

TEXTO-PARATEXTO: INTERPRETAÇÃO VISUAL DE *REFLEXOS DO BAILE**

João Manuel dos Santos Cunha**

Resumo

Este ensaio, ao ler o texto de Antonio Callado – *Reflexos do baile*, 1976 –, no entrecruzamento com sua transcrição visual – a capa do livro, de autoria de Carlos Scliar –, busca refletir sobre a natureza paratextual bem como sobre o alcance crítico da tradução levada a termo por Scliar para a obra literária. Subsidiariamente, experimenta a aplicação da teoria da transtextualidade (GÉRARD GENETTE, 1982) na leitura crítica de textos literários.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Paratextualidade. *Reflexos do baile*.

Edições literárias contemporâneas têm tratado a capa do livro não apenas como forma de proteger fisicamente a obra, mas também como possibilidade de revelar o seu conteúdo para além do título e do nome do autor ou da editora. Em textos de ficção, a cobertura – que incluiria capa, contracapa e orelhas, ou até a complementação de guarda da capa, a sobrecapa – funciona como espaço informativo verbal e imagético em que pode caber breve apreciação crítica, resumo e trechos do texto, dados biográficos do autor, etc. No Brasil, seguindo a tendência norte-americana, a partir dos anos cinquenta, esse espaço – que não integra a obra propriamente dita, que não é “o livro” em si, considerado em sua fatura literária – passou a ser tratado como parte integrante do texto, ou, pelo menos, existindo em consonância com ele; complementando, ampliando e até interpretando o seu conteúdo. Para isso, os editores se valem da colaboração de artistas gráficos, hábeis em lidar com a imagem e a palavra, *designers* especializados nesse tipo de embalagem industrial e comercial. Afinal, para as editoras, um livro não é somente uma obra estética a ser fruída na relação direta do leitor com o texto literário, mas é, ainda, até antes disso, um produto que se deve anunciar na cadeia consecutiva do sistema literário. Em tal contexto, esse verdadeiro invólucro do objeto estético passa a ser, também, tratado como objeto estético. Nas últimas décadas, essa prática chegou a requintes formais tais que, muitas vezes, não se considera a capa como separada do miolo, mas como formando com ele um objeto íntegro: ou seja, ainda que concebida noutra instância que não a da criação literária, a capa constitui-se, por essa via, como integrante do livro-texto-literário.

Nesse universo, capas de livros de ficção, tanto quanto o texto verbal em si, passam a ser instigantes objetos de análise crítica no campo dos estudos comparados, já que podem ser consideradas criticamente em relação com a narrativa escrita, como parte constituinte da obra editada.

* Versão modificada deste artigo foi apresentada como palestra em mesa-redonda da “I Jornada de estudos sobre intertextualidade: palavra e imagem – imbricações textuais”, realizada na UFPel, em 07.11.2008.

** Doutor em Letras – Literatura Comparada, UFRGS; Pós-Doutor em Literatura e Cinema, Sorbonne Nouvelle – Paris III/ IRCAV; professor adjunto vinculado ao Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, RS. profjoamanuel@terra.com.br

Há exemplos notáveis de trabalhos de *design* gráfico para capas de livros no Brasil. Alguns deles ultrapassam, inclusive, a condição de simples cobertura para o miolo do livro, para se constituírem como texto que comenta, interpreta e até traduz em outro código estético o conteúdo e a forma do texto literário. Apontando para possíveis linhas de leitura, a concepção plástica da capa pode ser considerada como intertexto, no que ela produz de sentido para o que é narrado verbalmente.

No quadro da editoração nacional, há exemplos incontornáveis de paratextos visuais pelo que eles apresentam de criação estética consequente e rentável para a leitura crítica de textos de ficção. Conformando-se como interpretação visual para o texto literário, capas, contracapas, orelhas de livros podem ser lidos, então, como leitura crítica, texto-paratexto, do texto literário propriamente dito.

