

# FABULAE MUTANTUR

CRIATIVIDADE MULTIMODAL  
E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Organização

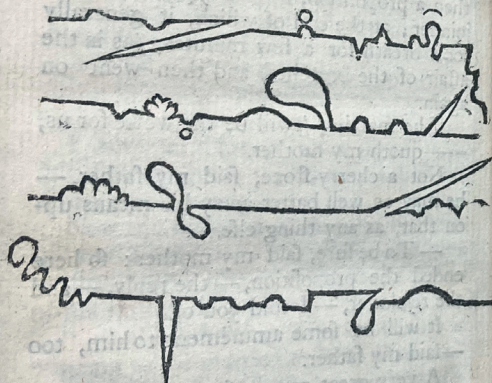
Ana Margarida Ramos, Paulo Alexandre Pereira  
Filipe Senos Ferreira, Emanuel Madalena

[ 92 ]

— Lord have mercy upon me, said my  
father to himself —

## CHAP. XL.

I Am now beginning to get fairly into  
my work; and by the help of a vege-  
table diet, with a few of the cold seeds, I  
make no doubt but I shall be able to go  
on with my uncle *Toby's* story, and my  
own, in a tolerable fraight line. Now,



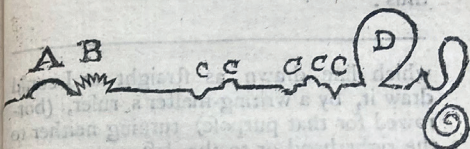
Inu. T. S.

Scul. T. S.

These

[ 93 ]

These were the four lines I moved in  
through my first, second, third, and fourth  
volumes — In the fifth volume I have been  
very good, — the precise line I have de-  
scribed in it being this :



By which it appears, that except at the  
curve, marked A. where I took a trip to  
*Navarre*, — and the indented curve B.  
which is the short airing when I was there  
with the lady *Bausfiere* and her page, —  
I have not taken the least frisk of a digres-  
sion, till *John de la Casse's* devils led me  
the round you see marked D. — for as for  
C C C C C they are nothing but parentheses,  
and the common *ins* and *outs* incident to  
the lives of the greatest ministers of state;  
and when compared with what men have  
done, — or with my own transgressions  
at the letters A B D — they vanish into  
nothing.

In this last volume I have done better  
still — for from the end of *Le Fever's*  
episode, to the beginning of my uncle *To-*  
by's  
Vol. VI. I

# Diferentes linguagens em (con)fluência na literatura juvenil brasileira: uma leitura de *Bibi*, de Gustavo Piqueira

Diana Navas

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

## **Linguagens em (con)fluência: breves considerações sobre a multimodalidade**

What was essentially a linguistic unit 100 years ago has now become primarily a visual unit. The page is no longer, as it was predominantly in the 19<sup>th</sup> century, simply a convenient division for the purposes of printing. In Western culture, it is increasingly looked upon as a textual unit in its own right (Baldry & Thibault, 2005, p. 58).

A afirmação de Baldry e Thibault sumariza a posição em que nos encontramos como leitores nestes anos iniciais do século XXI. Com o rápido desenvolvimento e crescimento das tecnologias digitais – que fazem uso de diferentes linguagens, do texto verbal e imagens à música e sons em um único ato de comunicação –, os textos literários não se mantiveram unimodais.

Se, tradicionalmente, ao pensarmos em uma obra literária, o que nos vinha a mente era apenas um bem trabalhado conjunto de palavras e frases, organizadas linearmente, de modo a representar personagens, ações, espaços, tempos, pensamentos e sentimentos, pouco importando o tipo e a gramatura do papel empregado em sua construção, as cores, a diagramação e mesmo a presença de ilustrações, não é com o que nos deparamos hoje. Diante de obras contemporâneas, somos convidados a ler, além das palavras, também a página em si (e a obra como um todo) em seu aspecto material.

As ilustrações e o projeto gráfico – compreendido, aqui, como os aspectos físicos e tangíveis do livro, como o formato, a capa, o papel, a tipografia e a diagramação – assumem-se como componentes narrativos, narrando em conjunto com o texto literário. Estamos, assim, diante do que Rojo (2016) denomina de textos multimodais, ou seja, textos compostos de várias linguagens (modos, semioses), e que “exigem capacidades práticas de compreensão e produção de cada uma delas (multiletramentos) para fazer significar” (Rojo, 2016, p. 19). Em outras palavras, conforme nos explica Hallet, “Being multimodally literate would therefore be defined as the ability to decipher, decode and ‘read’ various semiotic modes and their combination in a single act of representation or communication” (Hallet, 2018, p. 4).

Imersos no contexto digital, estamos em contínuo contato com textos multimodais. No entanto, enquanto no dia a dia a sua leitura se dá, em maior ou menor grau, de forma intuitiva – toda imagem evoca outros textos e todo texto também remete a certas imagens, de modo que a multimodalidade parece um ato cognitivo “natural” na construção de sentidos –, a leitura de textos literários multimodais demanda maior atenção e participação do leitor. Atenção e participação porque “readers of multimodal fiction must be literate in every sign system that is part of the novelistic narrative in question, *i.e.* they must be able to decode and apprehend the meaning of the specific mode that is presented” (Hallet, 2018, p. 28). Além disso, requer-se do leitor a habilidade de ler sinergicamente as linguagens compositivas da obra, inter-relacionando-as e integrando-as, haja vista que, conforme nos ensina Hallet, referindo-se aos romances multimodais, “only a full integration of all of the modes in a holistic apprehension (or interpretation) of the novel is an appropriate way of reading multimodal fictions” (Hallet, 2018, p. 29). Em outras palavras, ler não se resume à decodificação. É preciso interpretar, o que implica não apenas a percepção das linguagens compositivas do texto, mas também a cuidadosa consideração de como essas linguagens se apresentam e se articulam *no/para* o processo de produção de sentidos.

