

A articulação não-convencional dos parâmetros do *medium*: a materialidade em *Bartleby, o escrivão* enquanto livro ilustrado desobediente

*Non-conventional articulation of medium's parameters: materiality in Bartleby,
o escrivão as a disobedient picturebook*

Gabriela Araujo F. Oliveira, Eduardo A. B. M. Souza

Livro ilustrado, materialidade, projeto gráfico, *medium*, Formalismo russo

Os livros ilustrados são caracterizados pela pluralidade de qualidades formais e modos de expressão. Entretanto, é recorrente que eles sejam direcionados ao público infantil devido aos modos convencionais de articulação entre texto e imagem. Ao discutir a edição de *Bartleby, o escrivão* de Herman Melville com projeto gráfico de Elaine Ramos, defendemos que esse é um livro ilustrado porque articula os parâmetros do *medium* para proporcionar outra experiência de leitura. Por outro lado, tensiona a conceituação convencional dos livros ilustrados devido ao modo como articula seus dispositivos, sobretudo da materialidade do livro. Portanto, defendemos que essa edição desobedece às convenções e realiza uma ruptura na categoria do livro ilustrado, de maneira análoga ao que a narrativa de Melville fez com a literatura no século 19. Isso implica a expansão dessa categoria e novas possibilidades de articular os seus parâmetros.

Picturebook, materiality, book design, medium, Russian Formalism

Picturebooks are notable for their profusion in formal qualities and modes of expression. Nevertheless, these books are recurrently aimed at infant audiences due to conventional ways to articulate text and image. By discussing the edition of Herman Melville's Bartleby, o escrivão designed by Elaine Ramos, we argue that this is a picturebook because it articulates this medium's parameters to provide another reading experience. On the other hand, it expands conventional conceptions of the picturebook due to the way it articulate its devices, mainly in its materiality. Hence we demonstrate how this edition disobeys those conventions and disrupts the category of picturebooks, not unlike Melville's novel did with 19th century literature. This implies the expansion of this category and new possibilities of articulating its parameters.

1 Introdução

Embora tenha ganhado atenção, a teoria tem uma longa tradição de desconfiança com a *materialidade* (Drucker, 2009). A atenção à matéria, ao *medium* e à particularidade das artes apenas se articulam e instituem a modernidade no século 20. Recentemente, as considerações sobre *materialidade* têm adotado uma linguagem “de longas descrições, atenção aos detalhes físicos e a identificação de quem fez o papel, o estilo da tipografia e o custo da encadernação”

(Drucker, 2009, p.7). Nesse sentido, Drucker (2009) diagnostica uma abordagem mecanicista calcada na dicotomia entre *convenção* e *materialidade* no processo de significação.

De outra perspectiva, no mercado editorial, a materialidade tem sido um aspecto cada vez mais percebido. Isso tem proporcionado novas expressões de significado e experiências de leitura por meio dos projetos gráficos. Em específico, o livro ilustrado vem acompanhando o crescimento das editoras e ganhando espaço na discussão acadêmica devido à grande pluralidade de modos de articular elementos do livro (Nikolajeva & Scott, 2006; Linden, 2011). Todavia, de maneira contraditória, categorias tendem a limitar as formas de expressão: eles quase sempre são percebidos como “livros *infantis* ilustrados” (Souza, 2016). Então, a noção de que esses livros têm destinatário duplo – criança e adulto – popularizou-se na crítica, mas “nunca chegou a conquistar um público adulto afora os mediadores” (Linden, 2011, p.30). Ou seja, o público presumido acarreta prescrições formais que perpetuam suas convenções.

Acreditamos que tais prescrições formais tendem a ser prejudiciais para a característica mais importante do livro ilustrado enquanto forma de expressão: sua pluralidade. A fim de tensionar os limites da categoria, analisaremos o projeto gráfico de *Bartleby, o escrivão* (2005) e a maneira como ele articula palavras, imagens e a materialidade do livro. Enfim, defenderemos que essa edição se constitui um livro ilustrado com características distintas às convencionais. Nesse sentido, acreditamos que se ampliam as possibilidades de articulação de seus elementos, e assim possibilitam novas formas de comunicação.

2 Fundamentação teórica: a materialidade como parâmetro do *medium*

É difícil caracterizar o livro ilustrado: Linden (2011) ressalta os diversos aspectos que compõem sua leitura, embora as análises do livro ilustrado enquanto tal permaneçam “parciais ou restritas ao campo da didática” (p.9). A fim de contemplar o livro ilustrado enquanto *medium*, Souza (2016) faz uma distinção entre **parâmetros** e **convenções**. Os parâmetros são os elementos disponíveis para articulação e variação, enquanto as convenções constituem a carga cultural que “antecipa a interação com o(s) leitor(es) e quem são esses leitores” (p.101). São essas convenções que “solidificam-se e transformam-se em características formais mais discerníveis” (Souza, 2016).

