

O SIGNO ESTÉTICO VERBO-VISUAL E A QUESTÃO DOS INTERPRETANTES

André Luiz Ming Garcia (USP)

andrelunar@gmail.com

RESUMO

Na estrutura *sígnica* triádica de Charles Sanders Peirce, o conceito de interpretante é um dos mais importantes, porque ele se refere à ideia, impressão ou sentimento que um signo e seu objeto despertam num intérprete, a inteligência interpretadora do signo. Pesquisas mostram, entretanto, que a apreensão de um signo e, como consequência, a formação do interpretante na mente do intérprete ocorre de formas distintas de acordo com o tipo de signo em questão. Neste artigo investiga-se e compara-se o processo de formação de interpretantes quando da leitura de signos próprios de poéticas verbais, visuais e, principal e comparativamente, verbo-visuais, apontando-lhes as semelhanças e diferenças.

Palavras-chave: Signo. Interpretante. Verbo-visualidade

1. Introdução

Considerando-se a semiótica peirciana, a questão do interpretante (ideia, pensamento ou sensação provocada pelo signo e pelo objeto na mente do intérprete) é fundamental na análise do signo ficcional, pelo fato do interpretante constituir o signo mais desenvolvido ou pensamento determinado pelo *representamen* (signo) e pelo objeto. Mas um interpretante pode ser muitas coisas, muitos efeitos de signos, de ordem vária:

Peirce levou a noção de signo tão longe ao ponto de seu interpretante, quer dizer, o efeito que o signo produz, não ter de ser necessariamente uma palavra, uma frase ou um pensamento, mas pode ser uma ação, reação, um mero gesto, um olhar, um calafrio de regozijo percorrendo o corpo, um desfalecimento, devaneios incertos e vagos, uma esperança, estados de desespero, enfim, qualquer reação que seja, ou até mesmo algum estado de indefinição do sentimento que sequer possa receber o nome de reação. Tudo isso é signo, na semiótica peirciana. (SANTAELLA, 1994, p. 158)

O *interpretante imediato*, como nos lembra Jorgen Dines Johansen (1987), e de acordo com o que se afirmou anteriormente e aqui se retoma de forma breve, para facilitar a leitura, é uma *possibilidade de interpretação* do signo, sendo o interpretante dinâmico ou singular e concreto “uma escolha entre as possibilidades permitidas pela rede estrutural do interpretante imediato”. (JOHANSEN, 1987, p. 16)

Segundo este mesmo autor,

o que poderia ser chamado de poeticidade (ou literariedade) da literatura pode ser analisado e definido como um conjunto de códigos específicos (do interpretante imediato), que o texto literário possui e que o distingue do uso ordinário da linguagem. (JOHANSEN, 1987, p. 16)

Assim, os interpretantes imediatos, possuídos pelo signo literário, nas palavras de Jorgen Dines Johansen, deles fazem parte em modalidade primeira, ou potencial.

A codificação literária consiste de uma padronização de elementos do texto que se destacam da padronização geral do código linguístico, mas apenas no sentido em que esses padrões serão mais numerosos e a padronização mais densa num texto literário do que em um não literário. (*Idem, ibidem*)

Quando pensamos em teorizar sobre os interpretantes, debruçamo-nos sobre um aspecto essencialmente mentalístico da semiose, uma vez que, à diferença de um correlato como o objeto dinâmico, que pode factualmente existir como *perceptos* ou existentes da realidade consensual, o interpretante, no pensamento humano, é sempre unicamente mental. Assim, estudar o signo literário perpassa a análise dos interpretantes imediatos, que ele tem o poder de inspirar quando fruído.

Sobre o interpretante final, afirma Charles Sanders Peirce:

Meu interpretante final é [...] o efeito que o Signo *iria* produzir em qualquer mente através da qual as circunstâncias lhe permitiriam trabalhar em seu efeito completo. [...] ... o Interpretante Final é o resultado Interpretativo ao qual toda interpretação está destinada a chegar se o Signo é suficientemente considerado. [...] O Interpretante Final é aquele em direção ao qual o real tende. (BERGMAN & PAAVOLA, [s/d.], p. 110-111)

Assim, o foco destas reflexões recai, principalmente, mais sobre o interpretante imediato, que é da ordem do que pode acontecer, do que sobre o interpretante dinâmico, aquele que de fato acontece ou se projeta, e o final, o ponto de chegada final da interpretação. Tanto o interpretante dinâmico quando o final são menos apropriados para auxiliar em um raciocínio que enfoca possibilidades de interpretação, e creio que seu estudo exige experimentos com informantes.

Se pensarmos concretamente nos interpretantes imediatos formáveis na mente do leitor do livro ilustrado, teremos primeiramente de reconhecer que, ao incorporar e ser composto por dois sistemas principais de linguagens em interação, a saber, os registros visuais e os registros verbais (que também possuem imagens como interpretantes), além do *design* ou projeto gráfico, o livro ilustrado inspira a elaboração potencial

dos interpretantes referentes aos signos visuais, mais (hipo)icônicos, e os verbais, legissignos simbólicos mas que também podem ser icônicos.

Sistemas distintos de signos, ou distintas linguagens, diferem não apenas em tipo, mas em função, forma de indicar ou representar, e cada um deles é mais apto a um tipo de significação, embora a semiótica de Charles Sanders Peirce nos apresente um sistema (na verdade, mais de um) classificatório para abordar todas as linguagens possíveis sem exceções e sem a priorização de algumas delas (o que, no caso da semiótica diádica de extração francesa, seria a linguagem verbal, embora também eles analisem o não verbal, mas com um instrumental teórico que muito deve à linguística, enquanto o de Charles Sanders Peirce deve à filosofia).

Observemos, em seguida, exemplos de processos empíricos de sígnicos poéticos verbais, visuais e verbo-visuais e as implicações referentes ao interpretante formado quando da fruição de cada caso.

2. Analisando os dados

Umberto Eco (1991) reconhece e dá em seu texto uma definição sígnica válida para todo tipo de signo, mas sublinha o fato de que os diferentes sistemas de linguagem têm funcionamento distinto e aptidões também distintas.

Vejamos seu elucidativo exemplo:

Certamente, é possível exprimir o mesmo conteúdo quer através da expressão [o sol está surgindo], quer através de outro artifício visual composto de uma linha horizontal, um semicírculo e uma série de linhas diagonais irradiando do centro do semicírculo. Mas seria bem mais difícil afirmar por meio de artifícios visuais o equivalente de [o sol *ainda* está surgindo], assim como seria impossível, assim como seria impossível representar visualmente o fato de Walter Scott ser o autor de *Waverley*. É possível dizer que estou com fome tanto por palavras quanto por gestos, mas os gestos seriam inadequados para estabelecer que a *Crítica da razão pura* prova que a categoria da causalidade é uma forma *a priori* (ainda que Harpo Marx pudesse aproximar-se sensivelmente desse resultado. (ECO, 1991, p. 152)

Em seguida, Umberto Eco considera os sistemas de linguagem não verbal “imperfeitas aproximações, artifícios semióticos periféricos, parasitários e impuros, misturados com fenômenos perceptivos, processos de estímulo-resposta e assim por diante” (*idem, ibidem*). E considera a linguagem verbal, em caixa alta e referindo-se a Lotman, o “*sistema*

modalizante primário” de que os demais seriam aproximações. E prossegue alertando-nos, em uma repetição do que disse no trecho citado em recuo anteriormente, que cada sistema de linguagem é mais apto para representar diferentes tipos de signos (representando e sendo apenas parcial e circunstancialmente definidos pelo objeto), malgrado a superioridade que repetidamente atribui à linguagem verbal, concedendo que “existem muitos conteúdos expressos por complexas unidades não verbais que não podem ser traduzidos por uma ou mais unidades verbais senão por meio de vagas aproximações”. (Cf. ECO, 1991, p. 152)

Em que concordo com Umberto Eco? Em que cada sistema de linguagem ou código é mais apto a certos tipos de semioses, e que usar um outro sistema menos indicado àquele tipo de expressão resultará em representações ainda mais incompletas (sem entrar, neste ponto, no mérito da questão de que toda semiose é parcial e incompleta, senão mentirosa, e representa seu objeto em determinados de seus aspectos e sob certas circunstâncias, mesmo que sustentada pelo código considerado ideal para ela).