Percebe-se, assim, que ao leitor não cabe um papel passivo. Diante da leitura de um texto literário multimodal, demanda-se dele não a mera observação ou descrição dos recursos semióticos. “Different from the linear reading of monomodal texts, multimodal materials require the processing of more than one mode and the recognition of the interconnections between these modes” (Eisenmann & Summer, 2020, p. 57), de modo que imagens, cores, tipografia, diagramação, gramatura do papel, juntamente com informações do texto verbal apresentam-se como elementos importantes para a construção de uma coerência global para a leitura, carregando valores e, em razão disso, exigindo habilidades específicas.

Cada leitor, desta forma, apresenta-se como um coautor, o qual, reconhecendo o processo de leitura como um ato de interação, é convidado a interpretar o texto a partir de seu repertório e horizonte de expectativas, os quais atuam como importantes elementos impulsores da interpretação. Isso porque

uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto (Jauss, 1993, p. 66-67).

Em se tratando de obras multimodais, a situação torna-se ainda mais complexa e desafiadora. O jogo com o repertório e horizonte de expectativas do leitor não se limita ao plano verbal, mas estende-se também ao visual e gráfico, propiciando (re)ver e (re)pensar crenças, princípios assimilados e ideias aprendidas, ampliando, desta forma, o ato interpretativo.

São obras marcadas pela (con)fluência de linguagens aquelas a que Gustavo Piqueira tem exposto os leitores brasileiros. Neste capítulo, objetivamos empreender a leitura de *Bibi*, obra publicada em 2019, pela editora Lote 42, de modo a demonstrar como as diferentes linguagens compositivas da obra – texto verbal, ilustração e projeto gráfico – acabam por se tornar matéria-prima para a própria composição narrativa. Almejamos, ainda, evidenciar como os processos de criação e de decodificação dos objetos são pré-condicionados por nossas experiências de leitura e como isso acaba por influenciar tanto a elaboração de um livro como sua experiência de leitura.

### **Gustavo Piqueira: um artista e múltiplas linguagens**

Nascido em 1972, em São Paulo, Gustavo Piqueira é um dos *designers* mais reconhecidos do Brasil, com mais de 500 prêmios nacionais e internacionais à frente de seu estúdio, a Casa Rex. Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Piqueira é também um prolífico e versátil autor e ilustrador, com mais de 30 livros publicados por diversas editoras. Sua vasta área de atuação pode ser compreendida como reflexo do modo como entende o *design*: como um diálogo.

É, de fato, com o diálogo entre as diferentes linguagens que nos deparamos no conjunto de sua produção, já amplamente premiada. Além de um vaivém constante entre literatura, história e arte, nela, texto verbal, ilustração e projeto gráfico unem-se por meio de exercícios de experimentalismo – renovados a cada livro. Experimentalismo, aliás, é palavra-chave no conjunto das obras do autor.

Além do texto e das ilustrações, as obras de Gustavo Piqueira valorizam os elementos materiais do livro como componentes narrativos. Exemplo disso é *Ar condicionado* (Veneta, 2018), livro que, aparentemente, parece se tratar de uma novela gráfica, e que narra a solidão a partir das personagens – Leo e Nilson – reflexos, entretanto, de todos nós, seres contemporâneos. Dizemos aparentemente porque, experimentando novas possibilidades de combinação entre a linguagem visual e a escrita

para narrar a história, Piqueira acaba por inserir o conteúdo verbal não em balões ou quadros, como é tradicional nas narrativas gráficas, mas na silhueta das personagens (Fig. 1). Além disso, cada uma das silhuetas é preenchida por diferentes tipografias, sugerindo a individualidade, e mesmo a voz, de cada uma das personagens que constituem o rarefeito enredo.

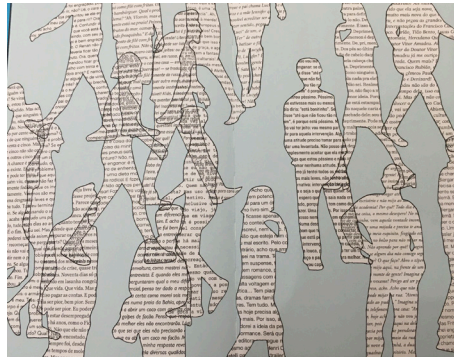


Figura 1. Texto verbal circunscrito às silhuetas das personagens em  
*Ar condicionado*.

Longe de se constituir como um mero experimentalismo, a proposta de projeto gráfico desenvolvida pelo autor em *Ar condicionado* propicia novas possibilidades de leitura, ao mesmo tempo que mantém um intrínseco diálogo com o conteúdo do texto verbal, visto que, assim como ocorre na realidade, tudo aquilo que pensamos ou sentimos é, de fato, invisível e impermeável aos outros, condenando-nos a uma asfixiante solidão. Em outras palavras, estamos diante de uma obra literária em que a solidão contemporânea não é expressa somente pelo texto verbal, mas materializada por meio do intrínseco diálogo que mantém com o projeto gráfico adotado e com as ilustrações.

*De novo* (Lote 42, 2017), por sua vez, evidencia a importância da manipulação das dobras em um livro. Por meio de seis volumes, cada um com 16 páginas, impressos em papel *offset* 150 g e encadernados à mão com costura tipo panfleto, com quatro facas especiais de vinco, *De novo*

vem embalado em um envelope de plástico bolha transparente, colocando em xeque se o que temos ali é, de fato, um livro, se considerarmos nossa tradicional concepção desse suporte.

