

Narrativa textual e visual em livros de literatura

Visual and verbal storytelling in literature books

BARROS, Letícia Lima de; mestrandia; UFPE

leticia.lima@ufpe.br

COUTINHO, Solange Galvão; PhD; UFPE

solange.coutinho@ufpe.br

O artigo tem o intuito de discutir sobre as possibilidades de diálogo entre narrativa visual e textual observadas em livros de literatura. Construímos um modelo analítico abordando os elementos da sintaxe narrativa a partir de Todorov (2006), Gancho (2002), Carvalho (2012) e Almeida e Nojima (2019), combinados às ferramentas elaboradas por Oliveira e Waechter (2019), Farias e Fontana (2019) e Camargo (2016) para conduzir nosso olhar sobre os elementos gráficos contidos pelo livro. Nossa análise recai sobre a obra *O Necromante*, coeditada por Sebo Clepsidra e Aetia Editorial. Compreendemos que o livro, além de relacionar o textual e o visual no ato de contar uma história, também revela sobre o contexto no qual foi produzido.

Palavras-chave: Narrativa; literatura; design de livros

*This paper aims to argue about visual and verbal storytelling possibilities in literature books. In our analysis, we build a model to approach the syntax of narrative elements from Todorov (2006), Gancho (2002), Carvalho (2012) and Almeida & Nojima (2019), in addition to the framework from Oliveira & Waechter (2019), Farias & Fontana (2019) and Camargo (2016), which discusses the book's graphics elements. Our analysis is applied in the book *Der Geisterbanner*, published by Editora Sebo Clepsidra and Aetia Editorial. We understand the book as being able, besides relating the textual and the visual in storytelling, to reveal its production context.*

Keywords: Narrative, literature, book design

1 Introdução

Com esta pesquisa, temos a intenção de demonstrar como a narrativa apresentada pelo conteúdo textual de livros de literatura encontra correspondência nos elementos gráficos observados no volume impresso, compreendendo que a história pode ser contada também por meio dos componentes visuais. Para conduzir nosso olhar sobre o livro, produzimos um modelo analítico que toma como base elementos da sintaxe narrativa combinados a ferramentas destinadas ao estudo gráfico de livros de leitura contínua, aqui aplicados a uma análise cápsula que considera, como objeto de estudo, o romance *O Necromante*, integrante da coleção *Imaginário Gótico*, publicada pelas editoras independentes Sebo Clepsidra e Aetia.

A coleção inclui títulos selecionados a partir do pioneirismo que carregam diante de seu tipo de ficção – neste caso, a ficção gótica –, e/ou por sua edição inédita em território nacional. A

Imaginário Gótico abraça edições originalmente datadas dos séculos XVIII e XIX, operando um resgate desses livros, que são acrescidos de paratextos contemporâneos à edição original e alinhados a prefácios e posfácios atuais, possibilitando visualizar a recepção das obras em seu contexto de origem e a ressonância dessa recepção no presente. Fruto de financiamento coletivo, os livros da coleção favorecem a participação ativa do leitor no conteúdo a ser incluído na edição, considerando que, no lançamento das obras, o material textual extra contido nas publicações, bem como decisões voltadas ao projeto gráfico, ocorre por intermédio da contribuição dos leitores dentro da campanha de financiamento a partir do desbloqueio de metas estendidas disponíveis para as edições. Esse meio de lançamento tem se mostrado como possibilidade para publicações independentes.

No caso aqui tratado, o independente no meio editorial pode ser lido segundo considerações de Soares (2020), que posiciona a figura do livro *indie* como resultante de iniciativas que não encontram estímulo ou apoio no mercado editorial hegemônico. Conseguimos observar esse ponto na *Imaginário Gótico* conforme a coleção volta sua atenção a edições críticas de obras publicadas há cerca de 200 anos, que ainda não haviam encontrado espaço no editorial brasileiro, mesmo que os títulos selecionados para a coleção proponham conceitos-chave que norteariam a produção da ficção gótica posterior a seu lançamento.

O caminho seguido para a construção de nosso artigo tem início na apresentação do recorte aqui atribuído ao referencial teórico que trata sobre narrativa. Em seguida, utilizamos as contribuições desses autores para construir a ferramenta que desenvolvemos com a intenção de trazer à tona a relação entre narrativa textual e visual. Finalizamos nosso percurso com a aplicação do modelo analítico ao livro *O Necromante*.

2 O contar histórias: narrativa

Podemos visualizar o papel do designer enquanto um contador de histórias à medida que sua atividade projetual produz artefatos capazes de transmitir mensagens sobre o objeto que as porta. Tendo em mãos essa perspectiva, o designer se torna um narrador conforme se utiliza da linguagem do design – manifestada por forma, cor, textura – para contar um enredo, explorando superfícies e significados que conduzem às possibilidades de interpretação de um objeto (SUDJIC, 2010).

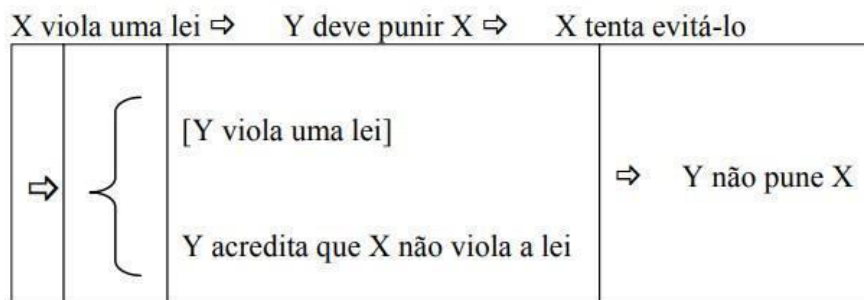
Discorreremos sobre especificações a respeito das concepções de narrativa tratadas por Todorov (2006), Gancho (2002), Carvalho (2012) e Almeida e Nojima (2019) no tópico **A estrutura narrativa**, propondo, ao final do bloco, um esquema representativo da interpretação de narrativa a ser aplicada na pesquisa. Em seguida, na intenção de caracterizar os elementos gráficos dos livros, compreendendo-os em uma relação contextual entre si e entre o texto escrito, sugerimos um modelo analítico no tópico **A construção visual**, a partir das ferramentas desenvolvidas por Oliveira e Waechter (2019), Farias e Fontana (2019) e Camargo (2016), que destacam os atributos formais dos impressos e favorecem sua descrição. O modelo final assimila as fichas técnica e de configuração do livro, bem como resenha e tabela que demonstra a relação entre as narrativas visual e textual. Sua construção se encontra descrita a seguir.

2.1 A estrutura narrativa

A narrativa é explorada por Todorov (2006) como uma estrutura presente em obras literárias. A intenção do ponto abordado pelo autor é o conhecimento da própria estrutura, pontuando cada obra, isoladamente, enquanto a demonstração de uma modelo abstrato, no qual ela é uma das realizações possíveis. Através do conceito literário de intriga (ou enredo), Todorov

exemplifica a abordagem estrutural a partir de *Decamerão*, de Boccaccio, delimitando uma representação esquemática que comporta os elementos em comum dentre as intrigas identificadas na obra e a relação identificada entre eles (Figura 1):

Figura 1 – Representação esquemática que contém elementos em comum dentre as intrigas de *Decamerão*.



Fonte: Todorov (2006, p. 85).

A partir do esquema, podemos constatar pontos como a viabilidade de representação da intriga, em sua unidade mínima, por meio de uma oração (“X viola uma lei”, “Y deve punir X”), assim como a análise dessa oração, que torna possível identificar as partes do discurso (como os agentes, representados por X e Y, atuando como sujeito ou objeto, ou o predicado, demonstrado por um verbo que denomina uma ação modificadora da circunstância anteriormente anunciada). Todorov pontua que é possível partir da representação esquemática para ir de encontro à obra a ser estudada por intermédio do **1) estudo da sintaxe narrativa**, voltado aos elementos narrativos – personagens, tempo, narrador – existentes na obra; do **2) estudo temático**, relacionado aos temas abordados ao longo do enredo e do **3) estudo retórico**, pontuando o sentido das palavras e do texto. Aqui, nosso foco recai na primeira possibilidade descrita por Todorov.