Em que discordo de Umberto Eco? Na suposta superioridade geral da linguagem verbal em face da visual. Ana Maria Guimarães Jorge (2006), à guisa de exemplo, mostra-nos de forma complexa e fundamentada que o pensamento humano é essencialmente diagramático (e um diagrama é da ordem do (hipo)ícone, *a priori* não do legissigno/símbolo, como a palavra). Além disso, pensamos muito comumente por imagens, numa mistura com o pensamento elaborado verbalmente, além de muitos outros tipos de semiose que formam algo complexo como é o pensamento – lembremos que nossa memória registra e (res)significa até cheiros e sabores, e os presentifica como quali-signos, sinsignos ou legissignos em nossa mente ao longo de vários tipos de pensamento. Ou seja, só com base no verbal não há pensamento, de onde se conclui que, ao ser tão essencial para a formação do pensamento, não é *per se* e de forma geral inferior, mesmo que, repita-se, seja o sistema de linguagem ideal e até, por vezes, insubstituível para a comunicação em funções essenciais de uma vida.

Conforme Lúcia Santaella (1994, p. 155),

nenhum pensamento é conduzido apenas através de símbolos. Além disso, [Peirce] ainda percebeu que cada tipo de signo está apto a representar o que representa em função de sua natureza específica. Para determinadas necessidades ou para determinadas realidades, há signos que são mais apropriados do que outros. [...] Toda manifestação sgnica, no pensamento, na linguagem, seja lá de que tipo for, atualiza uma mistura mais ou menos equilibrada de tipos de

signos. Em síntese, o pensamento e as linguagens só podem existir e sobreviver na promiscuidade. No mundo das linguagens, tudo é mistura, a mistura é a vida, ou o espírito, como queria Valéry.

Talvez deva concordar, entretanto, quando Umberto Eco afirma que “a linguagem verbal seja o artifício semiótico mais poderoso” (*op. cit.*, p. 54), dependendo da ajuda de outros sistemas semióticos já que ele “não satisfaz completamente ao princípio da efabilidade geral”. Ele também admite que a comunicação humana não possa se dar apenas por palavras. Em suma, difiro apenas na superioridade intrínseca supostamente incondicional do verbal em face do visual, porque se ambos sistemas são essenciais para o pensamento, essa essencialidade torna o ranqueamento insustentável, principalmente se consideramos o objeto livro ilustrado, elemento das comunicações e artes humanas que pode existir e impor-se como grande obra de arte que muito comunica sem o verbal, mas jamais sem o visual, sob o risco de não poder ser considerado livro ilustrado, assim como é questionável a história em quadrinhos sem textos visuais, mesmo que, em meio a exceções, existam exemplos de quadrinhos “mal-larmeicos”, deixados em branco com vistas ao alcance de certos tipos de expressividade, sendo normalmente, nestes casos, narrações de base verbal, cuja estrutura padrão é desafiada nos exemplos seguintes pela falta ou da imagem ou da palavra:



Fig. 1: Histórias em quadrinhos com predomínio da ausência de registros verbais sem interrupção como recurso expressivo que põe em xeque uma arte considerada essencial desse gênero, sem prejuízo para a narrativa. Disponível em:

http://3.bp.blogspot.com/_qYMOVG3jrQk/UMVEE81jLqI/AAAAAAAAAR0/4vmffXXSxJ8/s1600/HIst+quadrinho

[s+de+natal.jpg](#)>. Acesso em: 08-12-2016.

Vejamos o exemplo de um artista dos quadrinhos catalão, Joan Cornellà:



Fig. 2: História em quadrinhos sem registros verbais de Joan Cornellà.

Sem nenhum tipo de recurso verbal aplicado, esta história em quadrinhos de Joan Cornellà não apenas narra uma historieta, mas também denuncia o racismo e as cruéis facetas de seu funcionamento sistêmico nas sociedades, com setores dela desempenhando todo tipo de papel nesse sistema. A obra se nos apresenta portando extrema expressividade e sagacidade, clareza e ironia (vide os sorrisos do atirador e do policial, um tipo de sorriso de louco presente ao longo de sua vasta e valorosa obra).

E agora o contrário: uma história em quadrinhos sem imagens

(pictureless comic):



Fig. 3: Exemplo questionável de HQ sem imagem de Walter Kelly.

Nela, identificam-se o fundo onipresente negro, ou a ausência de cor (ao menos seguindo os estudos clássicos de cor) e a transcrição do pedido de socorro em inglês – HELP!, que é da ordem mais da fala, da comunicação verbal que ocorre nos quadrinhos, que da imagem, embora os tipos de letras empregados incorporem qualidades icônicas e ponham em xeque a asserção acerca da ausência total de imagem nessa tira. Trata-se de um bom exemplo para estimular reflexão sobre características de gênero e de subgênero e relações palavra-imagem nessas textualidades. No exemplo seguinte, a ausência dos registros visuais nesta tira baseada em registros verbais é mais evidente:

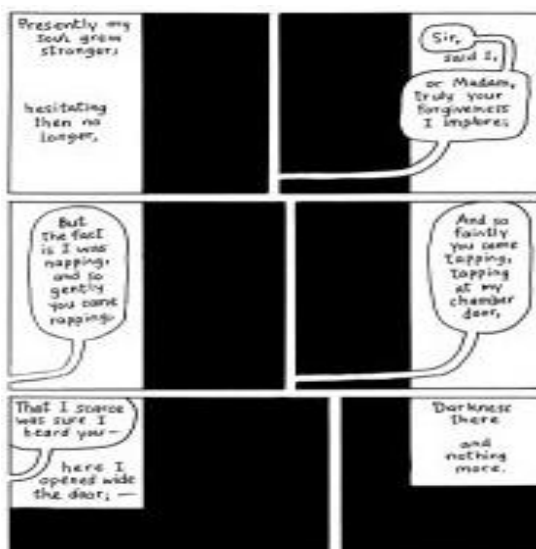


Fig. 4: *Pictureless comic* de David Lasky.

Falemos, agora, das poéticas verbo-visuais que nos interessam especificamente, e analisemos momentos em que autores dos gêneros envolvidos também rompem com suas convenções.

No mundo dos livros ilustrados, são muito comuns aqueles que alguns no Brasil chamamos de livros-imagem ou livros de imagem, referindo-nos a livros ilustrados sem registros verbais, uma denominação confusa, porque, em si, não difere os livros ilustrados verbo-visuais, que também são livros de imagens, seja a dos desenhos, pinturas, colagens e arte da fotocópia integrada ou o que internacionalmente costuma-se denominar *wordless picturebooks* (ao pé da letra, livros ilustrados sem palavras, ou melhor, sem registros verbais explícitos).