Nele, o autor não se limita à construção de uma narrativa visual que se completa ou se altera à medida que o leitor manipula as folhas vinculadas, como acontece tradicionalmente em livros que “jogam” com as dobras. Ele vai além.

Mas e se, ao virarmos uma página, o conteúdo anterior não desaparecesse por completo? E se algo sobrasse? Não aceitasse ficar pra trás, insistisse em permanecer? Quais problemas e possibilidades nasceriam na execução de um livro? E em sua leitura? Dessas perguntas nasceu este livro. Ensaçando respostas em seis diferentes possibilidades expressivas de se construir uma narrativa impressa: fotografia, texto, desenho, colagem, diálogo e cor/pictogramas (Piqueira, 2017).

O que o autor questiona é, portanto, qual o impacto no processo de confecção de um livro, caso se alterasse aquele que é um dos atos essenciais da leitura: o de virar a página (Fig. 2).



Figura 2. Volumes que compõem *De novo* e a impossibilidade de virar completamente a página.

Piqueira materializa, desta forma, narrativas nas quais não é possível “virar a página” – no sentido tradicional de passar por ela, deixá-la para trás –, revelando, destarte, o papel assumido por esse elemento material na composição narrativa.

É o olhar para a ilustração que, por sua vez, ocupa o livro *O* (Lote 42, 2020), título que, conforme afirma o autor, pode ser lido como “ô”, “ó”, “zero”, “círculo” ou com o significado que se desejar. Nesta obra, Gustavo Piqueira apropria-se da estrutura do livro ilustrado, mas a ocupa, no entanto, exclusivamente com texto (Fig. 3).



Figura 3. Capa e página dupla de *O*.

Caberá ao leitor, no processo de leitura, portanto, preencher com imagens de seu próprio repertório as palavras que as designam, o que, de forma lúdica, materializa a proposta do autor com a construção da obra: trazer à tona o papel de coautor que é assumido por quem lê não apenas esse, mas todo e qualquer livro.

Conforme pode ser notado, nestes – e em todo o conjunto de sua produção – Gustavo Piqueira dedica à componente material do livro um papel potencialmente narrativo. Em seus livros, o projeto gráfico, em sinergia com o texto verbal e a ilustração, contribui para que a narrativa seja contada e sentidos possam ser apreendidos. Este é o caso de *Bibi*, obra que constitui o foco de interesse desse capítulo e que, como poderemos observar, aponta, por meio do diálogo triádico – palavra, ilustração



e projeto gráfico – para a intrínseca relação assumida pela forma e seu conteúdo no texto literário.

### ***Bibi*: o conteúdo define a forma ou a forma molda o conteúdo?**

#### **O horizonte de expectativas do leitor**

Antes de adentrarmos na leitura de *Bibi*, obra publicada em 2019 pela Editora Lote 42, vale a pena retomarmos – ainda que de forma breve e geral – o conceito de *horizonte de expectativas* proposto por Jauss. De acordo com esse importante teórico da Estética da Recepção, a leitura de um texto constitui-se a partir da estrutura triádica – autor, obra e leitor –, sendo a efetivação desse processo calcado no que o autor denomina de *horizonte de expectativas* de um determinado público. Assumindo papel central na concretização de uma obra literária, a experiência do leitor corresponde a uma teia de referências que são construídas ao longo de sua vida, notoriamente marcadas por sua própria visão de mundo, haja vista que

(...) há um saber prévio, ele próprio ele mesmo um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida (Jauss, 1994, p. 28).

Concebe-se, assim, o sujeito da apreciação estética como um ser palpável e passível de uma historicidade, que lhe imprime níveis de entendimento reais e não mais percebidos como uma categoria ideal. Consequentemente, o horizonte de expectativas de uma obra literária determina-se pelas particularidades do leitor, podendo ser realizado ou não, conduzindo o destinatário a uma nova percepção do real. Essa reação dependerá basicamente do que Jauss denomina de distância estética, ou seja, os

níveis de aproximação ou distanciamento entre a obra e as expectativas nela projetadas pelo leitor, determinando, assim, a legitimação artística do texto literário. Explica-nos Jauss:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma mudança de horizontes –, tal distância estética deixa se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (Jauss, 1994, p. 31).

As considerações do teórico colocam a obra de arte dentro de um panorama no qual tanto a historicidade quanto as questões formais de interpretação são privilegiadas. Além disso, o papel desempenhado pelos receptores dessas produções passa a ser crucial, pois delimita o impacto da obra na sociedade, seja no momento imediato de sua construção, seja em épocas posteriores. Destarte, de forma geral, a expressão *horizonte de expectativas*, cunhada por Jauss, refere-se à reação do leitor em relação à obra literária, relação essa intrinsecamente ligada ao conhecimento de mundo do leitor.

Pensem essa questão de uma forma prática: quando lemos, na capa ou ficha catalográfica, a que gênero a obra pertence, nela entramos já considerando conhecimentos adquiridos, ao longo de nossa experiência como leitores, em relação àquele gênero. Nossa leitura será, assim, de certa forma, condicionada por tal conhecimento, de modo que poderá confirmar ou romper com o nosso horizonte de expectativas, promovendo, desta forma, nossa reação em relação à obra lida.

A questão que se coloca na leitura de *Bibi*, entretanto, é: será o horizonte de expectativas construído apenas no que concerne ao texto verbal?

Ou, dito de outra forma, qual o papel da materialidade do livro no processo de criação e ruptura do horizonte de expectativas do leitor? Impactaria também o projeto gráfico e as ilustrações na construção e ruptura desse horizonte?