Em 1976, a primeira edição de *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, pela editora Paz e Terra, trazia capa produzida pelo artista plástico Carlos Scliar. Para o crítico Ferreira Gullar, “foi no cubismo de Picasso e Braque que Carlos Scliar encontrou o vocabulário plástico moderno, das colagens – o *papier collé* – que lhe permitiria criar o melhor de sua obra”. (2008) É que o cubismo, por seu caráter racional e construtivo, corresponderia ao temperamento estético de Scliar, que “lhe acrescentará delicadeza e lirismo”. Ele foi, sobretudo, um construtor do espaço abstrato, preocupado principalmente com as possibilidades de criar composições que “nos surpreendem pelo equilíbrio assimétrico, pela harmonia inesperada de elementos dissonantes”. No começo de sua carreira, Scliar ficou conhecido como um artista engajado, que fazia da arte um instrumento de conscientização política e denúncia social. Suas gravuras (da série “Estâncias”) dos anos cinquenta, de certo modo, constituíam-se como naturezas mortas, da mesma forma como suas colagens futuras. Nos anos setenta, os tempos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, e época em

que criou a capa-contracapa para o livro de Callado, teve intensa atividade política. Creio que é bastante conhecida uma foto da tarde de 26 de junho de 1968 em que Carlos Scliar, membro do então extinto Partido Comunista, aparece ladeado pela escritora Clarice Lispector e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, numa das primeiras fileiras da emblemática “passeata dos cem mil”, realizada em Copacabana para protestar contra o regime de exceção vigente no país. Edições subsequentes do livro não mantiveram o *design* da capa de Scliar para *Reflexos do baile*, o que é prática comum entre as editoras, já que contratos de exclusividade não são transferidos de uma para outra, quando o autor negocia direitos autorais com nova editora para o seu texto.

Na totalidade do invólucro capa-lombada-contracapa, ocupando a quase totalidade do espaço, imagens figurativas – quadrados, losangos, retângulos – de diversas cores que perseguem matizes de amarelo e laranja, tendendo ao verde e ao vermelho; justapostas, coladas umas às outras, tendo grossas linhas em preto como contorno: um mosaico de cores e formas geométricas. Um caleidoscópio cubista-abstrato em que cambiantes superfícies se misturam e se reinventam em cores e fingem profundidades. Fragmentos que, ao se corresponderem, na colagem estética, se espelham, aproximando-se; e que, nessa dança de trocas, emprestam sua autonomia para a constituição do todo harmônico. Vitral de reflexos que, ao se iluminarem entre si, iluminam o texto literário: em alguns desses recortes espaciais, substituindo a cor empastelada do conjunto, estampam-se fac-símiles de pedaços de papéis graficados com palavras, frases, signos verbais, manuscritos ou tipográficos, datilografados ou desenhados. O conjunto dessas diversas formas e cores constitui-se em harmonia e coerência em sua integralidade. Vitral, mosaico, caleidoscópio: reflexos de luz e sombra, cor e forma, correspondendo-se na estrutura visual, em instigante jogo de formas e cores. Acima da composição pictórica, que corresponde, em sua conformação

espacial, à quase totalidade do espaço retangular, apenas uma faixa em negro, com o nome do autor – “Antonio Callado” – em letras brancas; o título do romance só vai aparecer na contracapa, em branco, vazando fundo negro, no qual vazam também apenas um retângulo e três losangos, vindos da capa, pela lombada, e o logotipo na editora. O resto do espaço retangular, constituído pela capa e contracapa, mais as orelhas, é impresso em preto. Preto, negro, negrume, escuridão sem possibilidade de reflexos: a ausência de qualquer conexão entre formas, cores, luz e sombra. Espaço do não figurável, do não dizível. Tempo e espaço do horror social, cultural e estético da ditadura civil e militar dos generais brasileiros após o golpe de 1964. Tempo de subditos e de interditos. Tempo de fragmentos, cacos de uma história que não se deixa apreender na sua integralidade.

Quando de seu lançamento, parte da crítica encontrou em *Reflexos do baile* marcas formais de tratamento jornalístico para os fatos narrados. Essa leitura corresponderia à ideia recorrente nesse período de que a narrativa de ficção produzida durante os anos setenta teria investido em apresentar os fatos do presente de forma mais direta possível, aparentando as necessárias objetividade e impessoalidade do texto redigido para jornal. Nessa condição estariam os “romances-reportagem” de José Louzeiro e a prosa fragmentada de Paulo Francis, por exemplo, numa época em que se reconhece a dificuldade de narrar.