A narrativa em obras literárias também é discutida por Gancho (2002), estruturada em cinco elementos principais: **enredo** (composto por exposição/introdução, complicação/desenvolvimento, clímax e desfecho, interligados pela verossimilhança – a lógica interna da trama que a torna crível para o leitor, manifestada através da relação causal entre as ações da história), **personagens** (protagonista, antagonista), **tempo** (época e duração da história, tempo cronológico, psicológico), **espaço** (local físico e ambiente – “lugar” psicológico, socioeconômico) e **narrador** (observador, personagem). A autora propõe a execução da análise narrativa considerando os elementos acima respectivamente, acrescidos de especificações sobre tema, assunto e mensagem tratados pelo texto, além do tipo de discurso predominante (direto, indireto) e a inclusão da opinião crítica do pesquisador, moldando, assim, um roteiro para a avaliação da obra a ser estudada.

Caminhando em direção a meios de contar uma história incluindo recursos gráficos, combinados à palavra escrita ou não, temos que o uso da linguagem visual com o intuito de transmitir ideias e informações se torna um meio de narrativa. Conforme compreendemos a leitura de textos como desencadeadora da leitura visual (à medida que o ato de ler o material textual envolve uma conversão do escrito para a imagem imaginária desencadeada pelo enredo), o meio no qual o texto escrito se encontra, ao incorporar o recurso visual, torna essa conversão passível de realização em uma fração menor de tempo (EISNER, 2008). Considerando a forma de articulação existente entre escrito x visual, o sentido completo comunicado pela narrativa pode se fazer compreender através da interpretação

proporcionada pelo tipo de contato entre os dois componentes, que podem exprimir ações como interdependência, redundância e disjunção em face do outro (LINDEN, 2018).

Em pesquisa que versa sobre a construção narrativa imagética, Carvalho (2012) discorre sobre três características essenciais integrantes dela, sendo:

alteridade, sequencialidade e dimensão temporal/espacial. A característica da alteridade nos remete a uma narração de fatos que estão objetivamente colocados diante do sujeito. E, nessa situação, o sujeito formula uma narrativa, transmitindo aquela experiência para outro. A forma como se desenvolve essa narrativa é sequencial, ou seja, pressupõe uma apresentação organizada numa sequência factual. Inclui por fim a dimensão temporal (tempo de leitura, tempo da narrativa, ritmo) e espacial (deslocamento, cenários etc.). (CARVALHO, 2012, p.30).

Assim, com a **alteridade**, há possibilidades de interpretação dos elementos narrativos que são apresentados para quem lê o livro. Essa interpretação é orientada pelo direcionamento tomado pelos autores que tornam possível a produção do impresso – escritores, ilustradores, capistas –, elencando os eventos que constituem a narrativa, em associação à compreensão do leitor diante de tais eventos, que constrói sua visão a partir dos elementos expostos a si e de suas experiências de leitura anteriores. A **sequencialidade** complementa a alteridade ao relacionar os acontecimentos de maneira crível e a **dimensão temporal/espacial** situa duração, desenvolvimento das ações e ambientação do enredo.

Almeida e Nojima (2019) destacam os elementos da narrativa a partir da história contada através de aspectos formais do livro *S. - O Navio de Teseu*. O livro oferece impressos e recursos gráficos complementares – como cartões postais, cartas, documentos e trechos escritos à mão, simulando anotações dos personagens – como forma de potencializar a produção de significados e a imersão na história, em associação complementar à narrativa escrita:

Os personagens são construídos por quase todos os efêmeros. As cartas, os postais, as fotocópias de documentos e o cartão são assinados. O conflito está presente em muitos documentos, assim como as emoções (...) O tempo se relaciona com sequencialidade e com o enredo. Os recursos gráficos do design simulam os efeitos, texturas e cores de cada mídia representada pelo efêmero, assim como o tempo histórico que ele representa (ALMEIDA; NOJIMA, 2019, p. 3102).

Dessa forma, identificamos uma transposição dos elementos da narrativa escrita em direção ao design do livro, constituindo uma narrativa do design. Demonstramos, através da tabela 1, a seguir, as correspondências entre os dois pontos:

Tabela 1 – Correspondências entre elementos da narrativa e narrativa do design a partir de análise realizada por Almeida e Nojima (2019).

Elementos da narrativa	Narrativa do design
Sequencialidade	O livro contém efêmeros datados, como cartões postais. A sequencialidade é demonstrada através da inserção de cada efêmero em páginas específicas, conforme indicação da narrativa, para trazer a ideia de sucessão de eventos, trabalhada no texto escrito, ao meio físico, recorrendo ao auxílio de um impresso complementar ao livro como recurso

	para reforçar a credibilidade do enredo.
Enredo	O leitor manipula os efêmeros conforme são mencionados pelos personagens do texto escrito e, assim, o enredo é contado através da sequencialidade entre os impressos e da verossimilhança observada entre a narração ficcional e o contato real com os objetos citados.
Tempo	O tratamento dado ao livro e aos efêmeros através de texturas e cores mimetizam as mídias que eles representam (um livro envelhecido, anotações feitas à mão, cartas). Também indicam o tempo histórico ao qual a narrativa trata.

Fonte: Almeida e Nojima (2019).

Concordamos com a proposta de Abdala (1995) que defende a interpretação dentro da análise narrativa, saindo de uma abordagem voltada à simples enumeração de partes integrantes da obra e partindo em direção a uma ideia que considera a compreensão da trama como fator que conduz à geração de sentido do texto. Entendemos que a argumentação gerada a partir dos elementos narrativos conduz à formação de um ponto de vista particular a quem lê e nos valem desse aspecto para a condução da análise aqui apresentada, orientada pelos eventos observados nas obras, mas também articulada de acordo com a perspectiva do pesquisador.

A partir dos pontos apresentados sobre o conceito de narrativa, seus componentes, abrangência e direcionamentos, visualizamos pontos passíveis de discussão no modelo analítico proposto pela pesquisa. Partimos do estudo da sintaxe narrativa, pontuada por Todorov (2006), compreendendo os elementos narrativos conforme exposição feita por Gancho (2002), incluindo as características propostas por Carvalho (2012) e a transposição dos elementos descrita por Almeida e Nojima (2019), para nos debruçarmos sobre a mensagem comunicada pelos elementos gráficos, em associação ao texto escrito, contidos pelos livros da coleção Imaginário Gótico. Representamos o estudo da narrativa a ser debatido pela pesquisa através do modelo (Figura 2):

Figura 2 – Modelo contendo os elementos levantados a partir do referencial teórico e que passam a integrar o modelo analítico proposto pela pesquisa.



Fonte: Elaboração própria.

A dimensão temporal/espacial citada por Carvalho (2012) encontra correspondência nos elementos listados por Gancho (2002). Dessa forma, optamos pelo posicionamento dos elementos alteridade e sequencialidade em uma coluna à parte dos elementos narrativos no modelo, compreendendo-os como comuns aos componentes e responsáveis pelo vínculo

existente entre eles. A seguir, trataremos do referencial teórico que conduziu à construção das fichas constituintes do modelo analítico.

2.2 A construção visual

Considerando que a análise abordará os componentes gráficos do livro enquanto elementos que podem narrar, sentimos a necessidade de expor quais seriam tais elementos, delimitando suas características, na intenção de emergir possibilidades para a interpretação do conjunto que comporta os recursos visuais dos impressos e sua relação com o texto verbal. Encontramos, através de fichas e modelos propostos por Oliveira e Waechter (2019), Camargo (2016) e Farias e Fontana (2019) um ferramental para viabilizar a execução dessa etapa da pesquisa, considerando, ainda, adaptações em função das especificidades presentes no projeto gráfico da coleção considerada pela pesquisa. Trataremos, primeiramente, da ficha técnica, que porta os elementos listados na Figura 3, conforme destacado por Oliveira e Waechter (2019):

Figura 3 – Modelo de ficha técnica desenvolvido por Oliveira e Waechter (2019).