Existe um instigante caso, porém, potencial ou apenas aparentemente excepcional, para cuja menção abro espaço a uma digressão neste ponto do texto: trata-se do livro ilustrado (?) *Parece que Neva* (*On dirait q'il neige*), de Remi Charlip. Nessa obra, não existem desenhos nem pinturas nem colagens nem xilogravuras, muito menos a utilização explícita dos elementos da gramática do discurso virtual, como ponto, linha, textura, relação luz-e-sombra, forma, mancha, contorno, margens, direção, cor, escala, dimensão e movimento. Não existe um fazer de formas e cores e texturas por parte de um artista. Existem páginas que foram *deixadas* em branco, e talvez nem embranquecidas a propósito, tendo-se, mito provavelmente, a página feita de papel branco sem intervenções, como que cobertas de neve, e algum texto verbal na parte de baixo, como se o fundo branco sem formas, tons, manchas, texturas, margens, limites (enfim, sem nada mais) fosse a ilustração associada ao texto. Se entendermos ilustração como imagens formadas por desenhos, pinturas, colagens, sobreposição de fotografias e cores etc., utilizando-se de materiais como lápis, tintas, aquarela, óleo, acrílico, têmpera, giz etc., esse livro simplesmente não as possui. Mas que entendimento limitado de ilustração seria esse, e muito atrelado aos princípios (e necessidades validatórias) da arte de tradição! Por que não representar um ambiente tomado de neve, onde se veja apenas neve, por uma página em branco, onde que se vê apenas o branco? Existe, talvez, um não fazer, um não ilustrar *a priori*, muito menos tecnicamente virtuoso, que faça com que existam discussões a respeito do caráter de livro ilustrado dessa obra. Na minha visão, porém, trata-se, sim, de um livro ilustrado, não importando se a técnica “ilustrativa” foge de tudo o que se tinha como pré-concebido a seu respeito. Assim como existe poesia na página em branco de *Um Lance de Dados* de Mallarmé. E, em *Parece que Neva*, temos no branco ou vazio

das páginas a iconicidade pela semelhança entre uma página inteiramente branca e uma paisagem totalmente encoberta por neve, ocultando tudo (ruas, caçadas, paisagens rurais, vegetação...) que a neve, em casos de precipitação muito intensa, também cobre e oculta no mundo fenomênico físico consensual. Não entrarei na discussão a respeito do caráter de cor ou não cor, ou de soma de todas as cores, ou até de mesmo de ausência de cor representado pelo branco. Deixo essa discussão para os estudiosos das cores. O que vale, aqui, é que o branco existe, vejo-o como cor, como signo, e como ilustração neste caso, tendo como objeto dinâmico a neve, objeto imediato nosso *percipuum* da neve, além do julgamento perceptivo, com a neve como interpretante dessa semiose.



Fig. 5: páginas “ilustradas” de *Parece que neva*.

Ele apresenta características do livro ilustrado pós-moderno (a serem discutidas no capítulo 3) como chamar a atenção para si mesmo, a autorreferencialidade, o desafio, o questionamento sobre si mesmo e sua natureza...

A mim, pessoalmente, agrada a leitura do texto que pertence a um gênero intrinsecamente verbo-visual (como as obras de Joan Cornellà acima reproduzidas), mas do qual se ausenta o verbal, numa exploração aprofundada das possibilidades expressivas dos registros visuais, não apenas para a representação, mas também para a narração. Durante esse tipo de leitura, procuro com especial prazer contemplar, interpretar e fruir

essas obras a partir dos registros que essas apresentam e dos quais se valem e compõem. Pergunto-me, por exemplo, se a ironia e o sarcasmo de Joan Cornellà seriam expressos com o mesmo valor caso suas tiras possuísem balões de diálogo. Estou segundo de que a resposta a essa pergunta seria negativa.

Quando pensamos nas relações entre o verbal e o visual nas artes, temos dois contextos – e fala-se, aqui, dos casos em que nem verbal nem visual se ausentam: no primeiro, imagem e palavra pertencentes a diferentes obras, mas que se encontram em algum tipo de relação uma com a outra, e, no segundo, as poéticas verbo-visuais (livro ilustrado, história em quadrinhos, poesia concreta, poesia visual etc.), em que ambas as linguagens se encontram, inter-relacionam e complementam na mesma obra, sendo a verbo-visualidade o que as estrutura como obra uma em sua idiossincrasia. Um exemplo do primeiro caso seria a pintura “*Le petit Chaperon Rouge*”, de Fleury-François Richard (1852), exposta no Museu do Louvre, em Paris, França. Essa obra está em direta relação com o conto Chapeuzinho Vermelho e, de fato, ilustra uma de suas cenas, mas não compõe com o conto verbal uma unidade. São obras diferentes, embora intimamente relacionadas, uma vez que a pintura ilustra uma cena do conto, o que gera um forte intertexto multimodal.

Retornando às questões dos interpretantes na leitura da poética verbo-visual livro ilustrado, retomo uma questão: a percepção dos registros visuais, de natureza principalmente icônica, se dá diretamente de forma cerebral e direta: olhos vêem o objeto dinâmico, já semiotizado e transformado em objeto imediato, sua parte que efetivamente consiste num correlato do signo, e emite, em suas formas, cores, dimensões etc. na retina mental do fruidor a imagem percebida e ali projetada. Essa forma de percepção e cognição é rápida e direta. Não pretendo investigar, neste momento, a autogeração sónica a partir desse signo, dessa imagem projetada na mente do leitor, dadas as suas ilimitadas possibilidades a variar de pessoa para pessoa e de circunstâncias para circunstâncias.

No caso da leitura do texto verbal, essa se delonga muito mais pelo tempo, devido ao seu caráter de signos sintaticamente concatenados em sequência e continuidade, e ao fato do interlocutor e do leitor deverem esperar até que aquele que assume a palavra chegue à conclusão de suas ideias verbalmente (dependendo, é claro, da complexidade e das dimensões daquilo que verbalmente se diga, conte, explique. Não é por acaso que obras de pintura expressivíssimas e caracterizadas pelo detalhe como o *Jardim das Delícias Terrestres* de Bosch ou várias pinturas com

as de Pieter Bruegel, sempre cheias de não apenas representação, mas também de narrações, se resolvem e espreadam no espaço de uma tela (no caso do *Jardim*, dividida em três superfícies unidas, e que podem ser fruídas conjuntamente), ao passo que um romance, baseado no verbal, se desenvolve a partir de páginas e páginas, chegando a extremos como *Ulysses*, *Wilhelm Meister* ou, no mundo da literatura infantil e juvenil, a obra de Tolkien, desenvolvida em vários enormes volumes, ou a série *Harry Potter*. A linguagem verbal é mais apta para expressar ações complexas concatenadas e repletas de nuances e matizes, mas isso se delonga no tempo. Registros visuais também narram, mas de forma mais compactada e de apresentação unificada, sendo nisso menos ótimos que os verbais, enquanto recursos verbais projetam imagens, mas com menos proficiência que os recursos visuais. Observe-se a obra “*Snow Piece*”, de Yoko Ono, representante do gênero de arte conceitual denominado “instrução” ou “*event score*”:

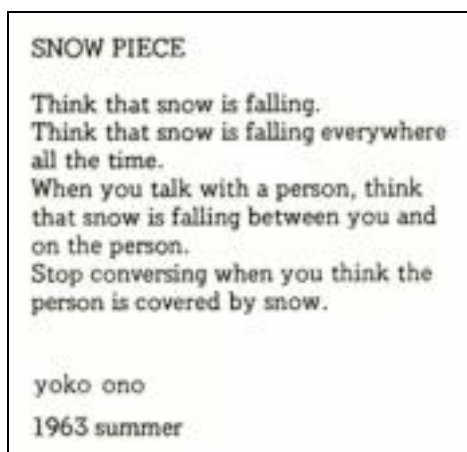


Fig. 6: “*Snow Piece*”, de Yoko Ono, 1963 e publicada no livro *Grapefruit*.