Os três parâmetros são: **artrologia**, ordem pictórica e multimodalidade. A **artrologia** “propõe uma teoria para compreender como a sequencialidade permite a criação de sentido” (Souza, Miranda & Porto Filho, 2019, p.252), analisando especialmente elementos pictóricos na página dupla, em sequência linear e a recorrência não-linear. A **ordem pictórica** é um modo de resistir à ideia da “gramática visual”, defendendo o princípio de que “ao falar sobre uma obra visual não se deve perder a ostensividade com ela” (Souza, Miranda & Porto Filho, 2019, p.258). E, por fim, a **multimodalidade**, diz respeito à interação entre texto e imagem, que podem engendrar uma leitura cujos “significados sejam construídos a partir da tensão entre o pictórico e o verbal” (Souza, Miranda & Porto Filho, 2019, p.256). Essa compreensão tem a vantagem de encorajar a recombinação dos parâmetros para criar novas configurações.

Se observarmos a definição de Linden (2011) para o livro ilustrado, logo podemos constatar prescrições formais a partir de suas convenções:

“uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página a página.” (p.87)

Ou seja, o *medium* é definido a partir de imagens espacialmente preponderantes, de modo que “a ocupação espacial do texto no livro **não poderá** ser superior à das imagens” (Linden, 2011, p.87, grifo nosso). Se, de um lado, isso caracteriza certo tipo de livro ilustrado, de outro, exclui outras possibilidades de articular seus parâmetros. A partir de *Bartleby*, discutiremos a ênfase de sua definição nas convenções, especificamente acerca da extensão do texto.

O arcabouço fornecido por Oliveira (2016) expande o escopo de Linden (2011) e complementa a compreensão do *medium* de Souza (2016; 2019), que desconsidera o suporte. Sobre isso, embora Linden (2011) aponte que “texto e imagem não podem ser vistos independentemente de sua inserção num dado suporte” (p.86), sua discussão apenas cita exemplos de livros de Bruno Munari e de livros cartonados (pp.51-2). Por outro lado, Oliveira (2016) analisa livros literários predominantemente textuais, e demonstra que a materialidade é tão importante quanto a superfície da página na construção do livro. Afinal, os autores não escrevem livros, mas “escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados” (Cavallo & Chartier, 2001, p.20). Nesse sentido, ao analisar a construção de livros contemporâneos, ela busca apontar que esse objeto “significa muito mais do que um veículo para o texto” (Oliveira, 2016, p.73).

Portanto, a partir dos aspectos materiais do livro compreendidos por Oliveira (2016) e Oliveira & Waechter (2019), este artigo tem o duplo objetivo de 1) tensionar os limites da definição de Linden (2011) para o livro ilustrado, acerca da extensão do texto; e 2) atualizar a compreensão do *medium* das narrativas gráficas de Souza (2016; 2019) para contemplar o suporte. Para tangibilizar a discussão, utilizaremos a edição de *Bartleby, o escrivo* (2005), com projeto gráfico de Elaine Ramos e publicado pela Cosac Naify¹. Delinearemos esse projeto gráfico na etapa descritiva para depois realizar uma análise semântica com auxílio da abordagem Formalista (c.f. Souza, 2016 seq.4.1). Uma vez que a relação entre texto, imagem e suporte estejam bem estabelecidas, argumentaremos que esse é um livro ilustrado que desobedece às convenções impostas por Linden (2011). Ou seja, ele articula os parâmetros do *medium* de maneira distinta.

Cabe ressaltar que acreditamos que categorias não devem ser tomadas como limitações. Ao contrário, separar as convenções dos parâmetros deve permitir as experimentações com o *medium*, ignorando as convenções dadas de antemão. Portanto, nosso objetivo é superar as prescrições formais impostas pelas convenções para que seus parâmetros configurem novas articulações.

¹ Embora a Cosac Naify tenha encerrado suas atividades, esse projeto foi reeditado pela Editora Ubu.

3 Metodologia

Para discutir a edição da Cosac Naify de *Bartleby, o escrivão* (2005), utilizaremos as ferramentas de Oliveira (2016). A análise da articulação semântica entre os elementos do livro é precedida por três ferramentas descritivas: a ficha técnica, ficha de aspectos formais e a resenha. A **ficha técnica** tem como objetivo “catalogar o objeto segundo aspectos técnicos e evidenciar a presença dos atores no processo de realização do livro” (Oliveira & Waechter, 2019, p.334). Já a **ficha de aspectos formais** cumpre a função de “delinear os parâmetros e ferramentas do projeto gráfico, compreendidos enquanto uma abordagem sintática, em oposição à discussão semântica trazida pelas análises” (idem). Por fim, a **resenha** “evidencia os aspectos mais relevantes para a análise e identifica os elementos literários do texto que dialogam com o projeto gráfico” (idem).

A partir da explicitação dos diferentes aspectos do livro que compõem o processo de leitura, realizaremos uma **análise semântica**, em que traçaremos relações entre os aspectos formais do projeto gráfico e a narrativa literária. Portanto, essa análise não tem como objetivo exaurir ou delimitar significados, uma vez que esses “são constantemente renovados a cada leitura” (Oliveira, 2016, p.152).