### Uma leitura de *Bibi* a partir da (con)fluência de linguagens

Diferentemente de uma obra tradicional, *Bibi* não apresenta uma ficha catalográfica logo após a sua folha de rosto. Deparamo-nos, inicialmente, com uma capa que pode ser desdobrada, na cor laranja, e que, além do título, do nome do autor e da editora, apresenta quatro pequenas ranhuras, as quais, apesar de provocarem a curiosidade leitora, não se permitem ser, a princípio, compreendidas (Fig. 4). Ao virarmos a capa, não nos deparamos também como uma folha de rosto tradicional, mas com uma ilustração que será repetida ao virarmos novamente a página. A narrativa verbal tem início justamente no verso do que seria a folha de rosto e inicia-se com: “Esta é a história de Bibi.” (Piqueira, 2019, s/p).



Figura 4. Capa e página dupla de *Bibi*.

A narrativa verbal, recorrendo ao uso de vocábulos simples e frases curtas, bem como de perguntas e ordens direcionadas ao narratário, solicitando a sua constante interação – “Então, vamos lá: diga oi para Bibi. Ué, não sabem quem é Bibi?” – estabelece claro diálogo com a ilustração, a qual, colorida e inicialmente abstrata, vai, entretanto, revelando

personagens, de claros contornos, à medida que as páginas são viradas (Fig. 5).

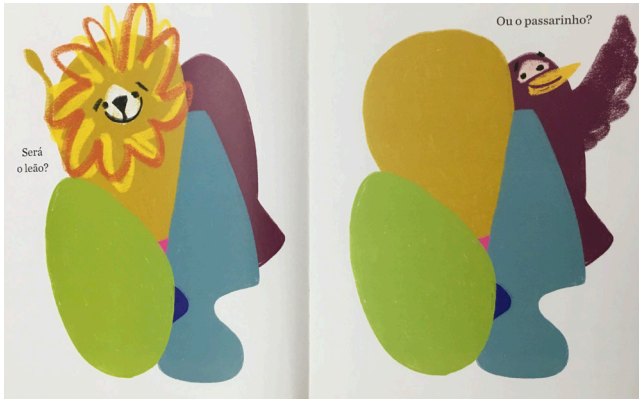


Figura 5. Diálogo entre texto verbal e ilustração no jogo da página dupla

Tais elementos verbais e imagéticos, em razão do nosso horizonte de expectativas, conduzem-nos a pensar que estamos diante de um livro ilustrado infantil, ideia essa que é reforçada por seu projeto gráfico. As páginas, sem fólios, são impressas em papel couchê fosco, com gramatura de 150 g/m<sup>2</sup> – recorrentemente empregado na impressão de livros ilustrados – além de uma tipografia que garante clara legibilidade, reforçando tratar-se de um livro ilustrado preferencialmente endereçado a crianças.

Uma primeira ruptura com este horizonte, no entanto, é sinalizada pelo texto verbal: “Você está achando que este é um livro infantil por causa destas ilustrações multicoloridas e sorridentes, deste texto curto em letra grande, não é mesmo?” (Piqueira, 2019, *s/p*). Advertidos pelo narrador – por meio do texto verbal – acerca de elementos que, no entanto, referem-se a outras linguagens compositivas do livro (ilustração, tipografia, cores), somos apresentados ao protagonista, Bibi, ou melhor, a Fabiano, um homem de mais de trinta anos. É então que, com a virada de página, ocorre a efetiva ruptura com o horizonte de expectativas, visto que deixamos, verbal e, também, imagética e materialmente, de estar diante de um livro ilustrado (Fig. 6).

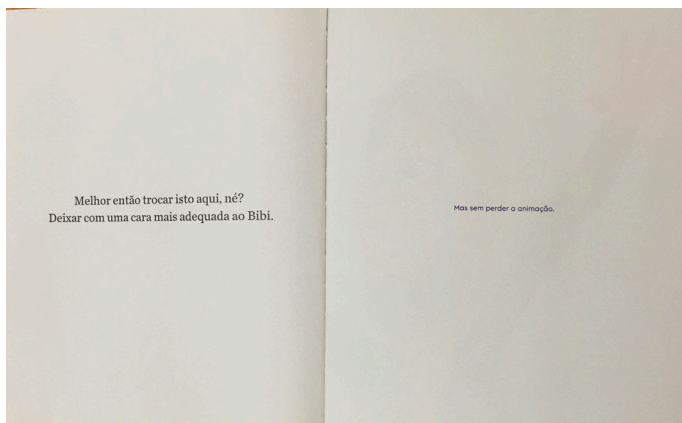


Figura 6. Página dupla com alteração de tipografia e tipo de papel empregado.

Se o texto verbal sugere a mudança de conteúdo, de modo a torná-lo mais “adequado” a um homem adulto – “Melhor então trocar isto aqui, né? Deixar com uma cara mais adequada ao Bibi. Mas sem perder a animação” (Piqueira, 2019, s/p) –, tais mudanças são incorporadas pelo projeto gráfico, havendo a alteração da tipografia empregada – agora com fonte bem menor, alternando entre as cores azul e rosa néon – e a mudança do tipo de papel empregado. Confeccionadas em papel *offset* 150 g/m<sup>2</sup>, papel que demanda manipulação mais sensível, no sentido de evitar rasgos – e, portanto, mais “compatível” com a leitura realizada pelo público adulto –, as páginas trazem ilustrações completamente diferentes daquelas empregadas no início da obra (Fig. 7). De caráter expressionista, as ilustrações são elaboradas a partir do uso da risografia, técnica japonesa que tem como base a impressão por estêncil, e que garante cores próprias e vibrantes, além de uma aparência artesanal, haja vista que se compõe por manchas, nuances, camadas de cores e mesmo deslocamentos gerados por sobreposições.