O texto funciona como uma instrução. Uma imagem (neve) e diversas sensações a ela relacionadas devem ser projetadas no corpo-mente do fruidor e do interlocutor (real ou imaginário), sem qualquer recurso direto ao visual.



Fig. 7: Pintura “*Le Petit Chaperon Rouge*”, de Fleury-François Richard (1852), exposta no Museu do Louvre.

Ela não integra um livro ilustrado, embora seja uma ilustração no sentido mais amplamente aceito de ilustração como sendo “imagem em relação direta com um texto”. É uma obra por si só. Se é, de fato, uma “obra de fato e indiscutivelmente independente”, dada a já mencionada relação intrínseca com o conto, da base do intertexto (ainda que não só), isso é algo que pode e deve ser discutido. Este trecho é narrativo, além de representativo. Corresponde ao momento em que Chapeuzinho Vermelho visita a vovó (na verdade, o lobo já disfarçado) em seu quarto escuro e convalescendo em seu leito, e lhe leva bolo e vinho (em Grimm) ou *gal-lettes* e leite (em Perrault). Mas esse elemento narrativo, traduzido por signos visuais, congela a cena em um dado momento que, no verbal, seria mais desenvolvido, com a descrição de mais detalhes, ações associadas às que foram representadas nesse quadro, ações que antecederem e sucedessem esse momento.

Um caso distinto é o do livro ilustrado, que é uma construção verbo-visual indivisível (a menos que para efeitos didáticos e analíticos) entre palavra e imagem:



Fig. 8: Grimm-Pacovská, um livro ilustrado como objeto único composto por palavra, imagem e *design*, onde se observam o texto verbal e a imagem impressos.

Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2011, p. 12) se referem à “relação entre a literatura e as artes visuais clássicas da pintura, gravura, escultura e arquitetura” (caso da pintura de Fleury-François Richard com a versão perraultiana do conto *Chapeuzinho Vermelho*), refletindo que “as inter-relações entre o verbal e as artes visuais podem ser estudadas com um foco sobre as diferenças específicas ou sobre as afinidades, semelhanças e influências mútuas entre essas artes irmãs”. Analisemos o seguinte excerto, que enfoca as diferenças entre os códigos verbal e visual, suas especificidades, sua inter-relação, e advoga a não superioridade de um tipo de código sobre o outro no âmbito da arte:

Diferenças evidentes entre o verbal e as artes visuais são aquelas que derivam do *potencial semiótico específico* dos signos verbais e dos visuais. Tanto a comunicação verbal quanto as artes visuais têm o potencial semiótico da *representação*, muito embora, em alguns casos, não possam fazer uso dela, como na pintura não representativa ou na poesia sonora. *Para representar, a literatura faz uso de palavras que, na terminologia peirciana, são signos essencialmente simbólicos. Pinturas e esculturas, que representam cenas de mundos reais ou ficcionais, fazem-no essencialmente por meio de signos icônicos*, mesmo quando eles representam objetos que não existem na realidade. As artes verbais e visuais divergem quanto ao seu potencial de representação. *Imagens visuais são superiores em seu potencial de representar o mundo visível*.

vel de formas, cores e configurações espaciais, mas com exceção da sinestesia, elas são um meio pobre para a representação do mundo acústico, olfativo, gustativo e tátil da experiência humana. Além disso, *as imagens têm um potencial pobre para representar noções abstratas, temporais e relações causais*. Elas não têm a faculdade de negar aquilo que elas representam, e não podem expressar a ideia da alternativa entre dois objetos de representação. Em contraste com as artes visuais, que são tipicamente as artes de representar o mundo visível, *as artes verbais podem representar tanto o mundo visível quanto o mundo invisível, impressões sensoriais de todas as modalidades, as ideias abstratas, sentimentos e relações lógicas*. É verdade que a pintura tem um potencial alegórico e metafórico que vai muito além dos limites do mundo visível, mas o conhecimento necessário para decodificar uma alegoria pintada pressupõe o conhecimento transmitido pelo literário ou pelos textos bíblicos. No entanto essa superioridade da semiótica verbal sobre os signos visuais para representar o amplo espectro de fenômenos naturais e culturais não pode ser invocada como um argumento para a superioridade do literário sobre as artes visuais, como foi alegado até a estética do Renascimento. A disputa antiga sobre a superioridade das artes (paragone) foi enganosa. *Nenhuma das artes é superior a quaisquer outras. Todas as artes individuais trabalham com seus meios semióticos específicos*. (SANTAELLA & NÖTH, 2011, p. 12 – grifos nossos)

Dadas as diferenças entre as potencialidades expressivas de cada código no seio da arte, tão bem sintetizadas no trecho acima citado, restamos ver como os autores entendem as inter-relações possíveis existentes entre o verbal e o visual, que se iniciam já no caráter imagético de ambos os códigos, uma vez que tanto as imagens propriamente ditas se projetam ou refletem na retina mental, quanto as imagens inspiradas pela leitura da palavra acabam por ter o mesmo fim. Lúcia Santaella (2012c) classifica as relações entre palavra e imagem no livro ilustrado em sintáticas, semânticas e pragmáticas. Explorarei esse tema mais detalhadamente no capítulo terceiro do presente trabalho. Pretendo, aqui, de modo a ater-me à questão dos interpretantes no tipo de obra que aqui se analisa, o livro ilustrado, verificar as semelhanças e diferenças entre os processos mediante os quais palavra e imagem contidos no texto verbo-visual potencialmente geram signos desenvolvidos na mente dos intérpretes, não poucas vezes imagens.

Um exemplo de registros visuais utilizados para construir a caracterização dos personagens, indo muito além de seu aspecto físico e emoções e ações, é o que se observa na obra *Vizinho, vizinha*, de Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello (2006). Todo o livro se estrutura em páginas duplas, ocupando a página da esquerda o apartamento do vizinho e, a da direita, o da vizinha, com um corredor no meio que os separa – e eles, de fato, não se conhecem, apesar do não pouco que têm em comum ou complementar:



Fig. 9: Páginas 6 e 7 de *Vizinho, vizinha* (2006) com o livro aberto.

Este livro traz textos verbais breves e ilustrações ricas em detalhes. Observemos a página direita (portanto, retratando o apartamento e vida da vizinha), reproduzida a seguir. O texto verbal nos informa a respeito de um detalhe que pouco influi no enredo: “Ela tem um neto dois dedos menor que a sobrinha dele”. Entretanto, ao analisar a ilustração, descobrimos que ela costura, ouve música, tem uma coleção de CDs, um aquário com peixes, uma prancha de surfe e que ela desenha com lápis e pinta com guache. Todos esses detalhes caracterizam a personagem e são normalmente entregues ao leitor via registros verbais. A estratégia, neste livro, foi a de compor e apresentar os personagens mediante o visual.



Fig. 10: *Vizinho, vizinha*, p. 22.