Por outro lado, a abordagem oriunda do Formalismo russo (cf. Souza 2016, 2019), deve ancorar a análise do livro como um sistema. Isso significa que a edição de *Bartleby* apresenta um princípio (ou argumento) que é articulado por meio dos parâmetros do projeto gráfico. Quando determinadas escolhas projetuais são feitas, elas se tornam dispositivos estéticos nesse sistema, de modo que os significados são interdependentes. Por exemplo, a escolha tipográfica não apresenta significado isoladamente, mas apenas em interação com mancha gráfica, formato do livro, entrelinha da composição, outras tipografias, etc. Essa abordagem evita uma análise excessivamente descritiva e sintática do artefato.

4 Análise

Etapa descritiva

As figuras abaixo apresentam as fichas (1) técnica e (2) de aspectos formais de *Bartleby*. Adiante, apresentaremos a resenha a partir de Oliveira (2016)².

² Todas as citações na resenha são de Melville (2005). Omitimos as referências no corpo do texto para facilitar a leitura.

Figura 1: Ficha técnica de *Bartleby, o escrivão* (2005)

Ficha técnica BARTLEBY, O ESCRIVÃO	TÍTULO	Bartleby, o escrivão
	AUTOR	Herman Melville
	PROJETO GRÁFICO	Elaine Ramos
	ILUSTRADOR	-----
	ANO	2005
	TRADUTORA	Irene Hirsch
	PRODUTOR GRÁFICO	-----
	EDITORA	Cosac Naify
	NÚMERO DE PÁGINAS	48
	GÊNERO LITERÁRIO	Ficção
	IMPRESSÃO/LOCAL	Geográfica/SP
	NÚMERO DE VOLUMES	1
	TIRAGEM	2.000 (6ª reimpressão, 2013)

Figura 2: Ficha de aspectos formais de *Bartleby, o escrivão* (2005)

Aspectos formais BARTLEBY, O ESCRIVÃO	FORMATO FECHADO	16,8 × 22,8 × 0,3 cm
	ENCADERNAÇÃO	Francesa com costura Singer
	TIPOGRAFIA (TEXTO)	Goudy Old Style
	TIPOGRAFIA (OUTRAS)	-----
	CAPA	
	BROCH. FLEX. DURA	<input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
	FORMATO ABERTO	32 × 22,8 cm
	PAPEL	
	TIPO	Vedpress GT 0.4
	GRAMATURA	-----
OPACIDADE	ALTA MÉDIA BAIXA	
	<input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
ACABAMENTO	-----	
INVÓLUCRO	-----	

Este esquema está na escala de 1:3 em relação à página do livro

Todas as medidas do esquema estão em centímetros

O esquema representa a página recto

MIOLO PAPEL TIPO Offset GRAMATURA 56 g/m² OPACIDADE ALTA MÉDIA BAIXA <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/> ACABAMENTO Refile (superior e inferior)	MANCHA DE TEXTO CORPO/ENTRELINHA 12/ ALINHAMENTO PARÁGRAFO BLOCO DE TEXTO 10,2 × 18,7 cm MARGENS (INT / EXT / SUP / INF) 2,8 × 3,1 × 1,3 × 2,8 cm
---	--

A narrativa é feita em 1ª pessoa pelo advogado – dono do escritório – cujo objetivo é contar a história do escrivão Bartleby, “uma dessas criaturas a respeito das quais nada se pode averiguar, exceto nas fontes diretas, e estas, no seu caso, eram muito poucas” (p. 1). Ele

descreve-se como “um daqueles advogados pouco ambiciosos; mas que, na tranquilidade de um retiro confortável, fazem negócios tranquilos com ações, hipotecas e as propriedades dos homens ricos” (idem). Seu escritório era um “cenário [que] teria sido considerado insípido, pois lhe faltava o que os pintores chamam de ‘vida’” (p.2).

Ao assumir o cargo de Oficial do Registro Público, a atividade do escritório aumentou consideravelmente. Então, ao ofertar uma vaga de escrivão, conheceu Bartleby: “um jovem inerte apareceu à minha porta (...) levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado” (p.7). Contratou-o, “contente por ter entre os meus copistas um homem com um aspecto tão sossegado” (idem). No início, trabalhava incansavelmente, “como se estivesse faminto por ter algo para copiar, parecia se empanturrar com meus documentos” (p.8). No terceiro dia de trabalho, o advogado copiou um documento e pediu para Bartleby conferir, ao que ele respondeu: “Acho melhor não”. A partir dessa recusa – que é a frase central da história –, todas as respostas do escrivão se repetem: “acho melhor não”.

Quando o narrador foi ao escritório em um domingo, descobriu que Bartleby estava morando lá. Após tentativas de conversar com o escrivão e apenas ouvir sua recusa, o advogado percebe que “também tinha adquirido o hábito de usar a expressão ‘acho melhor não’, mesmo nas ocasiões menos adequadas. Tremia ao pensar que o contato com o escrivão tivesse afetado seriamente meu [seu] estado mental” (p. 20).