Figura 7. Página dupla de *Bibi*.

Por meio do texto verbal, no qual o narrador afirma, de modo irônico: “E, para realmente garantir que ninguém vai confundir com coisa de criança, também acrescentamos umas drogas, sexo...” (Piqueira, 2019, s/p) – colocando em xeque a questão das temáticas que seriam mais apropriadas a cada faixa etária em uma obra literária; assim como das ilustrações, que se alternam entre azul e rosa néon – também de caráter irônico, uma vez que trazem objetos e termos que são comumente associados aos adultos – “maker, insight, disrupção, kick off, fora da caixa, prototipagem, big idea”; e do projeto gráfico, por meio da exploração da tipografia, diagramação e tipo e gramatura de papel – somos advertidos de que estamos diante de um livro ilustrado adulto. Observemos que é por meio da leitura sinérgica de linguagens compositivas da obra que a experiência de leitura se complexifica e permite a (re)construção de sentidos e a ruptura-construção de horizontes de expectativas.

É neste espaço, que simula um cenário de festa, alegria, brilho, sucesso – ao qual os indivíduos contemporâneos tanto querem estar associados – que Fabiano desaparece – verbal e visualmente. Sobre isso também nos alerta o narrador: “Sumiu? Por quê? Não está bem? No fim das contas, essa cor toda, essa exuberância incessante são meio de araque, e não um retrato fiel do que passa aí dentro? Eu entendo.” (Piqueira, 2019, p. 33).

Ilustrações e projeto gráfico, assim, longe de serem meros adornos, dialogam intrinsecamente com o texto verbal, ampliando seus sentidos. Isso porque simula-se aqui – imagética e graficamente – não apenas a obra como sendo um livro ilustrado preferencialmente destinado ao público leitor adulto, mas como nós, seres contemporâneos, somos simulacros, fingindo “um prazer de viver, consciência social e ostentação disfarçada” (Piqueira, 2019, s/p), conteúdo esse expresso verbalmente. Com tal advertência, somos conduzidos a uma nova quebra de nosso horizonte de expectativas. Adentramos, agora, no que pode ser considerado um livro “tradicional” (Fig. 8).



Figura 8. Ruptura do horizonte de expectativa por meio do projeto gráfico e página dupla do livro “tradicional”.

As páginas agora são impressas em papel *pólen* e não apresentam ilustrações. Diagramadas com margens amplas, que garantem maior conforto

de leitura, as páginas passam a apresentar fólhos e há uma clara mudança na tipografia empregada, a qual, na cor preta e em tamanho menor, confere um aspecto “tradicional”. É válido observar, aqui, a estreita relação estabelecida entre o conteúdo e a componente material do livro. A alternância do tipo e gramatura de papel empregado na elaboração da obra evidencia, conforme nos ensina Mackey, que “[an] aesthetic reading is also a manual event. Our hands are active participants in managing a text (...) and their role is incorporated into the overall experience. Our hands manage our attention, participating in both the concrete and the abstract elements of the dual representation” (2016, p. 170). O conteúdo verbal refere-se, agora, a como realmente se sente Fabiano em um contexto no qual todos precisam ser, o tempo todo, felizes e bem-sucedidos:

Eu entendo, sim, Bibi. Você só quer se sentir bem. É o que todo mundo quer. Mas se sentir bem não é tão simples. Deveria ser, mas não é. E você não sabe muito bem por quê. Tenta não pensar nisso, mas às vezes, nem percebe e está matutando (...). Por isso, geralmente, a falta de jeito, a hesitação e a inaptidão são trancadas a sete chaves. E você tranca, Fabiano. Ano após ano, vai jogando para dentro e trancando. Já acumulou sei lá quantos quilos aí dentro. Você é muito mais que aquela alegria superficial. Só não quer que ninguém veja, ninguém descubra. Prefere falar o que todo mundo quer ouvir. (...) (Piqueira, 2019, p. 34-35).

De forma ácida e irônica, Gustavo Piqueira tece, por meio de seu narrador – que não cede voz a Fabiano – críticas à superficialidade de nossa sociedade e, em especial, ao consumismo como forma de ostentar uma aparente felicidade e sucesso:

Mas a gente não pode se privar do básico, mesmo que as melhores coisas da vida não sejam coisas. Não foi esse o cartaz que pendurou na sala de sua casa? As melhores coisas da vida não são coisas. Quase uma filosofia de vida. Mas o cartaz, em si, não é uma coisa? Ao menos, uma “coisa” como aquelas às quais o cartaz se refere, uma coisa material? Ou seja: você tem uma coisa



na sua sala que afirma que as melhores coisas da vida não são coisas. E você pagou por ela. Não pagou muito, verdade. Mas pagou. Também pagou pela moldura. Mas o importante é que, todo dia, o cartaz não o deixa esquecer: as melhores coisas da vida não são coisas. (...) (Piqueira, 2019, p. 37).

Quando estamos já imersos e cientes de estarmos diante de um romance tradicional – como se esta fosse a forma mais “adequada” para abordar temas existenciais, “sérios” – novamente somos levados à ruptura de nosso horizonte de expectativas: somos convidados a alterar o título do livro. Isso, no entanto, não é apenas sugerido por meio do texto verbal:

(...) Vamos trocar o título deste livro? Assim, recomeçamos pra valer. Porque, cá entre nós, “Bibi” não dá. Não combina. Nem com sua complexidade, nem comigo. (...) Vamos então trocar por algo mais condizente com nós dois. “Pendure seus horizontes na parede da sala”. Eu achei ótimo, bem mais adequado que “Bibi” e bem mais a minha cara. Então, me ajude. Destaque o título novo na página ao lado, encaixe-o na capa deste livro. E volte aqui, porque ainda não terminamos (Piqueira, 2019, p. 42).