Na imagem seguinte, o texto verbal nos diz, a respeito do vizinho, que, às “quatro e quarenta, ele sai com o canário para um passeio”. Só isso já gera estranhamento, uma vez que as pessoas geralmente não saem para passear com canários, muito menos atados à ponta de uma linha, como cães, mas para que possam voar. Contudo, a imagem diz mais sobre ele: ele possui uma vitrola e discos de vinil (em 2006), possui plantas em casa e, pela inscrição da camiseta que veste, visitou a Serra da Capivara (uma unidade de conservação brasileira de proteção integral à natureza localizada no Estado do Piauí¹⁷²), ou pretende fazê-lo, ou a admira. Essa camiseta, somada às flores e ao canário, caracterizam-no como personagem interessado pela natureza, algo que poderia ter sido expresso no verbal, mas não foi. Fisicamente, tem cabelos castanhos encaracolados, barba, veste bermuda cargo, tênis *Converse* (ou muito similar). Assim, em *Vizinho, vizinha*, os registros visuais informam mais sobre os personagens que os verbais. Informam sobre suas características físicas, mas também sobre seus gostos e hábitos e, assim, sobre suas personalidades.

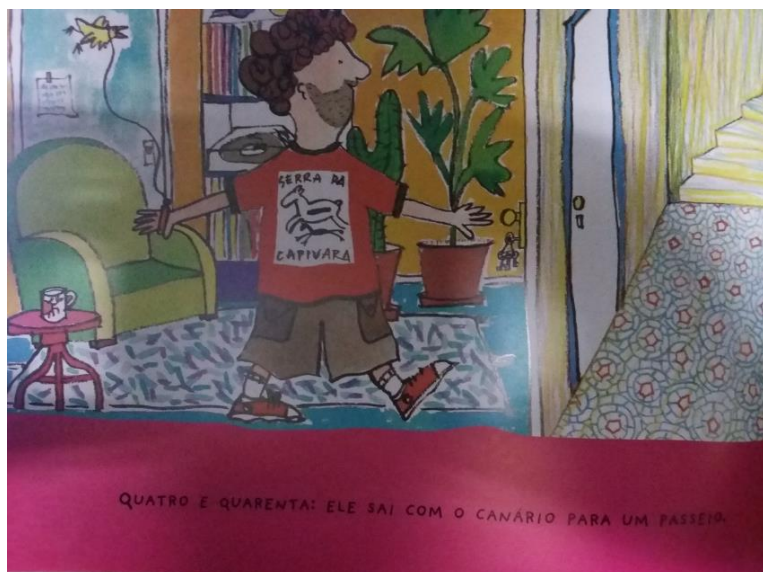


Fig. 11: *Vizinho, vizinha*, p. 14.

Já Monteiro Lobato nos apresenta suas personagens com descri-

¹⁷² Em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Nacional_Serra_da_Capivara>. Acesso em: 12-12-2016.

ções desenvolvidas no código verbal e eventualmente representadas em ilustrações (veremos, no capítulo 3, a diferença entre livro ilustrado e livro com ilustrações). Narizinho, já no início das *Reinações*, é descrita da seguinte forma: “Narizinho tem sete anos, é morena como jambo, gosta muito de pipoca e já sabe fazer uns bolinhos de polvilho bem gostosos”. A boneca Emília é descrita como segue: “...Emília, uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por tia Nastácia, com olhos de retrós preto e sobranceiras tão lá em cima que é ver uma bruxa”. A descrição com o código verbal de Narizinho inclui o mesmo tipo de elementos que a do vizinho: caracterização física e preferências ou habilidade (saber fazer os bolinhos gostosos, apreciar pipoca). Comparadas, as descrições visuais das personagens de *Vizinho*, *vizinha* tomam mais tempo do leitor do que as verbais de Monteiro Lobato, um caso que tipicamente inverte o mais comum: a apreensão da imagem ser mais breve que a do texto. E, naturalmente, se pensarmos nos elementos internos apenas de *Vizinho*, *Vizinha*, temos um texto verbal muito mais pobre que o visual.

Não é possível antever a forma, tom e natureza exatas daquilo que palavra ou imagem em um livro ilustrado projeta(ria)m na retina mental de um fruidor. Um dado leitor pode ter seu primeiro contato com as ilustrações da personagem *Chapeuzinho* no livro e elas podem remeter-lhe instantaneamente, por iconicidade, indicialidade ou simbologia, a outras pessoas, outras imagens, a sensações específicas diretamente provocadas pelo contato com esse material etc., enfim, a elementos de seu horizonte de expectativas e às suas crenças/conhecimentos de mundo. É por essa incerteza que afirmei, há alguns parágrafos, que aqui falo de interpretantes imediatos e não dinâmicos ou finais. O que se pode afirmar, entretanto, é que, num primeiro momento, olhar para um desenho provoca sua reprodução de forma direta ou não mediada em nossa mente. O desenho está no papel (livro, objeto dinâmico, *percepto*), é percebido por meio da visão, torna-se *percipuum* ou objeto imediato do signo, e adentra a mente do intérprete através desse sentido. A apreensão do desenho, da pintura, da colagem, enfim, das imagens que se apresentam nos livros ilustrados, é muito mais direta do que a apreensão do verbal, salvaguardadas talvez exceções como *Vizinho*, *vizinha*, muito carregadas de detalhes.

Isso porque, no caso da decodificação do verbal em forma impressa, ou em forma de tipos, primeiramente a visão faz com que o fruidor tenha contato com os símbolos gráficos, que projetam em sua mente cadeias fônicas – os sons em que as palavras consistem e que delas são a

matéria primordial – e só numa fase subsequente, ainda que de imediato subsequente, esses sons, por sua vez (os significantes de Saussure), remetem aos significados ou conteúdos que representam, apenas então projetando, também, por sua vez, imagens na retina mental do leitor. No caso da leitura da imagem, num estágio prévio à sua interpretação, a percepção visual é direta, já que se trata do que Lúcia Santaella designou um sentido cerebral. Olha-se a imagem no papel e tem-se de imediato uma réplica sua na mente. No caso da apreensão do verbal, decodifica-se primeiro o signo gráfico, que gera na mente como interpretante o signo verbal como cadeia fônica, e essa cadeia fônica tem como interpretante a imagem ou o significado apenas então projetados na mente. É claro que a diferença temporal entre a apreensão dos dois tipos de signo e suas projeções na mente devem ser da ordem de menos que milissegundos, mas existe uma diferença de graus na concatenação de signos gerada, tendo a leitura do verbal, portanto, por sua própria natureza, ao menos uma etapa a mais. Além disso, a imagem se apresenta aos olhos do leitor toda de uma só vez. É evidente, e quero ressaltar isso, que a análise que se pretenda *atenta* da imagem, sobremaneira a mais completa, em seus detalhes, também se delonga pelo tempo. Caso alguém deseje contemplar e fruir no detalhe o *Jardim das Delícias Terrestres* de Hieronymus Bosch (1504), sabe-se lá de quanto tempo, de fato, irá necessitar, até porque é difícil, nessa pintura, localizar um ponto focal central – e, provavelmente, ela tem múltiplos.