Em determinado ponto, Bartleby decide não escrever mais e “não fazia nada além de ficar em frente à janela olhando para a parede, entregue a um devaneio” (p.21). Então, o narrador decide demiti-lo, mas o escrivão não vai embora do seu escritório: “Acho melhor não deixá-lo” (p. 25). Para se livrar de Bartleby, o advogado decide mudar de escritório, acreditando que o escrivão deixaria o lugar. No entanto, ele permanece lá. Embora o advogado ainda tente convencer Bartleby, nada adianta: “percebi com clareza que tinha feito o possível, (...) para beneficiar Bartleby e protegê-lo de uma perseguição cruel” (p.32).

Persistindo em recusar sair do prédio, Bartleby é preso. Ao saber disso, o narrador confessa: “de início, fiquei indignado, mas, no fim, quase achei correto” (p.33). Apesar disso, ele foi ao encontro de Bartleby na prisão, onde contou ao oficial que Bartleby “era um homem honesto, merecedor de muita compaixão, mas um pouco excêntrico” (idem), pedindo um confinamento brando ou que o mandassem para um asilo. O narrador conversou com o preso, que estava “sozinho, de pé, no pátio mais silencioso, o seu rosto voltado para um muro alto; sem comer há muito tempo, apenas trocou poucas palavras com o advogado, negando-se a se alimentar, e “foi andando devagar para o outro lado do pátio e postou-se de frente para a parede” (p. 35).

Dias mais tarde, o advogado conseguiu outra permissão para entrar na cadeia. Quando chegou ao pátio, viu Bartleby “encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias.” (p.36) E então, percebeu que Bartleby estava morto. Ao final, relata algo que lhe chegou aos ouvidos meses depois: “Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas (...) Cartas mortas! Não se parece com homens mortos?” (idem). O narrador, por fim, acredita que esse trabalho teria aguçado o desamparo de Bartleby, separando as cartas com “esperança para os

que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recados de vida, essas cartas aceleram a morte” (p.37).

Análise semântica

A seguir, argumentaremos que o aspecto que norteia a articulação dos parâmetros nesse projeto gráfico é a **negação**. Em termos literários, a repetição do “acho melhor não” é um dispositivo que Melville explorou para lembrar ao leitor que a narrativa é um constructo e *Bartleby* é apenas uma série de palavras (Weinstein, 1993). Por conseguinte, defenderemos que o projeto insistentemente usa dispositivos materiais como impedimento, estabelecendo uma relação de reforço com o texto. Ou seja, a materialidade lembra ao leitor que ele está diante de uma história “de mentira”; o livro não é uma janela pela qual vemos o mundo da narrativa, mas uma parede. Em suma, o livro enquanto objeto se denuncia como uma barreira intransponível entre a experiência do leitor e a narrativa contada, assim como *Bartleby* denuncia-se como apenas um conjunto de palavras que parece achar melhor não tentar ser compreendido como uma pessoa real.

O exemplar de *Bartleby* é embalado por um plástico transparente que nos impede de tatear a capa. Tem um adesivo com uma mensagem desencorajadora (Figura 3) e, na contracapa, não há nada além do código de barras e o nome da editora. Essas características peculiares podem afugentar um leitor em potencial a comprar o livro: não há quase nenhuma informação da obra no próprio exemplar, ao contrário da prática editorial de “vender o livro pela capa”. Essas informações, sobretudo na primeira e quarta capas e nas orelhas, têm ganhado importância no mercado editorial, conforme a Universidade do Livro aponta³.