Na página seguinte, somos literalmente colocados diante de um encarte a ser destacado e que pode substituir o título inicialmente dado à obra (Fig. 9).

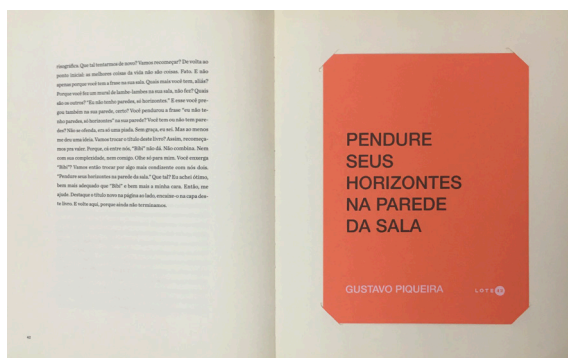


Figura 9. Encarte a ser destacado para substituir o título de *Bibi*.

Compreendemos, neste momento, o papel a ser exercido pelas ranhuras presentes na capa, bem como a importância dada a este elemento gráfico na composição de uma obra, evidenciando como a leitura deve iniciar-se a partir dela: “Que tal? Funcionou? Virou outro livro, não? Outro livro. “Pendure seus horizontes na parede da sala.” Modéstia à parte, eu adorei. A partir de agora, nenhum eventual leitor vai se aproximar de você esperando topar com um bobo alegre” (Piqueira, 2019, p. 42). É interessante ainda ressaltar, aqui, o caráter metaficcional assumido pela obra, não apenas em função do que é expresso pelo texto verbal, mas também nos planos visual e gráfico.

É a uma nova ruptura com o horizonte de expectativas a que é exposto o leitor. Após transitar por um livro ilustrado infantil, um livro ilustrado adulto e um romance tradicional, somos inseridos em uma fotonovela (Fig. 10). O convite, feito a Fabiano – “Que tal encerrar essa dilaceração existencial e partir para uma vida com mais emoção? Mais emoção! Vamos buscar ação. Ação e – por que não? – amor. Não precisa ser de verdade: fingir amor já está de bom tamanho” (Piqueira, 2019, s/p) – é concretizado pelo leitor que, ao virar a página, depara-se não somente com uma diferente construção textual em termos verbais, mas também imagéticos e gráficos.

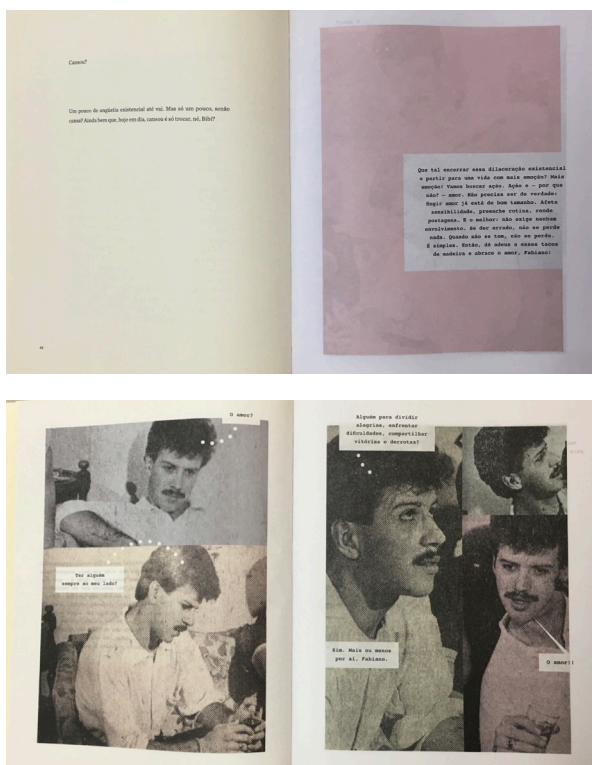


Figura 10. Nova ruptura do horizonte de expectativas e página dupla simulando a fotonovela.

Novamente sem fólhos, as páginas, impressas em papel *offset* de baixa gramatura (56 g/m<sup>2</sup>), simulando o suporte no qual as fotonovelas, durante muito tempo, circularam, trazem – como é comum a este gênero textual – fotografias antigas, em preto e branco, dispostas em quadros de diferentes dimensões, acompanhadas de frases curtas que compõem um enredo melodramático, indicando que cada conteúdo demanda uma determinada forma. E é por isso que o narrador, ao ver Fabiano imerso na história de um amor não correspondido, alerta-o – e a seus leitores – sobre a ficcionalidade do relato verbal, e resgata-o, propondo não apenas um novo conteúdo, mas uma nova forma.

Fabiano?! FABIANO!!! Para com isso, rapaz! Sei que você se empolgou com essa fantasia romântica, com esse açúcar todo. Mas era de mentirinha, lembra? De mentirinha. Pare, neste exato instante! Pare e seja mais contemporâneo, por favor (Piqueira, 2019, s/p).

Ser contemporâneo, a partir da ótica irônica do narrador, implica sermos mais abstratos, concisos, subjetivos, não-lineares. Somos, então, imersos em um livro de artista, construído a partir de páginas impressas em papel couchê brilho, de alta gramatura (170 g/m<sup>2</sup>), com o espaço em branco sendo explorado como elemento narrativo, por palavras dispersas ao longo de sua extensão – construídas com a tipografia alternando entre as cores branca e preta –, à semelhança da poesia concreta (Fig. 11).