<p>Ficha técnica</p> <p>AVENIDA NIÉVSKI E NOTAS DE PETERSBURGO DE 1836</p>	TÍTULO	PRODUTOR GRÁFICO
	Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836	Aline Valli
	AUTOR	EDITORIA
	Nikolai Gógol	Cosac Naify
	PROJETO GRÁFICO	NÚMERO DE PÁGINAS
	Elaine Ramos e Gabriela Castro	96/32
	ILUSTRADOR	GÊNERO LITERÁRIO
	-----	Ficção
	ANO	IMPRESSÃO/LOCAL
	2012	Geográfica/SP
	TRADUTOR	NÚMERO DE VOLUMES
	Rubens Figueiredo	2
		TIRAGEM
		3.000 (2ª reimpressão, 2013)

Fonte: Oliveira e Waechter (2019).

Ao incluir, além do autor do texto escrito, informações sobre tradutores, ilustradores, capistas e diagramadores, compreendemos a posição compartilhada de autoria assumida por esses agentes dentro do processo de concepção do livro, sendo o resultado do impresso um trabalho desenvolvido a partir de um esforço conjunto, distanciando a noção de papel autoral regido somente pelo escritor. Para nossa ficha técnica, omitimos o dado sobre tiragem devido ao sistema de *print-on-demand* adotado pelas editoras responsáveis pela coleção, orientado pelas campanhas de financiamento coletivo que proporcionaram a publicação dos livros; também acrescentamos algumas atribuições de acordo com as informações presentes na folha de créditos dos livros. Em volume, identificamos a ordem de lançamento do volume dentro da coleção. Nossa versão da ficha encontra-se representada a seguir (Figura 4):

Figura 4 – Modelo de ficha técnica adaptado para a pesquisa.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
NOME DO AUTOR
PROJETO GRÁFICO
ILUSTRADORES
TRADUTOR
CAPISTA
EDITORA
IMPRESSÃO
ANO DA EDIÇÃO
VOLUME
NÚMERO DE PÁGINAS
CATEGORIA


Fonte: Adaptado de Oliveira e Waechter (2019).

Embora Oliveira e Waechter (2019) também disponham de uma ficha de análise direcionada aos componentes formais do livro, sentimos a necessidade de trazer a etapa de caracterização dos elementos gráficos que compõem as edições a partir da observação direta do objeto de estudo, capturando as potencialidades passíveis de discussão identificadas especificamente no livro aqui discutido. Dessa forma, a partir do exame dos exemplares coletados dentro do recorte atribuído para o objeto de estudo, identificamos características dos impressos que aqui apresentamos como variáveis dentro do modelo analítico. Esse procedimento de apuração considerou parâmetros descritos por Farias e Fontana (2019), como cores de impressão, tipo de layout (fixo ou variável), e presença ou ausência de ilustrações, principalmente no que diz respeito aos componentes observados nas capas dos livros. Optamos por esse método dada a relação de proximidade intencionada entre a constituição do modelo analítico e o livro aqui abordado, considerando que a construção da ferramenta se baseou diretamente na consulta direta ao impresso. A avaliação prévia do livro nos permitiu identificar três conjuntos que compreendem as variáveis coletadas: **elementos predominantes**, **elementos dinâmicos** e **elementos fixos**, aplicáveis a capa e miolo.

Os **elementos predominantes** se referem ao tipo de componente que ocupa a maior parcela da superfície do livro, seja ele pictórico, tipográfico ou cromático, considerando o conjunto primeira capa/lombada/quarta capa ou uma página dupla do miolo como unidade de análise, enquanto os **elementos dinâmicos** abordam os constituintes do layout que recebem mudanças de acordo com cada livro e, portanto, representam as variações gráficas que ocorrem entre os exemplares. Os **elementos fixos** descrevem componentes em comum a todos os volumes da coleção, que conduzem a um entendimento sobre a constituição da unidade gráfica proposta pela coleção. A ficha representada a seguir (Figura 5) indica os conjuntos e seus componentes, assinaláveis quanto à presença; também incluímos uma miniatura da unidade de análise, com indicativos sobre a predominância de cada elemento distinguida por cor:

Figura 5 – Ficha de configuração do livro.

CONFIGURAÇÃO DO LIVRO



DISPOSIÇÃO DOS
ELEMENTOS | CAPA

ELEMENTOS PREDOMINANTES

ELEMENTOS DINÂMICOS

ELEMENTOS FIXOS

ELEMENTOS PREDOMINANTES

- ☐ Figura
- ☐ Tipografia
- ☐ Cor

ELEMENTOS DINÂMICOS

- ☐ Figura
- ☐ Tipografia
- ☐ Cor

ELEMENTOS FIXOS

- ☐ Figura
- ☐ Tipografia
- ☐ Cor
- ☐ Grid

Fonte: Elaboração própria.

Também recorreremos à Oliveira (2016), que propõe a inclusão de uma resenha no ferramental analítico, com a intenção de “identificar os elementos preeminentes no texto sob o olhar do designer em relação ao projeto gráfico” (OLIVEIRA, 2016, p. 175). A produção escrita, então, atua como um recurso que diz respeito à interpretação reconhecida pelo designer diante do texto produzido pelo autor da obra, favorecendo aberturas para a relação de determinados aspectos do texto à representação escolhida pelo projeto gráfico. Assim, essa interpretação permitiria elucidações sobre gênero literário, estilo do autor e características-chave sobre as quais se constrói a narrativa. Utilizaremos, como auxílio, os elementos pré e pós-textuais (prefácios, resenhas da época em que as obras foram originalmente publicadas, ensaios, cartas e demais extras produzidos pelos autores acerca de seus textos, além de posfácios) incluídos nas edições, além de relacionarmos à bibliografia descrita na seção **A estrutura narrativa**. Com a resenha produzida, destacaremos conceitos-chave levantados a partir da leitura das obras como guias, na intenção de, a partir desses termos centrais, relacionarmos os componentes delimitados pela ficha de configuração do livro da edição e a narrativa textual.

Para comparar e expor a relação identificada entre os elementos destacados pela ficha de configuração do livro e os conceitos-chave da narrativa, propomos uma tabela adaptada de Camargo (2016). O modelo original propunha, a partir da descrição técnica de acabamento, suportes e tipografia, a demonstração da relação entre texto e projeto gráfico para abordar a ideia de visibilidade nos livros enquanto resultante de uma integração entre projeto gráfico e texto em livros de literatura físicos. No nosso caso, considerando a definição de parâmetros para a ficha de configuração do livro, alinhamos a descrição técnica dos aspectos formais aos elementos integrantes da ficha de configuração do livro, dada sua especificidade em função da coleção aqui abordada, e acrescentamos os conceitos-chave gerados pela resenha. Também reservamos uma coluna que, de maneira sintética, explicita os pontos compartilhados entre narrativa visual e narrativa textual observadas no livro, como pode ser visto na Tabela 2.

Tabela 2 – Tabela narrativas, que sintetiza a relação entre narrativa visual e narrativa textual a partir da associação entre elementos predominantes/dinâmicos, descrição dos elementos, resenha e conceitos-chave.

Elementos predominantes/dinâmicos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Figura Tipografia Cor	Nome da tipografia, título da ilustração etc.	Exposição sintética da conexão identificada entre o gráfico e o textual

Fonte: Adaptado de Camargo (2016).

Com o modelo analítico traduzido em fichas e tabela apresentadas nessa seção, pretendemos descrever os componentes dos livros, coletados a partir da caracterização interna observada na coleção, de modo a permitir contextualizações que favoreçam a identificação dos elementos da sintaxe narrativa aplicados aos aspectos gráficos e textuais dos impressos. Na seção seguinte, aplicaremos o modelo analítico a uma análise cápsula para verificar a adequação da ferramenta ao intuito de seu uso. Aqui, dada a extensão do trabalho, nos concentraremos nos elementos dinâmicos e predominantes, que dizem respeito aos componentes particulares a cada livro da coleção.

3 O Necromante: Uma história fantástica de fontes orais e escritas (1792)

O Necromante é o segundo volume da *Imaginário Gótico*, lançado em 2019, sendo sua primeira edição datada de 1792. Nesta etapa em que tratamos sobre o livro, contamos com informações coletadas junto ao editor Cid Vale Ferreira e ao designer Filipe Florence, integrantes da equipe responsável pela coleção, somada a interpretações feitas a partir de consulta bibliográfica e comentários das editoras sobre aspectos do projeto gráfico presentes na página de financiamento coletivo do livro. A seguir, a ficha técnica caracteriza as especificações de autoria/produção do livro, abrindo espaço para a argumentação textual do tópico **resenha** (Figura 6).

