Trina Schardt Hyman (1980)

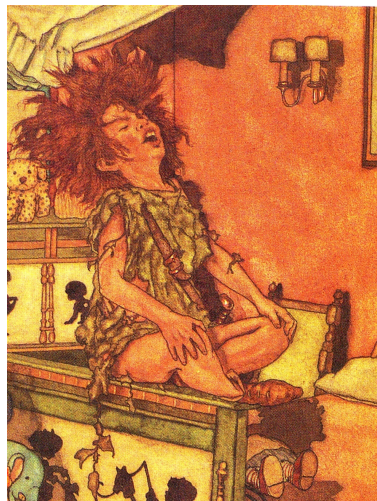


Fig. C.1.7 Michael Hague (1987)



Fig. C.1.8 Walter Ono (1992)



Fig. C.1.9 Jeremy Sumpter como Peter Pan (2003)

C.2 Wendy:



Fig. C.2.1 Alice Woodward (1907)



Fig. C.2.2 Roy Best (1931)



Fig. C.2.3 Disney (1953)



Fig. C.2.4 Trina Schardt Hyman (1980)



Fig. C.2.5 Anne Grahame Johnstone (1988)



Fig. C.2.6 Rachel Hurd-Wood como Wendy; Jason Isaacs como Capitão Gancho (2003)

C.3 Capitão Gancho



Fig. C.3.1 Anne Grahame Johnstone
(1988)



Fig. C.3.2 Anne Grahame Johnstone
(1988)

Fontes:

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan* — 100th anniversary edition. Ilust.: Michael Hague. Nova Iorque: Henry Holt, 1987, fig C.1.7.

BARRIE, J. M. *Peter Pan* — a classic illustrated edition. Adap.: Cooper Edens. São Francisco, EUA: Chronicle, 2000, fig C.1.1, C.1.2, C.1.3, C.1.4, C.2.1 e C.2.3.

BARRIE, J. M. *Peter Pan and Wendy*. Adapt.: Jane Carruth. Ilust.: Anne Grahame Johnstone. Nova Iorque: Gramercy, 1988, fig C.2.5, C.3.1 e C.3.2.

BARRIE, J. M. *Peter Pan, O Livro*. Trad.: Ana Maria Machado. Ilust.: Walter Ono. São Paulo: Quinteto, 1992, fig C.1.8.

BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Ilust.: Trina Schart Hyman. Nova Iorque: Atheneum, 1980, fig C.1.6 e C.2.4.

PETER PAN. Direção: P. J. Hogan. Produção: Douglas Wick e Lucy Fischer. Colúmbia Pictures, 2003, fig C.1.9 e C.2.6.

PETER PAN. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Produção: Walt Disney Productions, 1953, fig C1.5 e C.2.3.

CURRICULUM VITAE

Dados Pessoais

Nome Paula Mastroberti
Nascimento 19/12/1962 - Porto Alegre/RS - Brasil
CPF 39536092034

Formação Acadêmica/Titulação

2006 - 2008 Mestrado em Programa de Pós-graduação em Letras.
 Instituto de Letras da PUC, LETRAS-PUC, Brasil
 Título: *Peter Pan e Wendy em versão brasileira: uma janela aberta para o livro como suporte híbrido*. Ano de obtenção: 2008
 Orientador: Vera Teixeira de Aguiar
 Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

1980 - 1985 Graduação em Bacharelado Artes Plásticas.
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Formação complementar

2001 - 2001 Extensão universitária em Oficina de Criação Literária.
 Pontifícia Universidade Católica - Instituto de Letras, Pós Graduação, PUC-RS/ FALE, Brasil, Ano de obtenção: 2001

Atuação profissional**1. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS****Vínculo institucional**

2006 - 2008 Vínculo: Bolsista CNPQ , Enquadramento funcional: Estudante pesquisador , Carga horária: 20, Regime: Dedicção Exclusiva

Produção em C, T & A***Produção bibliográfica*****Artigos completos publicados em periódicos**

1. MASTROBERTI, P.

A Rua dos Cataventos: impressões poético-visuais a partir da obra de Mario Quintana.
 Nonada (Porto Alegre), v.9, p.39 - 50, 2006.

2. MASTROBERTI, P.

Artes Plásticas e educação: um diálogo urgente, necessário e possível. Reflexão e Ação. v.14, p.55 - 64, 2006.