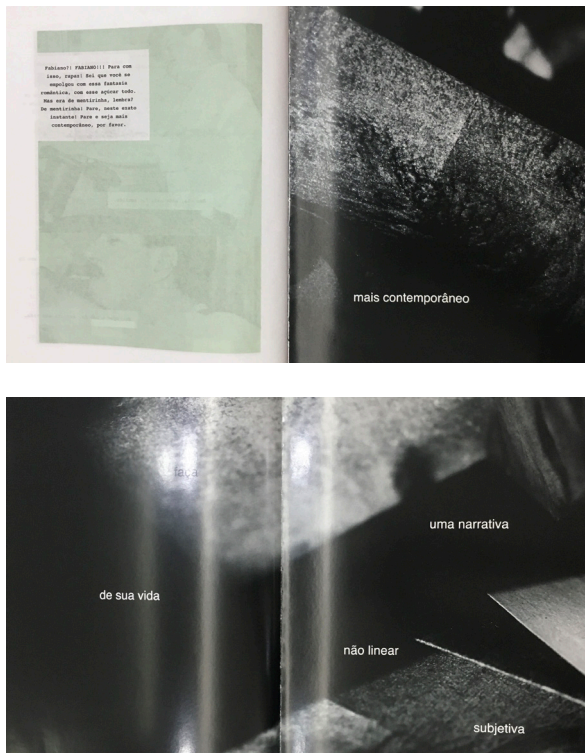


Figura 11. Transição entre os dois tipos de narrativas e página dupla do livro de artista.

Com fotografias em preto e branco e abstratas, em estreito diálogo com as palavras soltas, literal e metaforicamente, visto que estão suspensas na página e também abertas a diferentes e múltiplos sentidos: “faça/ de sua vida/ uma narrativa/ não linear/ algumas/ poucas/ palavras/ abertas/ potentes” (Piqueira, 2019, s/p), o narrador constrói uma concepção de contemporâneo em que as palavras tornam-se desnecessárias: “aliás, palavras?/ não/ marcações/ somente algumas marcações, reticências, por exemplo” (Piqueira, 2019, s/p).

É partindo dessa concepção que uma nova ruptura é proposta: uma nova substituição do título do livro, com um novo encarte disponibilizado, no qual figuram apenas reticências (Fig. 12).



Figura 12. Novo encarte para substituição do título do livro.

Diante de uma possível falta de compreensão do contexto contemporâneo e dos tipos textuais – seja em termos verbais, gráficos e materiais – que com ele dialogam, uma outra quebra do horizonte de expectativa ao leitor é proposta: “não está fazendo muito sentido, bibi? Bem, as coisas em geral/ Não fazem mesmo sentido./ Não é culpa sua. Nem minha”, conteúdo verbal esse que, no entanto, é expresso por meio de uma diferente diagramação da página, impressa em papel *Superbond* (80 g/m<sup>2</sup>), na cor amarela, e na qual há clara exploração de diferentes tipografias na cor preta com claro potencial narrativo (Fig. 13).

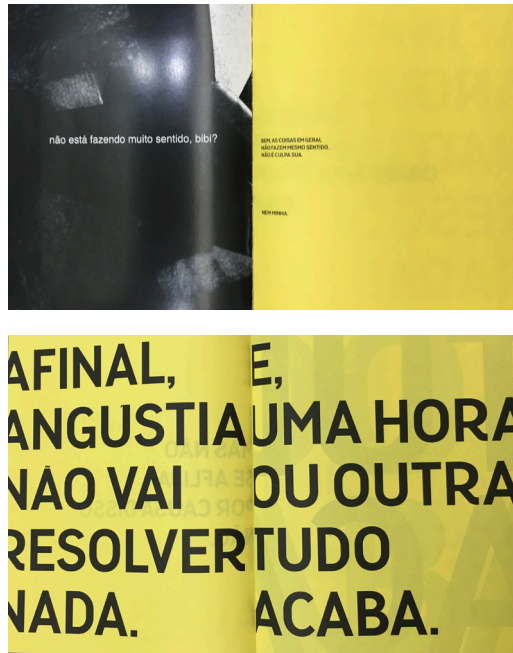


Figura 13. Diferente diagramação e exploração da tipografia.

Trata-se do que poderíamos denominar de Tipografia Expressiva, forma empregada nos cartazes de publicidade, e que, por meio de frases curtas e exploração tipográfica, materializam o encerramento da narrativa. Torna-se, aqui, concreto o diálogo entre forma e conteúdo, haja vista que, se o texto verbal afirma: “Tudo acaba, quer ver?” (Piqueira, 2019, s/p), estas palavras vão assumindo dimensões tipográficas cada vez maiores a ponto de ocuparem toda a página, tornando-se ilegíveis, compondo, ao final, uma página apenas na cor preta, a qual materializa, literalmente, o encerramento da narrativa.

A ficha catalográfica aparece apenas na última página do livro, assinada por Gustavo Piqueira – o que atribui à obra o aspecto de algo artesanal e único. No entanto, novamente, temos nosso horizonte de expectativas rompido – o livro não apresenta uma única ficha catalográfica, mas uma para cada um dos títulos propostos, sugerindo que nós, leitores, podemos, de fato, atuar como coautores na construção dessa intrigante narrativa.