Figura 6 – Ficha técnica de *O Necromante*.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO	O Necromante
NOME DO AUTOR	Lorenz Flammenberg
PROJETO GRÁFICO	Miguel Estêvão, Filipe Florence Rios
ILUSTRADORES	G.G. Endner, C.L. Karl J. C.
TRADUTOR	Lucas de Souza Cartaxo Vieira
CAPISTA	Filipe Florence Rios
EDITORA	Sebo Clepsidra/Aetia
IMPRESSÃO	Gráfica Viena, São Paulo
ANO DA EDIÇÃO	2019
VOLUME	2
NÚMERO DE PÁGINAS	242
CATEGORIA	Romance gótico

Fonte: Elaboração própria.

3.1 Resenha

O Necromante, a exemplo de seu subtítulo, é um texto conduzido por fontes orais e escritas levantadas a partir dos depoimentos e manuscritos dos próprios personagens integrantes da história. Podemos compreender o uso desse tipo de recurso na intenção de criar uma espécie de verossimilhança, ainda que ficcional, para os fatos ali narrados, usando de fontes como amparo, ainda considerando a parcialidade de cada visão apresentada. A construção da narrativa, então, orienta-se pelo ponto de vista trazido por cada personagem, sujeito às interpretações de cada um diante de eventos semelhantes. Esses eventos, em comum, compartilham a presença de Volkert – o necromante mencionado pelo título – e o ilusionismo praticado por ele na intenção de tornar crível, para sua audiência, a existência de aparições – ou fantasmas.

Dessa forma, a obra é dividida em duas seções: fonte oral e fonte escrita, respectivamente. Na primeira parte, somos apresentados aos amigos Hermann e Hellfried, que se reencontram após tempos afastados um do outro. No decorrer das falas, Hellfried indaga se o outro acredita em ocorrências sobrenaturais e, recebendo a afirmativa do colega, passa a contar o que passou consigo. Essa é a narrativa-moldura do texto, conforme designado por Vieira (2019), que viria a delinear as narrativas seguintes contidas pela obra. Nesse momento, temos a primeira aparição de Volkert – ainda não identificado com esse nome. Ao longo do enredo, ele é apresentado com nomes distintos (Pai Franz, Velho Peter), variando de acordo com quem narra a ocasião em que ele se fez presente. Na ocasião do evento narrado, Hellfried encontrava-se em uma feira popular de mercadorias e percebe o sumiço de pertences pessoais; em paralelo, surge Volkert, mencionado como um “cavalheiro misterioso”, que lhe auxilia na recuperação dos itens. A primeira aparição ocorre nesse ponto, sob a forma da falecida mãe de Hellfried. Volkert, então, propõe um esclarecimento para esses eventos, que culminaria na primeira “evocação” registrada no enredo. Essa é a primeira manifestação do gênero romance necromântico (*Geisterseherroman*) na história, caracterizado pela simulação de um evento por um ilusionista e a enganação dos espectadores (VIEIRA, 2019). A operação feita por Volkert, para inspirar veracidade na existência do fantasma, simula um ritual:

Começou a espalhar areia pelo chão do pavilhão e, depois, riscou dois círculos com um bastão; colocou-me dentro de um deles, ocupando o outro (...) o desconhecido começou a girar rapidamente dentro do seu círculo, exclamando alta e claramente o nome e o sobrenome de minha mãe (...) subitamente uma língua de fogo percorreu a sala; um som de trovão abafado soou sob meus pés (p. 51).

O mesmo ritual é observado na fala posterior de Hermann, realizado, dessa vez, em um castelo de estilo gótico em ruínas. Hermann divide sua narração em relato oral, apresentando sua própria leitura do acontecimento, e relato escrito, no qual reúne manuscritos produzidos pelo grupo de pessoas que, junto a ele, também presenciaram o ocorrido e fornecem suas versões do evento. Antes da versão apresentada por Volkert, conhecemos o personagem somente através da visão que os outros personagens construíram dele para si. Apesar de citarmos a “leitura própria” feita pelos personagens ao presenciar ao evento, também é importante ressaltar a presença do narrador implícito, conforme nomeado por Abdala (1995), manifestado na figura do autor do texto, que, embora não se faça explicitamente presente no enredo, condiciona o direcionamento trazido pela fala de cada personagem para um certo intuito. A explicação para os eventos espantosos assistidos pelos personagens é trazida somente pelo último relato presente na obra: a história contada pelo próprio Volkert, que traz à tona o conceito de sobrenatural explicado.

Esse conceito é explicado por Todorov (2006) na caracterização do elemento fantástico em romances:

A dúvida é mantida aqui entre dois polos, dos quais um é a existência do sobrenatural, outro, uma série de explicações racionais (...) Há, evidentemente, dois grupos de “desculpas”, que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório. No primeiro caso, nada de sobrenatural aconteceu, pois nada aconteceu: o que se acreditava ver era apenas o fruto de uma imaginação desregrada (sonho, loucura, droga). No segundo, os acontecimentos se produziram realmente, mas explicam-se de modo racional (acasos, tapeações, ilusões) (p. 157).

O Necromante, a partir do desfecho da obra, elucidado pela narração de Volkert, encaixa-se na ideia de real-ilusório, com acontecimentos que de fato ocorreram, mas contêm uma explicação que descarta a camada sobrenatural sugerida em um primeiro momento. Em resposta à aparição narrada por Hellfried, Volkert explica que sua intenção era recrutá-lo para o serviço militar, considerando sua posição de sargento. O desaparecimento dos itens pessoais, a aparição e a face amigável assumida por Volkert foram empregados com o propósito de instigar a curiosidade de Hellfried e ganhar sua confiança. Em relação à manifestação da figura semelhante à mãe de Hellfried, Volkert pontua:

Soube por algumas cartas encontradas na pasta do jovem que sua mãe falecera recentemente (...) A efígie que a joia exibia, de acordo com a touca que lhe cobria a cabeça, era o de uma velha mulher; logo, tudo indicava que aquela era ninguém menos que a falecida mãe (...) Um dos meus companheiros, cujas expressões mais se assemelhavam a essa efígie, escondeu-se no meu quarto na estalagem por alguns dias, pintou seu rosto com giz, pegou o lençol estendido sob a cama, enrolou-se nele e à meia-noite foi furtivamente até o quarto do recruta arregimentado (p. 211).

Também é interessante pontuar o cenário histórico em que se passa a obra, durante o intervalo compreendido entre 1750 e 1780, período em que ocorre a Guerra dos Sete Anos (VIEIRA, 2019), mencionada indiretamente nas falas iniciais de Hermann e Hellfried. A presença de personagens militares ao longo da obra decorre da conexão proposta por Flammenberg entre os fatos contemporâneos à escrita da obra e os acontecimentos fictícios trazidos pelo enredo, ainda que o autor apresente o enredo em uma ideia mais próxima à narrativa de entretenimento. Aqui, destacamos que o uso do horror no enredo também se associa a questões que dizem respeito ao contexto histórico da época, assim como podemos observar em *O Aparicionista*, primeiro volume da coleção *Imaginário Gótico* e obra que viria influenciar Flammenberg a publicar *O Necromante*. O espanto vinculado ao horror, conforme Silva (2019), é disposto como uma crítica do autor ao perceber que a crença em fantasmas e maldições ainda ocorria na mesma época em que já se fazia presente a máquina a vapor. O uso da encenação, construindo um ambiente para imprimir credibilidade ao surgimento da suposta aparição diante dos olhos dos personagens, ilustra performances supersticiosas que ainda ocorriam no período contemporâneo à publicação original do livro, questionadas pelo autor no romance.

Podemos, também, pontuar sobre as narrativas de encaixe observadas principalmente na parte da obra dedicada às fontes escritas. Esse recurso é observado à medida que cada novo personagem apresentado no enredo implica, também, na existência de uma nova história (TODOROV, 2006); em *O Necromante*, isso ocorre conforme a narração dos relatos da fonte escrita é feita pelos personagens através de manuscritos, contando os relatos de outros

personagens que assistiram às encenações de Volkert. As histórias encaixadas ligam-se à história encaixante (que aqui chamamos de narrativa-moldura) ao final do texto, conforme Volkert explica o que há por trás de sua performance e ata os fios soltos dos capítulos anteriores.