3. MASTROBERTI, P.

Lit Infante Juvenil: reflexões sobre um rótulo. Logos (Canoas), v.14, p.9 - 10, 2003.

Livros publicados

1. MASTROBERTI, P.

Retorno de Ulisses. Rio de Janeiro : Rocco, 2007, v.1. p.120.

2. MASTROBERTI, P.

Heroísmo de Quixote. Rio de Janeiro : Rocco, 2005, v.1. p.136.

3. MASTROBERTI, P.

Angústia de Fausto. Rio de Janeiro : Ed. Rocco, 2004, v.1. p.136.

4. MASTROBERTI, P.

Uma Princesa e uma Ervilha?. Porto Alegre : Mercado Aberto, 2004, v.1. p.64.

5. MASTROBERTI, P.

A outra história de Rapunzel. Porto Alegre : Mercado Aberto, 2002, v.1. p.64.

6. MASTROBERTI, P.

O flautista de Hamelin. Porto Alegre : Editora Mercado Aberto, 2000, v.1. p.64.

7. MASTROBERTI, P.

Cinderela - uma biografia autorizada. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1997, v.1. p.64.

8. MASTROBERTI, P.

Os sapatinhos vermelhos. Porto Alegre : Editora Mercado Aberto, 1995, v.1. p.64.

Capítulos de livros publicados

1. MASTROBERTI, P.

Sem título. In: Autor Presente: 30 anos.1 ed. Porto Alegre : Corag, 2002, v.1, p. 1-131.

2. MASTROBERTI, P.

Os meus. In: Contos de Oficina 28.1 ed. Porto Alegre : Editora WS, 2002, v.1, p. 7-173.

Comunicações e Resumos Publicados em Anais de Congressos ou Periódicos (completo)

1. MASTROBERTI, P.

CLIC - uma proposta de inclusão através da ressignificação da leitura. In: Semana de Letras, 2006, Porto Alegre, 2006.

2. MASTROBERTI, P.

Hexagrama V In: I Jornada de Estudos da Teoria da Literatura, 2006, Porto Alegre, 2006.

Artigos em jornal de notícias

1. MASTROBERTI, P.

Reversões de Quixote. Zero Hora. Porto Alegre,RS, p.8 - 8, 2005.

2. MASTROBERTI, P.

Vermeer, Barrie e a condição criativa. Zero Hora. Porto Alegre, RS, p.2 - 2, 2005.

3. MASTROBERTI, P.

Em defesa das crianças extremamente sensíveis de todas as idades. Zero Hora, Caderno de Cultura. Porto Alegre, RS, p.2 - 2, 2003.

4. MASTROBERTI, P.

A frágil torre da arte contemporânea. Zero Hora, Caderno de Cultura. Porto Alegre, RS, p.7 - 7, 2000.

5. MASTROBERTI, P.

Um passeio pela Bienal do Mercosul. Jornal Zero Hora, Caderno de Cultura. Porto Alegre, RS, p.2 - 3, 1999.

Artigos em revistas (Magazine)

1. MASTROBERTI, P.

Arte contemporânea — para quem?. Revista Aplauso. Porto Alegre - RS, p.26 - 27, 2005.

3. MASTROBERTI, P.

Hora de repensar a educação artística. Revista Aplauso. Porto Alegre, RS, p.18 - 18, 2003.

Demais produções bibliográficas

1. MASTROBERTI, P.

A flauta mágica. ensaio. São Paulo:Dobras de Leitura (site organizado por Peter O'Sage, 2006. (Outra produção bibliográfica)

2. MASTROBERTI, P.

O Valor da arte contemporânea. ensaio. São Paulo:Digestivo Cultural (site digital organizado por Julio Daio Borges), 2006. (Outra produção bibliográfica)

3. MASTROBERTI, P.

Peter Pan e Wendy em versão brasileira: uma janela aberta para o livro como suporte híbrido, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

Produção Técnica

Demais produções técnicas

1. MASTROBERTI, P.

Escritura e leitura — aprendizado e mediação na contemporaneidade, 2007. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

2. MASTROBERTI, P.

Leitura dos aspectos gráfico-visuais do livro infanto-juvenil: módulo III, 2007.
(Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

3. MASTROBERTI, P.

Literatura é assim, 2007. (Outro, Editoração)

4. MASTROBERTI, P.

Semana do Livro 2007, 2007. (Outro, Editoração)