Fig. 12: O Jardim das Delícias Terrestres, de Hieronymus Bosch (1504), Museu do Prado, Madrid

Mas existe, ainda assim, uma apreensão geral (mesmo que mais superficial) da imagem como um todo que ocorre em função de segun-

dos. O texto verbal, por outro lado, representado graficamente ou simplesmente recitado, é determinado pela sintaxe. As palavras vão-se enumerando e concatenando uma a uma, cada uma delas dependendo de que se leia/recite/pronuncie/imagine cada uma a sua vez, numa dispersão temporal muito maior. Até que o verbal descreva minimamente uma imagem com cenário e personagens em ação, vão-se segundos ou – em um Eça de Queiroz ou H. P. Lovecraft, Zola, Flaubert, Thomas Mann em *Dr. Fausto* e um longo etcétera – *muitos minutos ou mais*. Os registros visuais, por sua vez, dão-nos um todo e um tom da imagem prontamente e sem delongas, um todo que a natureza cronologicamente segmentada do verbal não oferece de forma instantânea. Assim, como exemplo, a projeção de interpretantes emocionais por parte da imagem é instantânea; aquela que vem do verbal aguarda a chegada à conclusão de partes mais delongadas da enunciação.

Mas, sempre que levemos em conta as controvérsias acerca do tempo necessário para fruir registros visuais e verbais, devemos distinguir entre a poética visual (no caso, a pintura multifocal) daquela, não menos poética, mas que possui um foco central claro e centralizador da apreensão. Um exemplo do primeiro tipo são *As Meninas*, de Diego Velázquez (1656), totalmente multifocal e exigindo uma fruição de atenção aos detalhes um a cada vez, além da sempre possível apreensão geral, do “tom geral da imagem”.



Fig. 13: *As Meninas*, de Diego Velázquez (1656), Museu do Prado (Madrid).

Como exemplos de imagens unifocais, ou mesmo multifocais, mas com um *foco central claramente definido*, observemos as seguintes, para mantermo-nos no âmbito da arte bem conhecida:



Fig. 14 e 15: À esquerda, *O Grito*, de Edvard Munch (1893) e, à direita, a *Mona Lisa/La Gioconda*, de Leonardo da Vinci (1503-1506).

Neste momento, não pretendo enfatizar as diferenças de época, estilo e significado cultural de ambas as obras. Trata-se, aqui, de indicar que, ao contrário do que ocorre em obras multifocais como *O Jardim das Delícias Terrestres* e *As Meninas*, nestas duas pinturas podem-se identificar pontos focais claros e centralizadores. Em *O Grito*, o ponto focal central (e que, de fato, se localiza ao centro da imagem), é o que primeiro chama a atenção do fruidor. O rosto que grita é o ponto central e focal da obra e sua circularidade se reafirma com a posição das mãos em relação com o rosto. Os olhos, a boca que grita, também são da origem do ponto. A propagação do grito, por sua vez, que é som em expansão, é representada por meio de linhas, sendo curvas as de instabilidade e horizontais e verticais as de estabilidade. Toda a imagem, de algum modo, grita ou participa do grito, reflete-o, ainda que o grito em si parta da cabeça (e dali partem todos os gritos em todos os sentidos), centralizada na imagem. A linha que representa a cerca nos faz subir seguindo-a com o olho até chegar na linha amarela que vai circulando para cima e forma o céu. Na *Mona Lisa*, por outro lado, o foco de atenção (e de séculos de interpretações, associações e questionamentos) é o seu enigmático sorriso, localizado em seu rosto, e que consegue ser seu foco principal de atenção sem localizar-se ao centro do espaço da pintura, como em *O Grito*. Nada im-

pede que o fruidor se dedique a analisar a posição de seus braços, o fundo paisagístico das imagens, mas o ponto focal é seu rosto que tão misterioso sorriso esboça.

Voltando aos livros ilustrados, que também englobam imagens com pontos focais ou múltiplos focos, e dedicando-nos, por ora, a mais uma complicação na leitura do verbal, na esfera do elemento gráfico-verbal, vale lembrar, ainda, que as próprias formas das fontes utilizadas no registro gráfico do texto verbal podem carregar sentidos a partir da iconicidade, como mostra-nos Priscila Monteiro Borges (2010), aumentando a intensidade cognitiva da leitura do verbal:

Quando a linguagem verbal se materializa em formas de escrita, ela adquire características particulares do sistema de linguagem visual. Torna-se, então, necessário investigar o poder significativo das formas visuais em textos verbais. A visualidade do sistema de escrita verbal agrega duas funções da escrita: a comunicativa e a poética visual. A função comunicativa caracteriza o sistema verbal, estando também presente na linguagem verbal oral. Já a função poética visual é particular aos sistemas de escrita, sendo expressa pela caligrafia manual e pela tipografia. Com o objetivo de investigar a função representativa dos aspectos visuais da escrita verbal, selecionamos fontes tipográficas que transformam a forma das letras, *dificultando a leitura*. Essas fontes destacam a visualidade da escrita e desenvolvem uma forma de comunicação visual própria. Com elas, o texto escrito verbal passa a comunicar visualmente¹⁷³. (BORGES, 2010 – negrito meu)

Essas circunstâncias investigadas por Priscila Monteiro Borges nos mostram que a leitura do verbal gráfico que apresente traços de iconicidade já nas fontes acrescenta mais um delongamento, ou, nas palavras dela, mais uma dificuldade para um tipo de leitura que já é mais complexo e longo, apoiado no eixo de linguagem *design*, na leitura da iconicidade das fontes, então na decodificação do verbal até a apreensão da imagem que ele projete, além de mais imagens a serem analisadas no caso de um leitor metuculoso e atento a todo tipo de detalhe potencialmente significativo no objeto livro ou livro ilustrado.

Estas questões – destacando-se a maior agilidade na formação de interpretantes na mente do fruidor a partir dos registros visuais, bem como a propensão maior dos códigos visuais à representação icônica, fazem com que esse tipo de registro, sem os quais não se tem o objeto livro ilustrado, terminem por dominar, nesse tipo de objeto, toda a parte de projeção de imagens.

¹⁷³ Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/5310>>. Acesso em: 07-12-2016.

Recentemente, em uma conversa mais informal sobre contos de Grimm e suas ilustrações, uma pessoa, curiosamente professor de arte, que aparentemente havia tido contato exclusivamente com versões sem ilustrações do texto dos Irmãos Grimm (por mais raro que isso possa parecer), declarou-me sempre ter imaginado Chapeuzinho Vermelho com cabelos negros. Uma interpretação completamente possível a partir do que expressa e inspira o texto verbal, já que o conto de fadas se caracteriza, como gênero, pelas poucas ou muito breves descrições que o integram¹⁷⁴. Entretanto, na grande maioria dos livros ilustrados tradicionais e contemporâneos desse conto, a personagem é representada com cabelos claros. O fato é que isso não fazia parte do repertório e horizonte de expectativas desse leitor especificamente com quem travei essa breve conversa, que não tinha tido experiência com as ilustrações, embora haja, inclusive e excepcionalmente, entre estas, exceções como a Chapeuzinho de Almodóvar-Taeger, cujo tom de cabelo é representado escuro:

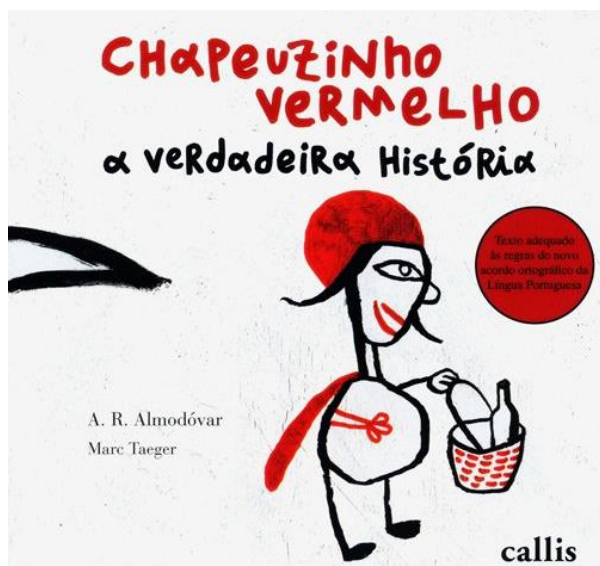


Fig. 16: *Chapeuzinho Vermelho; a verdadeira história*, de Almodóvar e Taeger, Editora Callis.