Considerando os pontos apresentados até aqui, podemos pensar na caracterização da obra de Flammenberg através de conceitos chave, como a prática do **ilusionismo**, referente à tática empreendida por Volkert, **sobrenatural explicado**, agindo como o recurso utilizado para despir a camada sobrenatural que parecia estar presente nas narrativas feitas pelos personagens, e **ambientação**, sendo esse um dos elementos utilizados por Volkert para conferir veracidade às suas práticas. Esses conceitos serão utilizados posteriormente como referência para discutir as informações levantadas com a ficha de configuração do livro na seção abaixo, que concilia os componentes visuais do livro e os elementos observados no texto escrito. Iniciamos com a capa.

3.2 O Necromante | Capa

Figura 7 – Ficha de configuração do livro aplicada ao exemplar *O Necromante*.

CONFIGURAÇÃO DO LIVRO



DISPOSIÇÃO DOS
ELEMENTOS | CAPA



ELEMENTOS PREDOMINANTES

- Figura
- Tipografia
- Cor

ELEMENTOS DINÂMICOS

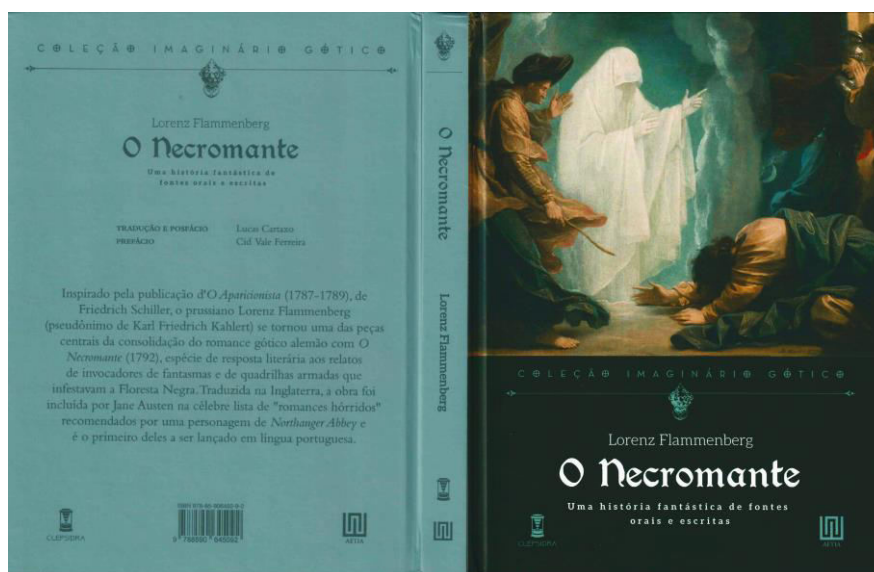
- Figura
- Tipografia
- Cor

ELEMENTOS FIXOS

- Figura
- Tipografia
- Cor
- Grid

Fonte: Elaboração própria.

Figura 8 – Capa de *O Necromante*.



Fonte: Acervo pessoal.

Apesar da faixa na cor preta que funciona como plano de fundo para os elementos textuais da primeira capa, o azul é a tonalidade sobressalente, preenchendo lombada, quarta capa, logotipos das editoras, divisória utilizada entre o título da coleção – também em azul – e o nome do autor; a cor ainda ganha espaço na coloração da figura escolhida para a primeira capa. Ao longo do enredo, o azul é citado em mais de uma ocasião, aludindo ao ambiente utilizado para as encenações, conforme os trechos seguintes permitem caracterizar: “Todas as portas que pareciam estar fechadas pularam de seus gonzos com um ranger medonho. A lamparina apagou, mas um brilho azul de enxofre, que parecia descer pela escada, bruxuleava sombriamente nas paredes” (p. 79); “O silvar do relâmpago e o estampido do trovão foram finalmente se extinguindo. O brilho azul do enxofre ainda cintilava sinistramente escada abaixo” (p. 80) e,

No meio da cripta, uma grande tumba de mármore preto erguia-se em um suporte de pedra. Acima desse, pendurava-se um lampião, que espalhava aquele pálido brilho moribundo. Um ar espesso e mofado, que inicialmente corrompia todos os objetos ao nosso redor, como uma névoa azul, agora também tornava difícil nossa respiração (p. 75).

A presença do azul na ambientação trazida pelo enredo parece implicar em uma sensação de temor narrada pelos personagens, pontuando o papel da cor como um índice do estranhamento proporcionado pela encenação do sobrenatural no espaço. Além do atributo visual trazido pelo azul, alguns dos trechos destacam também o plano olfativo ao mencionar um vapor incômodo acompanhado da luminescência azul e a dificuldade na respiração diante da presença dela. A cor e o odor decorrem da reação do enxofre com o oxigênio, que, além de gerar uma luminosidade azulada, também possui o dióxido de enxofre como produto, um gás tóxico (TURNS, 2013). Podemos, então, interpretar que o azul predominante na capa representa a reação química que surge como elemento da apreensão construída pelo enredo diante de uma aparição, sendo essa apreensão retratada no ambiente em que as manifestações surgem. A ideia do ambiente azulado caracterizado pelo texto escrito é traduzida na cor predominante da capa, percorrendo, assim, a maior parte do revestimento do livro e sugerindo abrangência – como um *ambiente* que envolve uma cena –, à exemplo da

narrativa textual. Embora autores como Heller (2008) relacionem o azul a termos positivos, como simpatia, harmonia e confiança, em *O Necromante*, a cor assume uma conotação distinta quando articulada junto à leitura do texto. Talvez, antes da leitura textual, o leitor possa atribuir significados distintos à tonalidade, considerando contexto e repertório próprios.

O azul também repercute na figura presente na capa. A tela, de Benjamin West, é nomeada como *Saul e a Bruxa de Endor*, datada de 1777 e, conseqüentemente, situada dentro do período em que *O Necromante* se passa (entre 1750 e meados de 1780). A pintura ilustra um trecho do Primeiro Livro de Samuel (1 Sm 28:1-23), integrante do Antigo Testamento, em que a figura chamada Bruxa de Endor, a pedido do rei Saul, invoca o fantasma do profeta Samuel, para ampará-lo, no campo divino, às vésperas de uma guerra. A aparição convocada então comunica sobre os maus presságios do conflito (FERREIRA, 2020), em uma relação de proximidade aos eventos mencionados pelos espectros chamados por Volkert. A cena é exposta por West com um viés modernizado, enfatizando a representação fantasmagórica na cor branca, que destoa dos tons terrosos presentes em paredes, piso e nas vestimentas dos demais personagens representados na tela. O artista ainda inclui elementos comuns às encenações necromânticas populares na época e abordadas no texto escrito, como fumaça e luminosidade azulada, para construir o espetáculo que resultaria na visita do suposto fantasma.

Figura 9 – *Saul e a Bruxa de Endor* e *Estudo para Saul e a Bruxa de Endor*, respectivamente.



Fonte: Victoria and Albert Museum¹, The Morgan Library and Museum².

Em vez de “necromante”, a personagem que evoca a aparição é designada como “bruxa”, aparecendo na extremidade esquerda da pintura com uma vara de madeira, a exemplo do cajado carregado por Volkert quando conhecido como Pai Peter, enquanto os demais personagens da cena distanciam-se ou curvam-se diante da aparição que ergue suas mãos em direção a eles, sobressaltados pela presença do espectro. Apesar das definições distintas que podem ser atribuídas ao termo “bruxa”, como “qualquer pessoa que faça uso de magia” ou “um agente da magia nociva” (HUTTON, 2021, p. 19), esse segundo sentido se aproxima da acepção de necromancia que a coloca como uma “magia com intenções malfazejas³”, ainda que possamos compreender a ideia de “magia” em Flammenberg, a partir das práticas de

¹ Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O134041/saul-and-the-witch-of-oil-painting-west-benjamin/>> Acesso em: 01 nov de 2021.