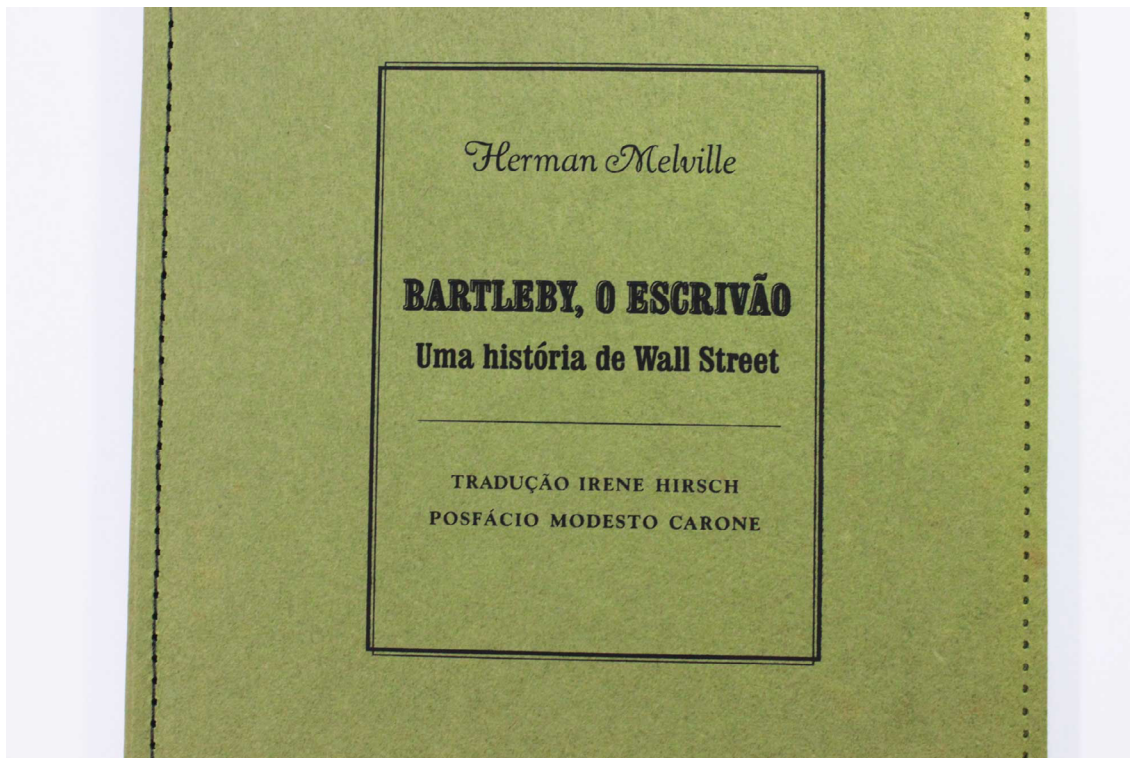
Figura 3: Retirando o plástico da edição; adesivo como primeiro impedimento.



³ “Os textos que vendem o livro: da orelha aos metadados” Disponível em: <https://www.universidadedolivro.com.br/curso_andamento/os-textos-que-vendem-o-livro-da-orelha-aos-metadados-ead/>

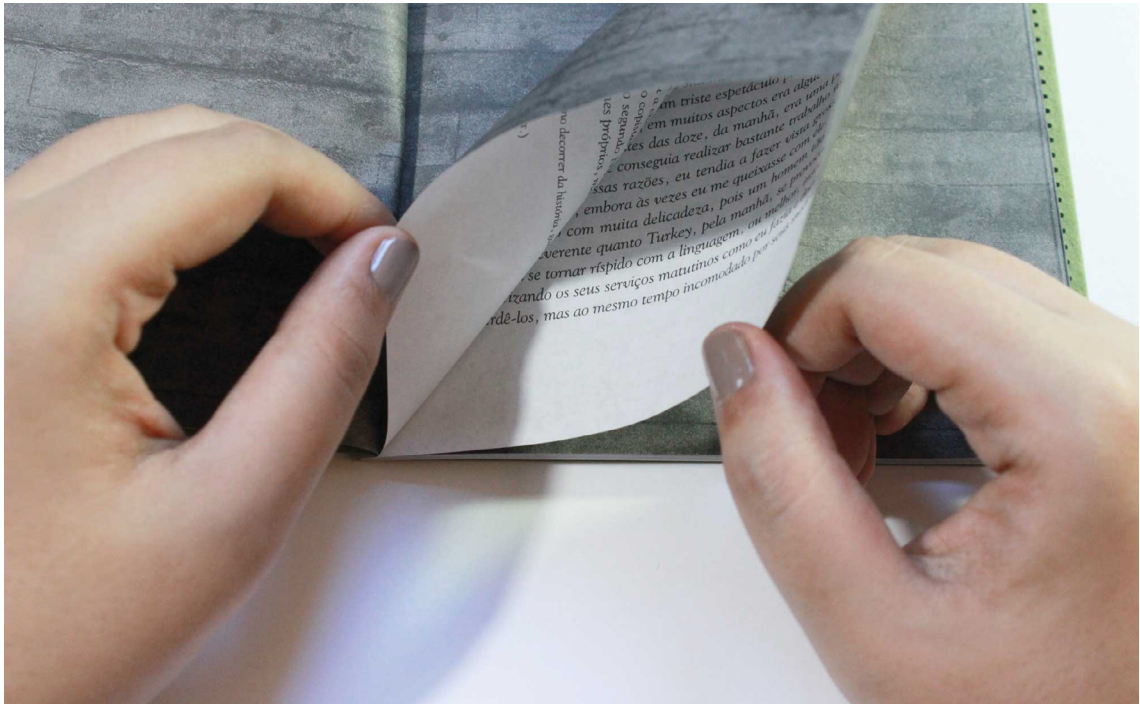
A capa tem poucas informações (Figura 4). A composição tipográfica mistura de estilos de uma mesma família e o papel utilizado – Vedpress GT 0,4 – nos remete a um livro de registro ou a uma pasta que guarda arquivos de escritório (Camargo, 2016). Essas são referências ao trato com documentos que fazia parte do trabalho burocrático, lembrando etiquetas de arquivo ou fichário (*ibid.*).

Figura 4: Capa: papel e composição tipográfica remetem a pastas de documentos.