5. MASTROBERTI, P.

Seminário Folclore e Escola: Adaptação de contos populares, 2007. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

6. MASTROBERTI, P.

A literatura e sua influência em nossas vidas, 2006. (Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

7. MASTROBERTI, P.

Leitura dos aspectos gráfico-visuais do livro infanto-juvenil : módulo I, 2006.
(Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

8. MASTROBERTI, P.

Leitura dos aspectos gráfico-visuais do livro infanto-juvenil : módulo II, 2006.
(Aperfeiçoamento, Curso de curta duração ministrado)

9. MASTROBERTI, P.

O personagem e sua ressignificação visual: possibilidades expressivas do desenho do corpo humano, 2006. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

10. MASTROBERTI, P.

Releituras da obra Dom Quixote, 2005. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

Produção artística/cultural

1. MASTROBERTI, P., BORDINI, Maria da Glória, PELLIN, Vera

As cidades imaginadas de Érico Veríssimo, 2007.

2. MASTROBERTI, P.

Caleidoscópio noturno, 2007.

3. MASTROBERTI, P.

Literatura é assim:, 2007.

4. MASTROBERTI, P.

Retorno de Ulisses, ilustrações, 2007.

5. MASTROBERTI, P.

Semana do Livro FALE/PUCRS, 2007.

6. MASTROBERTI, P.

A rua dos cataventos - Uma homenagem a Mario Quintana, 2006.

7. MASTROBERTI, P.

Aprendiz de feiticeiro: 100 anos de Mário Quintana, 2006.

8. MASTROBERTI, P., BIAZETTO, Cristina., ZANCHETTA, Sônia.

Heroísmo de Quixote, 2006.

9. MASTROBERTI, P.

Heroísmo de Quixote (ilustrações), 2006.

10. MASTROBERTI, P.

Mapa, 2006.

11. MASTROBERTI, P., BIAZETTO, Cristina., ZANCHETTA, Sônia

Angústia de Fausto, 2005.

12. MASTROBERTI, P.

Ilustrações de Angústia de Fausto, 2005.

13. MASTROBERTI, P.

Ilustrações várias, 2005.

14. MASTROBERTI, P.

Uma princesa e uma ervilha (série); Fausto e guitarra (Angústia de Fausto), 2005.

15. MASTROBERTI, P.

Bastidores, 2004.

16. MASTROBERTI, P.

Mapa, 2004.

17. MASTROBERTI, P.

Objetos, 2003.

18. MASTROBERTI, P.

Julia, 2001.

19. MASTROBERTI, P.

O mar, 1999.

20. MASTROBERTI, P.

Ruínas de São Miguel, 1995.

21. MASTROBERTI, P.

Tridimensionais, 1994.

22. MASTROBERTI, P.

A montanha, 1993.

23. MASTROBERTI, P.

O elefante, 1993.

24. MASTROBERTI, P.
A praia, 1992.
25. MASTROBERTI, P.
Cozinha, 1992.
26. MASTROBERTI, P.
Montanha, 1992.
27. MASTROBERTI, P.
várias, 1992.
28. MASTROBERTI, P.
vários, 1992.
29. MASTROBERTI, P.
A praia, 1991.
30. MASTROBERTI, P.
sem título, 1991.
31. MASTROBERTI, P.
Pinturas, 1990.
32. MASTROBERTI, P.
Sem título, 1990.
33. MASTROBERTI, P.
Pintura mágica, 1989.
34. MASTROBERTI, P.
Sem título, 1988.
35. MASTROBERTI, P.
Sepé Tiaraju, 1987.
36. MASTROBERTI, P.
Um Dia na Vida de Beto e de Bia, 1987.
37. MASTROBERTI, P.
O protesto, têmpera, 1993; Sala 73, têmpera, 1983., 1983.
38. MASTROBERTI, P.
Bonecas, 1982.

Orientações e Supervisões

Orientações e Supervisões concluídas

Trabalhos de conclusão de curso de graduação

1. Andreia Meneses e Marília Helena Silva. *Cinderela: mítica, princesa e fetichista*. 2006.

Curso (Design de Modas) - Universidade Federal de Goiás

Demais Trabalhos

1. MASTROBERTI, P.

O arraial, 1997.

2. MASTROBERTI, P.

Novela, 1992.

3. MASTROBERTI, P.

Treiler, 1986.

4. MASTROBERTI, P.

As cobras: o filme, 1984.