Davi Arrigucci Jr., entretanto, ao analisar o romance de Callado, em texto publicado no jornal *Opinião* (1977), defende a tese de que o autor, ainda que esteja empenhado em “representar a realidade concreta”, procura enredar “em suas malhas a nossa história dos últimos anos” ([1977], 1979, p. 64). Para Arrigucci, partindo de fatos históricos recentes, bem como de outros mais distantes no tempo, o também jornalista Antonio Callado teria montado um painel histórico e político, a partir de fatos imediatos da vida contemporânea brasi-

leira sob o regime ditatorial. Ao entregar esses acontecimentos de forma fragmentada ao leitor, no entanto, não estaria visando à forma de mosaico das páginas de jornal, mas servindo-se da montagem – no sentido das colagens praticadas pelas vanguardas do início do século – de fragmentos para compor um mosaico que, ao alijar do primeiro plano os fatos históricos, tece o seu discurso narrativo pela combinação de “papéis avulsos”, recortados de uma “realidade descontínua que se enlaça, tensa, pelos interstícios, em torno do mesmo núcleo de conflito.” (ARRIGUCCI, 1979, p. 66)

A técnica de expor lado a lado os pedaços da realidade, com a finalidade de alcançar unidade de sentido, no entanto, estaria mais ligada, segundo Arrigucci, à natureza do romance epistolar e à da narrativa em forma de diário do que ao “mosaico de jornal”, já que essas seriam formas de narrar que relativizariam o ponto de vista da enunciação, disfarçando a onisciência do autor. Assim, a natureza multifacetada do texto faz com que os fragmentos narrativos reflitam-se uns nos outros, ocasionando uma sucessão de desdobramentos pelos diversos planos textuais e criando a ilusão de que a história se conta por si mesma.

A leitura intersemiótica de Carlos Scliar para a narrativa de Antonio Callado vai também nessa direção. Pela sua tradução visual, percebe-se que ele entendeu que não é outra a ideia que organiza a narrativa literária: texto engendrado pela colagem de fragmentos – cartas ou trechos de cartas, bilhetes, “notas do tradutor”, senhas enigmáticas, memorandos, ofícios, páginas de diários, de agendas, numerados como se fossem os capítulos compositivos das três partes do romance –, constitui-se, *Reflexos do baile*, como um mosaico de vozes em diálogo. Conformando-se não como um conjunto informe de fragmentos narrativos, mas como um todo denso em que só a totalidade de seus variados cacos, espelhados entre si, produz sentido. Todas as partes se correspondem no jogo caleidoscópico que o mosaico deve refletir, determinan-

do a coerência interna e garantindo a unidade estrutural do enredo romanesco. De fato, revisitando criticamente o modelo do romance epistolar, Callado reinventa a fórmula centenária, contextualizando-a num tempo de discursos impossíveis, falas interrompidas, textos cassados, signos estilhaçados em um tempo de arbítrio e dissonâncias, os anos de chumbo impostos pelo regime de exceção a partir do golpe militar de 1964. Intercalando textos – cartas, bilhetes, páginas de diários –, monta um mosaico, uma superfície de fragmentos, que pode ser lido como um romance histórico e político, na medida em que o olhar do leitor puser sentido para a sofisticada colagem de fatos, vozes, gritos e sussurros proposta pelo escritor.

Na capa, como no miolo do livro, a pluralidade fragmentada de formas, cores, matizes e pontos de vista – “os cacos do vitral” de um tempo de existências aos pedaços, aparentemente autônomos e isolados em sua constituição singular – só faz sentido porque existe uma complexa organização interna, determinando e garantindo a forma e o sentido total do mosaico de signos. Assim, as imagens da capa de Scliar espelham o conteúdo do livro, lendo, intertextualmente, e traduzindo, em verdade, num outro código mas na mesma perspectiva, as imagens que constituem os reflexos do intrincado jogo proposto por Antonio Callado.

Como se vê, originalmente considerada como proteção, componente natural da brochura, a capa de livro pode incorporar função de intertexto, de comentário, aí consideradas modulações as mais diversas, sobre o conteúdo do livro: espaço textual não negligenciável, portanto, no campo dos estudos literários.

No sentido com que venho enfocando a natureza da capa-cobertura de livros de ficção, essa parte integrante do objeto livro pode ser entendida como paratexto, compondo, com o texto literário, uma textualidade a ser lida na integralidade do conjunto capa-miolo.

Recupero, aqui, sinteticamente, conceitos do âmbito das teorias da intertextualidade surgidas a partir dos

anos sessenta, elaboradas na esteira das ideias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, que nos ajudam a compreender em profundidade a relação texto-paratexto. O teórico russo, ao apresentar o conceito de dialogismo, aponta para a compreensão do texto em sua interação, não apenas com discursos prévios, mas também com os receptores desse texto, relacionando o discurso literário com toda produção discursiva com base na linguagem e na cultura. Para ele, o processo de leitura não pode ser concebido sem estar vinculado à noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos (BAKHTIN, [1929], 1997).