² Disponível em: <<https://www.themorgan.org/drawings/item/143354>> Acesso em: 01 nov de 2021.

³ NECROMANCIA. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=necromancia>>. Acesso em 04 nov. de 2021.

Volkert, como vinculada a uma encenação, e não ao extraordinário ou fantástico. A tela, inserida no movimento neoclássico, como argumenta Karsky (2005), é associada ao interesse por assuntos moralizantes ao representar um rei maldoso que é noticiado sobre a perda de seu reino e sua posterior derrota e morte. É possível visualizar essa trama, que apresenta uma espécie de ensinamento moral por trás dos eventos, quando Volkert é sentenciado à morte em virtude de seu envolvimento com quadrilhas armadas, conforme compreendemos a intenção dos *Geistersehrromane* como um meio para expor charlatanismo e farsantes (FERREIRA, 2020).

A pintura não foi criada exclusivamente para esta edição de *O Necromante*, de forma que a conexão entre ela e a história foi construída pelo projeto gráfico do livro. Pensando em um contexto mais amplo, a tela esteve dentro de circunstâncias próprias que podem ser compreendidas a partir de alguns elementos que ela nos mostra. West foi o primeiro a representar determinados eventos contemporâneos à sua época na forma clássica de uma pintura histórica (BERTELLI, 2012) e *Saul and the Witch of Endor* foi criada dentro do período da Revolução Americana (1775 - 1784); podemos pensar que optar pelo uso dessa forma clássica de representar a cena na tela ocorre por influência do Classicismo na instauração da república americana (West teve seu primeiro contato com a arte da Roma Antiga anteriormente, em 1760, conforme Prown [1996], e influenciou o desenvolvimento da arte estadunidense a partir disso). Com essa abordagem, é possível interpretar que a produção de West incorpora crenças do período: ainda conforme Prown (1996), a intenção do pintor era de combinar “padrões de razão e moralidade” da antiguidade com a “moral cristã”. As pinturas de West, então, surgem como forma de mostrar as visões moralmente aceitas da época e mesmo de intervir no tipo de comportamento ou pensamento que seria bem-visto. Esse ponto encontra apoio conforme vemos que West produziu diversas obras para a aristocracia, fossem elas religiosas ou sobre a história inglesa, expostas em igrejas e castelos (VON ERFFA, 1969).

Compreendemos que a figura escolhida para a primeira capa tem a intenção de retratar o evento que desempenha o papel de conector entre as narrativas apresentadas pelos personagens ao longo da obra: o momento em que a evocação é encenada e o fantasma surge diante dos olhos de seus espectadores. Quando observamos o período em que ela foi criada e a encaramos dentro da produção artística de West, podemos também entender parte do sentido dela em seu contexto original (será que esse sentido seria percebido pelo leitor contemporâneo?). A imagem opta, assim, por concentrar-se em representar parte da narrativa, expressando a mesma mensagem essencial do trecho em questão, apresentando detalhes sobre cenário e postura dos personagens na cena, embora a apreensão de seu sentido não dependa integralmente da leitura do texto – e vice-versa. A filiação da tela ao Neoclassicismo – contemporâneo à publicação original de *O Necromante* – permite associações em função da intenção alimentada por trás da produção de cada uma das duas obras que representam o tema da necromancia, além de revelar detalhes utilizados nas performances ilusionistas recorrentes no período, como a luz azulada emitida pela combustão do enxofre.

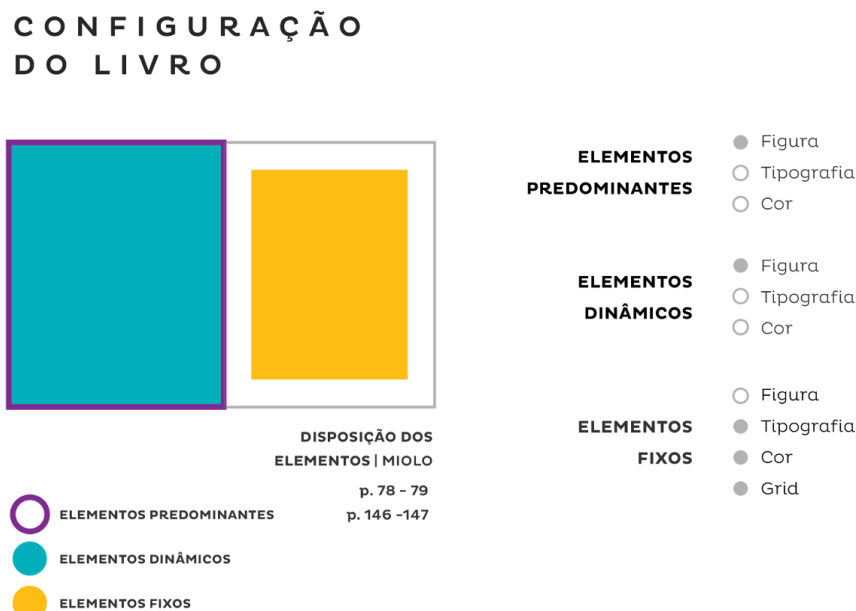
A seguir, abordaremos o miolo do livro.

3.3 O Necromante | Miolo

Figuras também ganham espaço no miolo: as ilustrações presentes no livro foram extraídas de edições do século XVIII de *O Necromante*, trabalhando de forma diferente da pintura da capa, que não havia sido vinculada à história previamente. O resgate das ilustrações ocorre com a intenção de tornar próxima a leitura visual contemporânea daquela realizada na edição

original, incluindo soluções de acabamento e suportes distintas da primeira edição da obra. A disposição das figuras encontra-se descrita pela ficha abaixo:

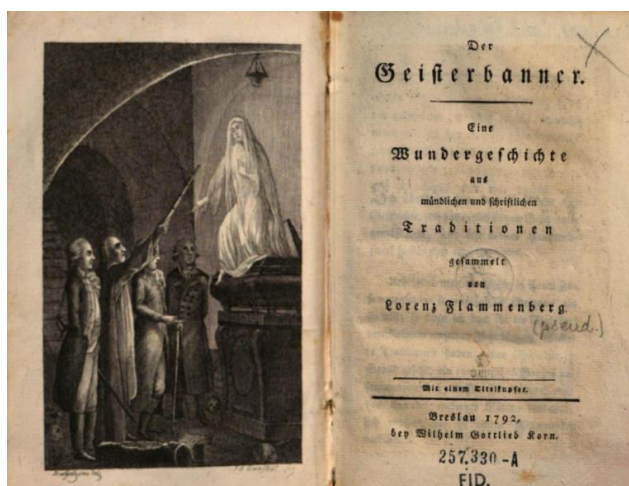
Figura 10 – Ficha de configuração do miolo de *O Necromante*.



Fonte: Elaboração própria.

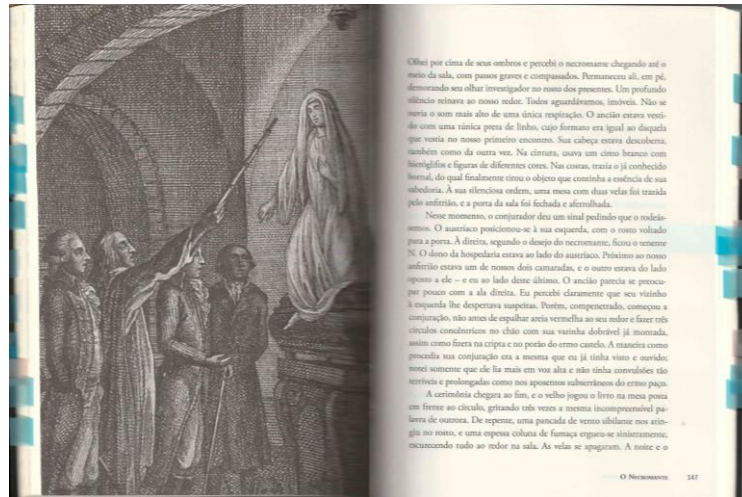
Ao considerarmos a página dupla como unidade de análise, observamos que a figura, enquanto elemento predominante, se aplica à totalidade de ilustrações contidas no miolo do livro. O preenchimento da parcela predominante da lauda pela imagem também ocorria na edição original do livro (Figura 11):

Figura 11 – Página dupla contendo ilustração e folha de rosto da edição de 1792 de *O Necromante*.