¹⁷⁴ A discussão das características do gênero conto de fadas a partir de diversos autores será um dos temas do capítulo 2 desta tese e não serão adiantadas neste momento além do estritamente necessário.

O mesmo ocorre na representação de Chapeuzinho ilustrada por Winnie Fitch:



Fig. 17: Chapeuzinho Vermelho e o lobo por Fitch.

Exceções à parte, o que a declaração dessa pessoa evidencia é que o texto verbal do gênero conto de fadas, uma das “forma simples” de André Jolles (1985), deixa uma grande abertura para que o leitor imagine espaços, personagens, objetos e ambientes como quiser e puder, com base em seu repertório, seu conhecimento de mundo, sua sensibilidade, sua personalidade e suas crenças. E é por esse motivo que, ao longo dos séculos e décadas, vêm variando fortemente essas representações visuais nas versões ilustradas do conto, a despeito do fato de haver uma nítida tradição de manter certos elementos estáveis em obras de diversos ilustradores, como demonstrarei no item 2.3. Obras mais contemporâneas como as do corpus principal deste trabalho são exemplos de subversões dessas tradições.

Estes fatos nos levam a assumir a seguinte realidade: embora não possamos postular o tipo de relacionamento específico que cada leitor tenha com a obra, em que ordem ele a leia, se lê os paratextos, se se dedica a epitextos e peritextos, se se atém demoradamente na apreciação das ilustrações, se efetivamente as analisa, se simplesmente as recebe projetadas em sua retina mental ou se identifica simbologia nelas, com o que as compara e contrasta – tema da leitura de choque no segundo capítulo desta tese –, se se dedica primeiramente ao verbal que ao visual ou vice-

versa – a tendência é ter a mente primeiramente ocupada com as projeções das ilustrações e, em seguida, dedicar-se a ler o texto verbal (que as imagens de teor narrativo podem inclusive antecipar). Nesse momento de leitura do real, e mesmo com a ocorrência inevitável, para um sem-número de leitores, da leitura comparativa e de choque, dá-se um contexto em que os registros visuais completam os espaços vazios de descrição do texto verbal, tornando-se também interpretantes destes últimos. O texto não descreve em detalhes a personagem Chapeuzinho, principalmente em relação com sua aparência, e essa descrição, durante a fruição do livro ilustrado específico, é performada pelas ilustrações. Do mesmo modo, as imagens narrativas dão cor, forma e tom às cenas e acontecimentos, acrescentando um *como* ao *o quê* do texto verbal. Assim sendo, *a ilustração é*, graças às suas características e aos aspectos de representação em que se destaca com seus recursos mais que o verbal, e também graças à imediaticidade possível de sua apreensão em relação com a naturalmente temporalmente delongada e mais multifásica apreensão do verbal, *determinante do tipo de interpretante que o texto verbal potencialmente projeta na mente do leitor-intérprete*. Os signos verbais, quando chegam à etapa em que também projetam imagens, em vez de competir com as imagens formadas a partir dos registros visuais, milissegundos atrás apreendidos, acabam sendo por elas determinados (pelas imagens formadas a partir do registro visual) e deles recebem forma e estilo. Circunstâncias excepcionais como no caso da leitura de choque serão, repito, abordadas mais adiante no capítulo 2. Mas encontramos, assim, na poética verbo-visual, signos que compartilham interpretantes e objetos com outros que o que têm de diferente e único em cada caso é o representamen. Assim, a frase xxxx projeta, no contexto verbo-visual do livro ilustrado, o mesmo interpretante que o registro visual XXXX, e tendo como referência o mesmo objeto imediato do texto ficcional, que pode ser representamen, como já se disse antes, de diversos objetos dinâmicos também.

Levando em consideração esses fatos, mesmo que não seja possível considerar os registros verbais mais importantes que os visuais no LICF – que, como já observei, existe como tal sem texto verbal mas não existe sem ilustrações – temos um contexto de dominância ou, em outras palavras, de enorme influência dos registros visuais na apreensão dos verbais e da totalidade do texto verbo-visual, cabendo-lhes dar tom à narrativa híbrida em cada livro, emprestando-lhes interpretantes aos signos verbais, até então em latência, quando fruídos como parte do livro ilustrado. Entre outros motivos aqui esmiuçados, dadas a sua propensão icô-

nica, à maior rapidez de sua projeção na mente do leitor em comparação com a velocidade da apreensão das imagens projetadas pelo real somam-se a abdicação por parte dos autores do texto verbal do ato de descrever personagens, cenas e ambientações em detalhes, deixando essa função para o leitor e para o ilustrador. O LICF é, assim, mais fechado que o conto verbal não ilustrado, e exige menos criatividade e imaginação por parte do fruidor ao dar forma e cor aos elementos que da história fazem parte.

Uma interessante faceta do registro visual é a possibilidade de que ele inspire a formação de palavras, sintagmas, orações etc., ou seja, linguagem verbal. Assim, em *Chapeuzinho Amarelo* (Buarque-Ziraldo ou Buarque-Berlendis), o amarelo do chapeuzinho da personagem alude à expressão verbal “amarelar de medo”. Esta seria uma inversão da tendência mais comum, que é a de o verbal gerar a imagem. Na ilustração que segue, de autor desconhecido, temos uma inusitada fusão entre personagem e ambiente (Lobo + casa da avó). Forma-se, assim, a ideia verbal “casa do lobo”, que é o que passa a ser a casa da avó quando este último nela adentra e assume o lugar de sua dona, por ele devorada, incorporada. Desde o início do conto, em que a mãe de Chapeuzinho alerta-a a respeito dos perigos da floresta, fica claro que dois ambientes são seguros na história: dentro da casa da mãe e dentro da casa da avó. O ambiente “dentro da casa da avó” passa a ser perigoso quando este se torna “dentro da casa do lobo”:



Fig. 18: Autor desconhecido.

Assim, vemos que o interpretante gerado pela fruição dos registros verbais tem influência direta no interpretante que virá a ser gerado pela mais prolongada leitura do verbal, potencialmente antecedendo-lhe e roubando-lhe a capacidade de projetar imagens autônomas, mas que os registros visuais também podem gerar desenvolvimentos interpretativos verbais. De outro lado, pode-se dizer, referindo-se ao caso mais comum, que os registros visuais emprestam imagens que são aproveitadas na fruição do verbal, quando chega o momento deste último também projetar imagens, contaminando-as ou mesmo determinando-as. Estas conclusões não vêm desprovidas de ironia, uma vez que quem veio primeiro e motivou as ilustrações foi o conto verbal, cuja totalidade ou seleção de elementos são o que unifica a constelação de intertextos multimodais, além de paratextos e epitextos, existentes a partir ou ao redor de *Chapeuzinho Vermelho* e que entram na leitura de choque, a ser avante explicada, do conto.