Ao tentar abrir o exemplar, há outro obstáculo: é costurado nas duas laterais, fazendo com que o miolo do livro fique selado e inacessível. Para abrir, é preciso alterar definitivamente a integridade do livro, descosturando a lateral direita. Uma vez que foi utilizada a costura lateral plana – ou Singer –, é possível descosturá-lo apenas puxando a linha. Ao finalmente conseguir ter acesso ao miolo, somos postos diante de uma parede. Todas as páginas às quais temos acesso imediato ao abrir o livro são paredes vistas de perto, como se estivesse, de fato, à distância do braço. O conteúdo textual está guardado entre as páginas-parede, na parte interna da dobra francesa (Figura 5). Por conseguinte, a fim de acessar o conteúdo textual, precisamos rasgar as páginas – efetivamente, romper a integridade do livro. Para isso, o exemplar é acompanhado por uma lâmina de acetato.

Figura 5: Texto na parte interna da dobra francesa, “entre paredes”.



À medida que rasgamos o livro, fica estabelecida uma relação de reforço: Bartleby é um escrivão assim como o livro é uma sequência de páginas. Todavia, ambos se recusam a desempenhar suas funções – de escrever e ser lido, respectivamente – e sofrem violência por isso. Rasgamos a primeira página, mas o livro insiste, a cada passagem de página, em colocar-nos diante de uma parede. Embora a linguagem seja repleta de interrupções – como a quebra de linha –, bem como os livros – a passada de página –, esse recurso causa uma interrupção de outra natureza. Para continuar a leitura, o engajamento do corpo não é rápido como olhar do fim de uma linha para o início da próxima, nem automático como passar a página de um livro.

Rasgar demanda um esforço consciente do leitor, que se torna repetitivo e inconveniente – como Bartleby. Por conseguinte, a interação corporal do leitor com o suporte é muito significativa para a experiência de leitura. Ou seja, o constante impedimento realizado pela estrutura física do livro anuncia a negação tão constante da história, entrelaçada à construção do personagem de Melville. Desse modo, a própria parede não aparece como um elemento *meramente ilustrativo*: o escrivão passou a olhar fixamente para a parede quando decidiu não escrever mais. O leitor reencena Bartleby ao abrir o livro pela primeira vez: a parede materializa no objeto o que Bartleby é para a narrativa.

Ao terminar a história – rasgar todas as páginas – o livro enquanto objeto passa a ter outra disposição no espaço. A começar pela capa que, com os furos salientes de uma costura que esteve ali, denuncia que aquele material foi violado, que já não é algo mais hermético ou até mesmo sigiloso como quando adquirimos o exemplar. As páginas do miolo rasgadas, conjuntamente com a capa, remetem-nos a uma pasta de arquivos bagunçada, adulterada (Figura 6). O projeto gráfico, portanto, acrescenta expressões e pluraliza a experiência de leitura pela própria transformação pela qual o livro precisa passar para ser lido.

Figura 6: Livro depois de ser lido; necessariamente rasgado e adulterado.



5 Discussão: *Bartleby*, um livro ilustrado desobediente

Na análise semântica, delineamos a relação de reforço entre o texto literário de Melville e o *medium* do livro ilustrado: a negação que determina a narrativa literária de *Bartleby* é expressa pelo projeto gráfico. O livro reitera a negação por meio de seus dispositivos gráficos e da materialidade, que engendram ações na leitura. Portanto, a interrupção articulada pelo projeto gráfico de *Bartleby* reflete o modo como a própria personagem se comporta durante a narrativa.

Segundo a perspectiva de Souza (2016), isso implica a articulação dos três parâmetros do *medium*: artrologia, ordem pictórica e multimodalidade. Acerca da **artrologia**, as páginas-parede constituem o ritmo monótono e impertinente, muito próprio de *Bartleby*. Já na **ordem pictórica**, a representação fotográfica da parede tem uma pretensão de realidade imediatamente percebida apenas como uma imagem impressa. Isso ecoa o questionamento de Melville ao esquema do realismo literário (Weinstein, 1993). Além disso, o sangramento das imagens faz parecer que encaramos a parede da mesma maneira que *Bartleby* ao longo da narrativa. Por fim, a **multimodalidade** fica explícita nas diversas maneiras – entre palavras, imagens e suporte – pelas quais o projeto gráfico reforça as imagens literárias e conceitos subjacentes à narrativa. Por fazê-lo também com o uso do suporte, adiciona-se um novo parâmetro ao *medium*.

Se *Bartleby* articula esses parâmetros, por que não é um livro ilustrado? É nesse sentido que buscamos tensionar a definição de Linden (2011), apontando suas convenções. Ao reconhecê-las, o *medium* poderá, também, expandir-se e contemplar outros modos de articular palavras, imagens e suporte. Assim, sustentaremos que essa edição de *Bartleby* é um livro ilustrado desobediente à convenção acerca da extensão do texto.