Fonte: Reproduzido a partir de Flammenberg (1792).

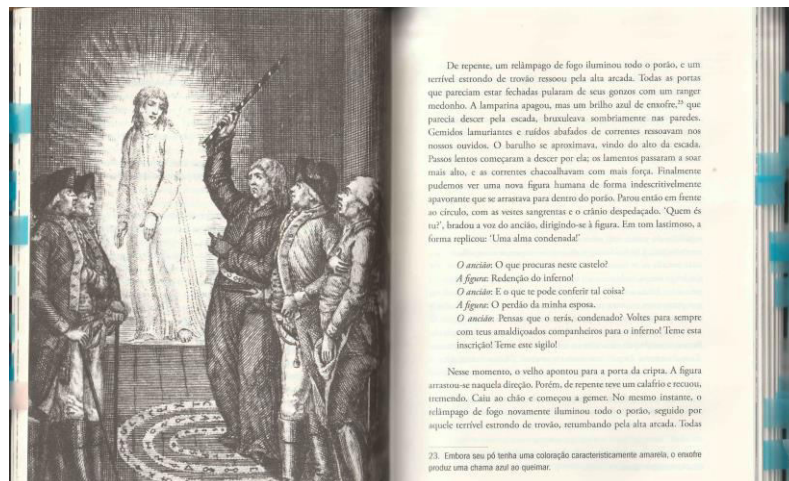
Figura 12 – Página dupla contendo ilustração e bloco de texto da edição de 2019 para *O Necromante* (p. 146 - 147).



Fonte: Acervo pessoal.

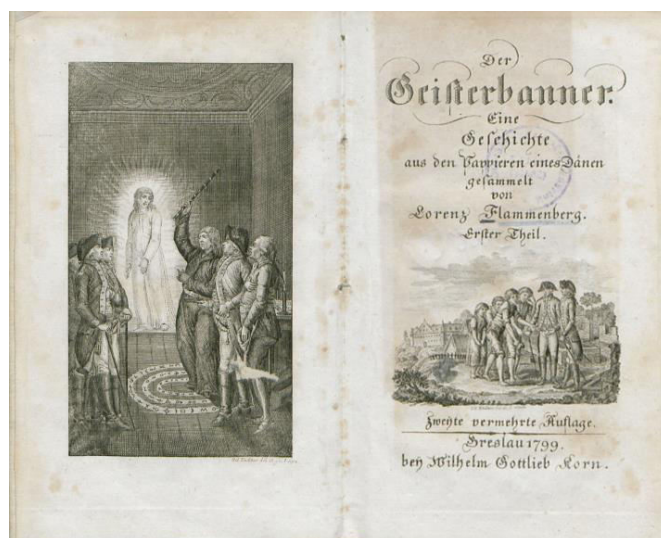
A ilustração contida nas páginas acima – com espaço para margens na edição original e estendida borda a borda na versão de 2019 – está associada ao momento em que Volkert, apresentado como Pai Franz, realiza uma conjuração em uma pousada, pouco antes de ser reconhecido por um dos personagens que assistiam à encenação, que põe em xeque a veracidade da performance. O deslocamento da posição ocupado pela figura – originalmente acompanhando os elementos pré-textuais, conforme demonstrado pela Figura 11, e posteriormente inserida junto a uma passagem específica do texto (Figura 12) – pode indicar uma tentativa de conciliação entre o pictórico e o texto escrito, permitindo identificar elementos não mencionados pela narrativa textual, como a caracterização dos personagens (além do necromante) em termos de vestuário e expressões, assim como a mobília do cômodo palco da evocação, complementando a mensagem narrada pelo texto escrito. A exemplo da figura da capa, também representa o evocador com uma vara – dessa vez, dobrável –, característica que se repete na ilustração abaixo:

Figura 13 – Página dupla contendo ilustração e bloco de texto da edição de 2019 para *O Necromante* (p. 78 - 79).



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 – Página dupla contendo ilustração e folha de rosto da edição de 1799 para *O Necromante*.



Fonte: Reproduzido a partir de Flammenberg (1799).

No livro, a figura aparece quando Hermann relata sobre a segunda performance de Volkert, realizada no porão de um castelo. Comparada à ilustração anterior, essa representa mais elementos da ambientação feita pelo necromante no cenário, como os círculos concêntricos e os símbolos inscritos nele, também reproduzindo as vestimentas dos personagens em mais detalhes e atribuindo mais destaque ao ser evocado, contornado por um espaço sem preenchimento de hachuras, que se tornam mais espaçadas conforme se aproximam da aparição, em uma simulação da luminosidade gerada pelo espectro. Em ambas as ilustrações, a descrição feita pelo texto escrito em função do estado do fantasma – com lesões ou traços de decomposição – é omitida na caracterização dos espectros adotada nas ilustrações. A escolha por esse tipo de representação poderia indicar uma abordagem mais branda encontrada pelos ilustradores para os elementos pictóricos, frente à adjetivação feita pelo texto. Nesse ponto, há uma espécie de disjunção, como pontua Linden (2018) ao tratar da relação entre texto e imagem. Embora a autora direcione sua abordagem aos livros ilustrados, conseguimos visualizar que sua perspectiva pode ser aplicada à edição aqui tratada – um livro com ilustração tradicional – conforme a contradição exposta entre o visual e o textual permite uma certa ampliação da interpretação que o leitor pode ter.

Ambas as ilustrações mostram cenas parecidas; elas não são de mesma autoria e não foram originalmente utilizadas na mesma edição, ainda que não estejam muito distantes temporalmente (datam de 1792 e 1799, respectivamente). Quando trazemos as ilustrações para o contexto de uso em cada edição, as duas estavam em locais semelhantes nas edições originais (nos elementos pré-textuais, ao lado da folha de rosto) e foram colocadas em locais distintos (dentro dos elementos textuais) na edição *Clepsidra/Aetia*. Quando olhamos para a edição *Clepsidra/Aetia*, percebemos as semelhanças (e eventualmente comparamos) o que é apresentado pelas ilustrações porque elas nos são mostradas em conjunto, mas, quando nos voltamos para a edição de 1792, havia apenas uma ilustração; o livro não possuía outros recursos visuais que mostravam o fantasma. A edição de 1799 ainda possui uma outra ilustração, como vemos na folha de rosto, mas ela não exibe um fantasma. Além disso, as edições originais não possuíam ilustrações ou texto em suas capas, de forma que o primeiro contato do leitor com o miolo do livro, após passar pelas folhas de guarda, era com as ilustrações. Podemos entender que a intenção dessas ilustrações era mais próxima de fazer uma representação do conteúdo da história de forma genérica, dada a posição delas, logo no

início do livro, funcionando como uma abertura para o que seria possível encontrar no enredo, em vez de retratar cenas mais específicas a certos trechos da história, como costumamos observar em ilustrações de miolo que são inseridas em partes pontuais dos livros. Nessa leitura, então, elas atendiam a propósitos diferentes em seu uso original e, por isso, quando ambas são incluídas no mesmo livro e colocadas em locais diferentes do texto, passam a ser interpretadas de outra forma (em comparação ao que o trecho da história ao lado delas diz). Também é interessante pensar que as ilustrações em um livro de leitura contínua podem ser recebidas de formas diferentes pelos leitores, considerando que cada experiência de leitura é particular a quem lê (alguns podem gostar de ilustrações nesse tipo de livro, seja para ter mais clareza em relação ao que é dito textualmente ou para interromper o fluxo contínuo de conteúdo textual, construindo pequenas pausas; outros podem não se importar com a presença delas, se concentrando na leitura do texto e talvez alguns se preocupem com o sentido que aquela ilustração tem em relação ao texto). Sem a informação de que as ilustrações estavam inseridas em outro local nas edições originais, os leitores teriam a mesma interpretação que teriam caso soubessem? A ilustração resgatada de outra edição incorpora a intenção original recebida por ela, ainda que, para chegar a interpretações nesse sentido, é interessante ter acesso às edições originais.