3. Considerações finais

A partir das reflexões travadas neste texto, podemos concluir resumindo-as, em linhas gerais, da seguinte forma:

- Os sistemas envolvidos de linguagem no LICF se complementam e assim interferem um no outro;
- Não se fazem duas leituras, trata-se uma leitura do livro ilustrado de conto de fadas que engloba decodificar os dois (ou três, considerando-se o projeto gráfico como unidade significativa) sistemas de código, com cada um oferecendo mais elementos para a leitura de acordo com aquilo que sabem fazer melhor (representar, narrar etc.);
- O interpretante do signo visual invade os signos formados ou projetados pelo verbal e impõe-lhes forma, cor, tom, um “ar”, ou estilo. Não sobra espaço para que a leitura do verbo-visual se baseie primeiramente na decodificação do verbal, que tanta liberdade imaginativa garante ao leitor, e este formar primeiro os seus interpretantes sem a influência dos interpretantes projetáveis e projetados pelo signo visual;
- Não se prevê, aqui, todas as leituras possíveis, mas sim entende-se uma leitura integrativa de diferentes códigos, numa situação incomum e própria do objeto LICF em que os registros verbais do-

minam na formação de imagens da e na mente do leitor e subtraem dos signos verbais seu poder de projetar imagens independentes, como as relacionadas à imaginação do aspecto físico de Chapeuzinho, do lobo, da avó e de todos os espaços: florestas, flores, árvores, casa da avó etc.

Em resumo: no LICF, quem define as imagens projetadas pelos registros verbais são os registros visuais, de apreensão mais rápida e sendo mais aptos para a iconicidade. A projeção da réplica mental da imagem vista na retina mental é praticamente instantânea; a projeção na mente de imagens pelo verbal depende da decodificação do código gráfico e depois da cadeia fônica. Se o código gráfico for de natureza icônica, intensifica-se a complexidade de sua decodificação. Quando o verbal finalmente está pronto para projetar a imagem, esta já fora projetada e definida anteriormente pelo registro visual, sendo, então, que o interpretante último da palavra (imagem que ela evoca) acaba sendo o mesmo do registro verbal: dois *representammina* distintos com os mesmos interpretantes e os mesmos objetos.

Por outro lado, o verbal continua sendo o código essencial para projetar/descrever as ações e suas nuances temporais, casuais e abstratas, e empresta ao visual os efeitos dessa sua aptidão. Chama a atenção, portanto, o fato de que um sistema de linguagem (verbal ou visual) *empresta interpretantes* que são aproveitados pelo outro e a ele conjugados. Isso mostra que, na semiosfera, existe em muitas situações uma partilha de correlatos com outros signos.

A imagem que segue, em Grimm-Janssen, ilustra o seguinte trecho do conto em registros verbais (p. xx): “Chapeuzinho Vermelho correu ligeira para juntar algumas pedras bem grandes; encheram com elas a barriga do bicho. O lobo acordou e tentou saltar, mas as pedras eram tão pesadas que ele logo caiu morto por terra. Tudo acabou bem para os três: o caçador tirou a pele do lobo e a levou para casa; a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que a neta havia trazido, e sentiu-se bem melhor; e Chapeuzinho Vermelho pensou: ‘Nunca mais na vida vou sair do caminho e me embrenhar no bosque – não quando a mamãe proibir’”.

Mas o registro visual só consegue recobrir uma parte do que nesse excerto é narrado: o momento em que Chapeuzinho tem em suas mãos uma pedra das várias (“algumas”) a que o texto se refere, com o lobo deitado no chão de bocarra aberta e sem que se veja a abertura que foi feita em sua barriga. Vê-se uma parte do corpo do caçador (membros inferior-

res) e a avó cabisbaixa, sentada em uma cadeira, com o aspecto sofrido de quem foi engolida e “desengolida”. A sua disposição para, finalmente em paz, comer o bolo e beber o vinho, não está presente na ilustração. A vovó, nesta ilustração, está péssima.



Fig. 27: Grimm-Janssen, pág. xxx

Assim, percebe-se que os registros visuais também narram, mas com limitações, com menos detalhes, e, no caso do livro ilustrado, se não lidos em conjunto com o texto verbal, podem vir a ser entendidos como narrando outra história. Do mesmo modo que o visual é quem define a imagem a ser formada também pelo verbal, a narratividade do visual é completada e determinada pelo verbal. Mas esse tema será tratado em maiores detalhes e em cotejo com a teoria do livro ilustrado (*Bilderbuchforschung*) no capítulo 3. Por ora, interessa-nos ver a formação dos interpretantes a partir do verbal e a partir do visual, bem como de sua fusão, e como um completa o outro emprestando-lhe imagens ou mesmo correlatos, no geral objetos e interpretantes, nos signos que se formam.

Para finalizar este item, lembro que Genette nos fala, em *Paratextos editoriais* (2009), de um “leitor dócil”. Esse leitor, que não estamos obrigados a ser, lê primeiramente a capa do livro, suas páginas iniciais, prefácios, atenta-se às ilustrações, lê o livro na ordem em que ele nos apresenta os textos e paratextos. Esse “leitor dócil”, no caso de um LICF, atenta-se, a cada página dupla, primeiramente aos registros visuais, para depois, numa segunda fase, dedicar-se aos verbais, emprestando-lhes in-

interpretantes já anteriormente formulados com a fruição das imagens. E é neste contexto que as imagens evocadas pelo texto acabam tomando a forma das imagens evocadas pelos registros verbais, atuando signos que possuem em comum ao menos uma face –essa imagética que o verbal concede ao visual. Ao mesmo tempo, o verbal complementa a narrativa mais limitada do visual, dinamizando o que no visual é estático, acrescentando-lhe nuances, detalhes, movimento, sucessão de ações etc.

Para terminar, vale lembrar que o mundo não é e nem precisa ser constituído por um exército de “leitores dóceis”. Assim, para outros, mentes livres e talvez até rebeldes – e não o digo com qualquer conotação negativa –, e seus processos preferidos de leitura, estas reflexões podem não possuir tanto valor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGMAN, Mats; PAAVOLA, Sami. (Eds.). *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. New Edition. Disponível em: <<http://www.commens.org/dictionary>>. [s/d.].

_____: _____. Final Interpretant. In: ____; _____. (Eds.). *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. New Editionm, [s/d.]. Disponível em: <<http://www.commens.org/dictionary/term/final-interpretant>>.

BORGES, Priscila Monteiro. *Mensagens cifradas; a construção de linguagens diagramáticas*. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). – PUC-SP, São Paulo.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo: Berlendis, 1975.

CHARLIP, Remi. *On Dirait Qu'il Neige*. Paris: Les Trois Ourses, 2003.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.

GRIMM, Irmãos. *Chapeuzinho Vermelho*. Ilustrações: Susanne Janssen. São Paulo: CosacNaify, 2001.

_____. *Rotkäppchen*. Ilustrações: Kveta Pacovska. Graz: Neugebauer, 2005.

JOHANSEN, Jorgen Dines. The place of semiotics in the study of litera-

ture. In: OLIVEIRA, Claudia Mei Alves de; SANTAELLA BRAGA, Maria Lucia (Orgs.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987, p. 13-26.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1985.

JORGE, Ana Maria Guimarães. *Topologia da ação mental*; introdução à teoria da mente. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

MELLO, Roger et al. *Vizinho, vizinha*. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2010.

ONO, Yoko. *Grapefruit*. Nova Iorque: Simon & Schuster Ltd., 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012c.

_____; NÖTH, Winfried. A poesia e as outras artes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 9, n. 2, p. 1-17, 2011.