## (In)conclusões

Parece-nos impossível tecer conclusões sobre uma obra que desperta tantas possibilidades de leitura quando consideramos sua composição multimodal. Somos, em um único volume, expostos não somente a diferentes aspectos da personalidade de Bibi, mas a diferentes modalidades narrativas impressas – livro infantil, livro ilustrado adulto, livro-texto tradicional, fotonovela, livro de artista e tipografia expressiva, o que nos coloca, em diferentes momentos, em xeque: que livros temos em mãos? Que “tipo” de livro estamos lendo?

Se o título, assim como as páginas iniciais da obra, que apresentam ilustrações simples – em razão de nosso olhar “automatizado” –, parecem prenunciar que estamos diante de uma obra infantil, o avançar das páginas permite-nos ver nossos horizontes de expectativas serem (des)construídos. A cada virada de página, somos inseridos em uma radical mescla de linguagens, na qual uma só narrativa – a trajetória de Bibi – vai passando por mudanças drásticas de estilos, vocabulário, diagramação, papel e imagens, culminando, inclusive, com a literal mudança do título do livro, visto que novas capas vão sendo sugeridas à medida em que as páginas avançam. Mais do que propor uma experiência de leitura labiríntica, *Bibi* eleva as linguagens compositivas da obra a seus verdadeiros protagonistas, tornando-se a matéria-prima para a composição narrativa, o que confere à obra cariz evidentemente metaficcional.

Da (con)fluência de linguagens e da (con) fusão por ela provocada, a questão que ecoa a todo o tempo é: o conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda seu preenchimento? A proposta do autor não é responder a perguntas, mas provocar-nos a pensar como a construção da narrativa não se limita ao plano verbal, mas estende-se ao seu aspecto imagético e também gráfico.

*Bibi* é uma obra que demanda não apenas uma leitura com os olhos e com o cérebro, mas exige também uma leitura com os outros sentidos, em especial o tato, estimulado a cada virada de página – com uma nova gramatura e tipo de papel. Uma leitura que nos mostra como os processos de criação e decodificação dos objetos podem ser preconditionados por

nossas experiências de leitura e como isso acaba por influenciar tanto a elaboração de um livro como sua experiência de leitura.

### Referências bibliográficas

- BALDRY, A. & Thibault, P. J. (2005). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook with Associated On-line Course*. Equinox.
- EISENMANN, M. & Summer, T. (2020). Multimodal Literature in ELT: Theory and Practice. *CLELEjournal*, 8(1), 52-73.
- GIBBONS, A. (2012). *Multimodality, Cognition and Experimental Literature*. Routledge.
- HALLET, W. (2018). Reading Multimodal Fiction: A Methodological Approach. *Anglistik*, 29(1), 25-40.
- JAUSS, H. R. (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. Ática.
- JAUSS, H. R. (1993). *A Literatura como Provocação*. Trad. Teresa Cruz. Vega.
- KRESS, G. (2010). *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.
- MACKEY, M. (2016). Literacy as Material Engagement: The Abstract, Tangible and Mundane Ingredients of Childhood Reading. *Literacy*, 50(3), 166-172.
- MATSUSHITA, Raquel (2011). *Fundamentos gráficos para um design consciente*. Musa.
- PIQUEIRA, G. (2019). *Bibi*. Lote 42.
- PIQUEIRA, G. (2018). *De novo*. Lote 42.
- PIQUEIRA, G. (2018). *Ar condicionado*. Veneta.
- PIQUEIRA, G. (2020). *O*. Lote 42.
- ROJO, R. (2004). *Letramento e capacidades de leitura para a cidadania*. See/CenP.
- ROJO, R. (2016). Linguagem: representação ou mediação?. *Revista Veredas*, 1(1), 41-49.



FABULAE MUTANTUR:  
CRIATIVIDADE MULTIMODAL  
E FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

---

ORGANIZAÇÃO: Ana Margarida Ramos,  
Paulo Alexandre Pereira, Filipe Senos Ferreira e Emanuel Madalena

REVISÃO: Mário Azevedo  
CAPA: Laura Quina sobre reprodução de duas páginas do romance  
*A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne

COMPOSIÇÃO: Magda M. Coelho  
IMPRESSÃO E ACABAMENTO: DPS

EDIÇÃO @ Glaciar, 2024  
TEXTO @ Autores, 2024

1.ª edição, Maio de 2024  
ISBN: 978-989-9090-57-6  
DEPÓSITO LEGAL: 532136/24

**GLACIAR**  
Rua Dr. Gama Barros | 14B  
1700-143 | Lisboa  
[www.glaciar.com.pt](http://www.glaciar.com.pt) | [glaciar@glaciar.com.pt](mailto:glaciar@glaciar.com.pt)

---

Congenitamente híbrida e esquiva a fronteiras interartísticas, a narrativa literária contemporânea torna ostensiva, na sua morfologia mutante, a erosão dos limites entre códigos, suportes e meios de expressão. Apropriando-se regularmente das convenções expressivas de outras artes e *media*, o romance, em particular, converteu-se, sobretudo nas últimas duas décadas, num género exuberantemente plurissemiótico, tornando imperativo o remapeamento dos seus rumos ficcionais.

Os estudos incluídos no presente volume ocupam-se das diversas declinações da multimodalidade na narrativa literária impressa, incluindo a infanto-juvenil, onde ela se tem revelado especialmente assídua e produtiva. Na diversidade de métodos e de textos que convocam, não deixam dúvidas sobre a fecunda omnipresença das práticas multimodais na ficção literária contemporânea, demonstrando que, se o novo paradigma tecnodigital mudou fatalmente o modo de contar histórias, nem por isso tornou menos urgente continuar a contá-las.

ISBN 978-989-9090-57-6



{ *glaciar* }

**fct**

Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia



**CLIC**  
universidade de aveiro  
centro de línguas, literaturas e culturas