A partir de nossa leitura das figuras do miolo, que classificamos dentro dos elementos dinâmicos, podemos pontuar que elas transmitem a mesma mensagem apresentada pelo texto escrito, acrescida de detalhes que permitem uma visualização mais detalhada de elementos da cena retratada não mencionados pelo texto; também portam certa contradição entre a representação recebida especificamente por um dos personagens presentes no episódio ilustrado e sua caracterização recebida pela narração textual, abrindo espaço para o tipo de interpretação a ser feito desse elemento por quem lê a edição. Por terem sido parte de edições antigas, também entendemos que a interpretação sobre as ilustrações pode ser ampliada conforme observamos o possível propósito delas e como estavam posicionadas nessas edições antigas.

De modo sintético, apresentamos o conteúdo percorrido nesta seção através da tabela abaixo, explicitando a relação identificada entre os elementos gráficos – levantados a partir da ficha de **configuração do livro** – e conceitos-chave do texto delimitados a partir da **resenha**, mostrando a relação entre os componentes e como eles contam uma história:

Tabela 3 – Relação entre narrativa visual e narrativa textual observada em *O Necromante*.

Elementos predominantes/dinâmicos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Figura - capa	Saul and the Witch of Endor, 1777 - Benjamin West	Representa o momento em que a evocação é encenada e o fantasma surge diante dos olhos de seus espectadores, evento comum às histórias narradas pelos personagens ao longo do enredo e que as conecta.
Figuras - miolo	G.G. Endner; C.L. Kahl J.C.	Transmitem a mesma mensagem apresentada pela narrativa textual, contendo detalhes que favorecem a visualização de mais detalhes do cenário. Observamos certa contradição entre a representação do fantasma e as características atribuídas a ele no texto escrito, ampliando a margem de interpretação direcionada a esse elemento.

Cor - capa

Azul

Cor utilizada na encenação feita por Volkert; funciona como um índice do estranhamento proporcionado pela representação do sobrenatural na obra, representada como um elemento que envolve uma cena - no caso do texto escrito - e uma superfície - no caso da capa.

Conceitos chave da obra: Ilusionismo, sobrenatural explicado, ambientação

Fonte: Elaboração própria.

Em relação aos elementos da sintaxe narrativa, observamos a presença do **enredo** explicitada no evento-chave que a cor azul evoca; encontramos figuras humanas que remetem aos **personagens** e aos **espaços** narrados pela história representados na pintura selecionada na capa e nas ilustrações do miolo; a **alteridade** é observada à medida que os componentes pictóricos presentes na edição compõem graficamente os eventos descritos textualmente diante do leitor. O **tempo** trabalhado pelo enredo é ilustrado pela divisão da obra em duas partes, que tratam sobre momentos distintos e não cronológicos. A figura do **narrador** encontra-se repartida entre as fontes orais e escritas que constroem o romance, considerando os relatos de cada narrador-personagem que são arrematados pelo relato final do personagem motivador da intriga principal da história.

Compreendemos, assim, que os elementos dinâmicos e predominantes elencados como integrantes do volume são capazes construir diálogos com o conteúdo textual do livro, trabalhando em interpretações mais imediatas, como observado entre os elementos pictóricos, ou com sentido mais nítido após leitura do texto, como a cor principal da capa.

4 Considerações finais

Tivemos a intenção de demonstrar como as narrativas textuais e visuais podem dialogar entre si na missão de contar uma história. Para evidenciar esse ponto, propomos um modelo analítico fundamentado em elementos da sintaxe narrativa e ferramentas que abordam o projeto gráfico de livros de literatura. Nosso olhar recaiu sobre uma publicação independente por compreendermos a posição contra hegemônica desse tipo de edição como fator que propicia o acesso a obras que, mesmo desempenhando papel de relevância, encontram-se eclipsadas no circuito editorial dominante.

Apesar das intenções do editorial independente, nos encontramos num cenário em que o Governo Federal propõe a taxação de livros apoiando-se no pretexto que somente os mais ricos leem. Além de comprometer a democratização do acesso à leitura, essa turva noção também coloca em xeque o mercado conquistado pelo trabalho das editoras e livrarias, evidenciando o livro enquanto campo de disputa política e social (OLIVEIRA; SILVA, 2021). Especialmente no primeiro tópico do modelo analítico, em que construímos a resenha, pudemos observar que o contexto no qual a obra se encontra inserida impacta em elementos presentes na construção narrativa. Estendemos a ideia do impacto contextual à própria existência do impresso em sua concretude, infelizmente ameaçado por interesses políticos.

A história contada pelos livros através de seu conteúdo textual e de seus elementos visuais também nos diz sobre as circunstâncias que tangenciam o seu existir.

5 Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

6 Referências

- ABDALA, B. Jr. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ALMEIDA, C. C.; NOJIMA, V. L. dos S. **As narrativas do design de S. - O navio de Teseu**, In: Anais do Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 13, 2018, Joinville. São Paulo: Blucher, 2019, p. 3091-3105. DOI 10.5151/ped2018-4.2_ACO_11
- BERTELLI, C. **La stora dell'arte: dal Neoclassicismo ala metà del Novecento**. Vol. 3a. Mião/Turim: Scolastiche Bruno Mondadori/Pearson, 2012.
- CAMARGO, I. P. de. **O livro de literatura: entre o design visível e o invisível**. 2016. Tese (doutorado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CARVALHO, M. S. de. **Livro de imagem e palhaço mímico: narrativas sem palavras? Estudo sobre a construção narrativa por imagem**. 2012. Dissertação (mestrado em Design) - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- EISNER, W. **Graphic storytelling and visual narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist**. New York: W. W. Norton & Company, 2008.
- FARIAS, P. L.; FONTANA, C. F. **A linguagem gráfica das capas de coleções da Livraria José Olympio Editora no decênio de 1930: uma análise baseada em princípios do design da informação**. In: Anais do Congresso Internacional de Design da Informação, 9, 2019. São Paulo: Blucher, 2019, p. 2281-2296. DOI 10.5151/9cidi-congic-5.0192
- FERREIRA, C. V. Prefácio. In: FLAMMENBERG, L. **O Necromante: Uma história fantástica de fontes orais e escritas**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019, p. 13-27.
- FLAMMENBERG, L. **O Necromante: Uma história fantástica de fontes orais e escritas**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019.
- GANCHÓ, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- HUTTON, R. **Grimório das bruxas**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.
- KARSKY, B. Benjamin West: An Independent Eye. In: Cahiers Charles V, nº39, 2005. **L'Amérique: des colonies aux républiques**. p. 97-128.
- LINDEN, S. V. der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- OLIVEIRA, G. A. F. **O design na construção do livro: a Coleção Particular da editora Cosac Naify**. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) - Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- _____; LIMA, S. Análise semântica de capas tipográficas de livros feministas: discussões sobre performatividade de gênero. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 18, n. 2, 2021. DOI: 10.51358/id.v18i2.932.
- _____; WAECHTER, H. da N. **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. In: Anais do Congresso Internacional de Design da Informação, 9, 2019. São Paulo: Blucher, 2019, p. 333-345. DOI 10.5151/9cidi-congic-1.0327

PROWN, J. D. Benjamin West and the Use of Antiquity. **American Art**, vol. 10, no. 2, 1996, pp. 29–49. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3109224>>. Acesso em 08 Ago 2022.

SILVA, F. V. da. Sobre a continuação, recepção e alguns conceitos d’*O Aparicionista*. In: SCHILLER, F. **O Aparicionista: Das memórias do Conde de O****. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019, p. 165-175.

SOARES, L. A. **Uma editora só para si: feminismo e edição independente no Brasil contemporâneo**. 2020. Dissertação (mestrado em Edição de Texto) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

SUDJIC, D. **A Linguagem das Coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TURNES, S. R. **Introdução à combustão: conceitos e aplicações**. 3ª ed. Porto Alegre: AMGH, 2013.

VIEIRA, L. de S. C. Um autêntico “romance de calafrio” alemão do século XVIII. In: FLAMMENBERG, L. **O Necromante: Uma história fantástica de fontes orais e escritas**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019, p. 231 - 243.

VON ERFFA, H. Benjamin West at the Height of His Career. **American Art Journal**, vol. 1, no. 1, 1969, pp. 19–33.

DOI: <https://doi.org/10.2307/1593851>.