Inicialmente, a autora define que “a ocupação espacial do texto no livro não poderá ser superior à das imagens” (Linden, 2011, p. 87). Embora nos pareça uma arbitrariedade, *Bartleby* atenderia esse requisito: para cada página dupla de texto, há duas páginas de imagens de parede. Entretanto, não é dessa ocupação espacial que se trata a predominância da imagem, uma vez que ela reconhece que a brevidade do texto ocorre porque os editores visam “destinar

a publicação ao leitor iniciante” (p. 47). Isso demonstra que esse requisito espacial da distribuição entre texto e imagem parte de convenções editoriais dadas de antemão.

Em outro momento, Linden (2011) aponta que os textos breves são obrigações formais que servem para “manter **um ritmo de leitura relativamente equilibrado** entre as duas expressões [texto e imagem]” (grifo nosso, p. 47). Decorrente disso, a preponderância das imagens é consequência de “a unidade de sentido deve[r] ser respeitada” no nível da página dupla (*idem*). Entretanto, gostaríamos de argumentar que essa ênfase mal-direcionada cria a prescrição formal da brevidade do texto. Em oposição a isso, evidenciaremos a materialidade do livro como unidade de sentido. Desse modo, compreendemos como *Bartleby* constitui-se um livro ilustrado desobediente.

Não é raro que livros ilustrados só adquiram seu sentido considerando muito mais do que seu miolo. Assim, mesmo na bibliografia específica de livro ilustrado, Nikolajeva & Scott (2006) apontam que “a narrativa pode começar na capa, e passar da última página, chegando até a quarta capa” (p. 307). Nesse sentido, segundo Oliveira (2016), a materialidade do livro imediatamente “sugere ao leitor posturas e tipos de interação, que podem se desdobrar em decisões estilísticas, comerciais, editoriais ou expressivas” (p. 30). Ou seja, antes mesmo de abrirmos o livro, já há interpretação. Por isso, além do conteúdo tipicamente gráfico – texto e imagens – a materialidade é muito significativa para o livro: “pensar o livro como um objeto repleto de significados (...) levam a uma noção mais complexa e singular do livro enquanto forma de expressão” (p. 43) e proporcionam experiências de leitura “que se relacionem com a própria intenção ou conteúdo do livro” (p. 52).

Por isso, defendemos que é o livro enquanto suporte que materializa as articulações de significado que constituem uma totalidade semântica. A caracterização dos livros ilustrados pela diversidade de organização das páginas duplas remetem ao que Melot (2006) ressalta: “servir como suporte de um texto não é próprio do livro (...) tanto para a escrita, quanto para a imagem o livro é uma prisão” (p. 34). Ou seja, é a unidade física do livro que possibilita encadeamento fluido e coerente entre essas páginas duplas, que torna-se pouco importante: sua “verdadeira razão de ser (...) [é] a coerência interna dos fragmentos: o fato de se apresentar unificado em um mesmo volume é suficiente para lhe conferir coerência” (*idem*).

Por outro lado, não é possível argumentar que, em *Bartleby*, a leitura de texto e imagens seja equilibrada: a sequência de paredes é vista muito mais rapidamente que a leitura do texto. Entretanto, argumentaremos que esse contraste, associado à materialidade, é fundamental para a maneira não-convencional de articular os parâmetros do *medium*, que distingue sua experiência de leitura.

Weinstein (1993) aponta que essa é uma narrativa que não funciona, que “questiona as **convenções** do romance” (p. 27, grifo nosso) acerca da construção de subjetividade dos personagens. Por conseguinte, evidencia como somos nós, leitores, que transformamos as personagens de livros em pessoas, a partir das palavras; lemos essas palavras, e disso construímos e nos identificamos enquanto seres humanos. Por conseguinte, *Bartleby* representa o colapso da personagem enquanto pessoa e evidencia a personagem enquanto enigma e fachada.

Em sua paradigmática análise do “acho melhor não” (“*I would prefer not to*”), Deleuze (1997) indica que essa é uma construção *agramatical* que “cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio na linguagem” (p. 85). Mas esses efeitos não se encerram na linguística, pois também desarticula os atos de fala: as ações que podem ser feitas a partir dela e os efeitos que ela produz. É por isso que *Bartleby* é uma das principais figuras da literatura que apontam para uma crítica ao capitalismo e à alienação (c.f. Quinn, 2006, p. 18). *Bartleby* pode ser visto como uma vítima do sistema de mercado, e o escritório do narrador – em um prédio sem número na Wall Street – uma metonímia do capital (*ibid.* p. 66).

Visto que só lemos a versão do advogado, a “depredação” do objeto constitui um nível metatextual, assim como a narrativa. Deleuze (1997) ressalta que *Bartleby* passa a se negar quando o narrador tenta tirá-lo do seu biombo; quando desmantela o arranjo inicial. É desses escombros que surge a expressão que “vai proliferar sobre si, contaminar os outros, afugentar o advogado, mas também fazer fugir a linguagem” (p.88). Nesse sentido, a cada rasgo de página, realizamos com o próprio corpo atos comparáveis aos do próprio narrador. Inclusive, poderíamos nos justificar dizendo que “de início, fiquei indignado, mas, no fim, quase achei correto” (Melville, 2005, p.33) rasgar o livro.

Portanto, conforme argumentamos, o desequilíbrio entre o ritmo de textos e imagens em *Bartleby*, que o excluiria da categoria dos livros ilustrados, é exatamente o que lhe permite estabelecer uma relação de multimodalidade – incluindo o suporte – profundamente articulada ao texto literário. Assim, esse projeto expande as possibilidades de articulação do *medium*. É no reforço da negação que *Bartleby* desmantela a linguagem, as convenções do romance e revela seus esquemas (Weinstein, 1993) e a edição de *Bartleby* também o faz com as convenções do livro ilustrado. Esse desmantelamento, conforme Deleuze (1997), é característico das obras-primas: “formam sempre uma espécie de língua estrangeira no interior da língua em que estão escritas” (p.83).

6 Considerações finais

Neste artigo, defendemos que o projeto gráfico de Elaine Ramos para *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville (2005), torna essa edição um livro ilustrado porque articula os parâmetros desse *medium* e proporciona uma nova experiência de leitura. Isso, entretanto, não se dá sem controvérsias, uma vez que há convenções subjacentes à categoria de livro ilustrado; algumas das quais são explícitas na definição de Linden (2011).

Por meio da análise, delineamos a relação de reforço entre o texto literário e as escolhas projetuais, sobretudo acerca da materialidade do livro, a partir do arcabouço de Oliveira (2016). Na seção de discussão, apontamos como esse projeto gráfico articula os parâmetros do *medium* propostos por Souza (2016) e vai além: adiciona o suporte. Além disso, tensionamos os limites da definição para o livro ilustrado (Linden, 2011) acerca da extensão do texto: ao compreender a unidade de sentido na materialidade, o desequilíbrio entre o ritmo de leitura de

texto e imagem foi encarado como um modo não-convencional de articular os mesmos parâmetros do *medium*.

Portanto, defendemos que livros ilustrados podem ter textos extensos, ao contrário da prescrição formal colocada na definição de Linden (2011). Em relação à compreensão do *medium* das narrativas gráficas de Souza (2016; 2019), delineamos o suporte como um outro parâmetro. Reiteramos que prescindir das prescrições formais convencionais permite novas articulações dos parâmetros do *medium* e, assim, concordamos com Drucker (2009), em que “o objeto estético oferece suas possibilidades, não como uma coisa ou entidade, mas como uma provocação para interpretação” (p.13). Portanto, elaborar e avolumar a discussão de como a configuração do livro ilustrado pode proporcionar outras experiências corresponde a ampliar as possibilidades de comunicação.

Referências

- Camargo, I. P. de. (2016). *O livro de literatura: Entre o design visível e o invisível* [Tese de doutorado]. Universidade de São Paulo.
- Cavallo, G., & Chartier, R. (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.
- Deleuze, G., & Peltbart, P. P. (1997). *Crítica e clínica*. Editora 34.
- Drucker, J. (2009). Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. *Parallax*, 15(4), 7–17. <https://doi.org/10.1080/13534640903208834>
- Linden, S. V. der. (2011). *Para ler o livro ilustrado*. Cosac Naify.
- Melot, M. (2012). *Livro*. Ateliê Editorial.
- Melville, H. (2005). *Bartleby, o escrivão*. Cosac Naify.
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2011). *Livro ilustrado: Palavras e imagens*. Cosac Naify.
- Oliveira, G. A. F. (2016). *O design na construção do livro: A Coleção Particular da editora Cosac Naify* [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Pernambuco.
- Oliveira, G. A. F. & Waechter, H. N. (2019). "A construção de significados por meio do projeto gráfico: uma análise dos livros Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836, da editora Cosac Naify", p. 333-345 . In: *Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação*. São Paulo: Blucher.
- Quinn, E. (2006). *A dictionary of literary and thematic terms* (2nd ed). Facts On File.
- Souza, E. A. B. M. (2016). *O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan* [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Pernambuco.
- Souza, E. A. B. M. (2019). Uma análise Formalista da narrativa gráfica A Chegada: Nem livro ilustrado nem comics, mas ambos. *Blucher Design Proceedings*, 2405–2414. <https://doi.org/10.5151/9cidi-congic-5.0323>
- Souza, E. A., Miranda, E. R., & Porto Filho, G. (2016). A narrativa gráfica enquanto medium. *Blucher Design Proceedings*, 4648–4660. <https://doi.org/10.5151/despro-ped2016-0400>
- Weinstein, A. L. (1993). *Nobody's home: Speech, self, and place in American fiction from Hawthorne to DeLillo*. Oxford University Press.

Sobre os autores

Gabriela Araujo F. Oliveira, Mestra, UFPE, Brasil <gabrielaa.araujo@gmail.com>

Eduardo A. B. M. Souza, Mestre, IFPE/UFPE, Brasil <eduardosouza@recife.ifpe.edu.br>