É a partir desse foco que Julia Kristeva cria o conceito de intertextualidade, considerando que todo texto se constrói como um mosaico de citações (KRISTEVA, [1969], 1974) e tendo em vista que a intertextualidade é um fato que se encontra na base do próprio texto literário, imbricado que está em um vasto conjunto de práticas culturais e estéticas. O conceito de texto, nesse patamar da evolução dos estudos sobre a natureza da textualidade, incorpora a ideia de Bakhtin de que o texto é fato localizado na história e na sociedade, as quais também se constituem como textos que o “escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las” (NITRINI, 1997, p. 159).

Tensionando ainda mais o amplo arco das teorias sobre as relações entre textos, Gérard Genette propõe a sua teoria da transtextualidade (1982, p. 18-42), alargando o alcance das proposições cumulativas, ao postular que o estudo dessas relações deve incluir “tudo aquilo que coloca [um texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos”. Desde então, essa noção tem convocado insistentemente a crítica e a teoria da literatura para refletirem sobre as possibilidades de aplicação de seus princípios no exercício da análise de textos literários. Dentre a intrincada rede de relações textuais possíveis, Genette define cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e

hipertextualidade. A da intertextualidade é vista como uma relação de copresença entre dois ou mais textos, ou seja, como a presença efetiva de um texto em outro. Com a da paratextualidade, ele identifica as relações entre o texto literário propriamente dito e outros textos – paratextos – que o cercam, constituindo, com ele, o conjunto textual; incluem-se aí elementos como título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais (“explicativas”, “do tradutor”), epígrafes, ilustrações, notas de rodapé, “advertências do editor”, premissas, e até metatextos formalizados como apresentação de leitura crítica sobre o hipotexto, metalinguísticos ou translínguísticos, veiculados na própria capa ou em contracapa e orelhas do livro, por exemplo. Apresentada como a relação crítica paradigmática entre textos literários, a categoria da metatextualidade dá conta de textos que falam sobre outros textos, em forma de comentário crítico, ainda que não haja citação explicitada. A da arquitextualidade implica a suposição de analogias formais ou de conteúdo entre textualidades, ou dessas com discursos diversos, considerando que há elementos comuns entre eles que os circunscrevem, por exemplo, a um gênero ou movimento. Finalmente, ao propor a modalidade de hipertextualidade, ele supõe a existência de um texto preexistente – hipotexto – em função do qual outro se estrutura – o hipertexto, ou “texto de segundo grau”, já que se constitui a partir de um “texto primeiro”. Ou, simplesmente, “toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto).

Como o próprio Genette adverte, esses modos de transtextualidade não podem ser considerados como patamares estanques na estrutura analítica proposta para o estudo das relações intertextuais, já que se manifesta geralmente de forma conjunta e complementar. Na verdade, a proposição de Genette se insere no espectro de uma poética estrutural e se constrói na direção de uma verdadeira rede de textualidades. Ao valorizar o texto, não em sua singularidade, mas em sua manifesta e

natural abertura para outros textos (ou “transcendência textual”), ele aponta para a permanente tensão existente entre o que vai no “enquadramento textual” e o que está “fora do quadro”, localizando a textualidade numa estrutura em rede, na qual podem ser identificadas as condições que fazem de um texto um texto literário.

É justamente no espaço de fora do quadro da textualidade, esse *hors-champ* em que outros textos se articulam, visando à rede transtextual, que encontro intervalo rentável para a produção de sentido com a leitura de textos literários, investindo em analisar a natureza e o alcance paratextual do complexo invólucro “capa do livro”. Como se pode observar pela leitura comparada do paratexto visual e do texto literário do livro *Reflexos do baile*, já explicitada.

Reafirmo, por outro lado, a necessidade de se analisar o conjunto paratextual como, ao mesmo tempo, tanto leitura tradutora do texto literário para o código visual, constituinte da obra literária, como texto autônomo, em sua especificidade estética. Partindo dessas premissas, portanto, pretendi demonstrar como a leitura, levada a termo pelo produto da transcrição visual, ilumina o texto verbal, ampliando o sentido do literário. Por esse viés, romance e sua representação intersemiótica podem ser lidos em conjunto, como obras complementares que se somam num único espaço significante, movidos pela mesma intenção criativa. Sob essa tônica, ainda, considero que a operação de traduzir o romance para um outro código, lendo-o criticamente, portanto, designa um processo de tradução intertextual e, por extensão lógica, a criação de objeto estético novo, o qual, ao interpretar o texto primeiro, vincula-se a ele como paratexto e como hipertexto.

Leitura intersemiótica, a codificação imagética pode ser vista, então, como “fortuna crítica” para o texto literário, o qual, por sua natureza transtextual, mira no exercício da leitura comparada de objetos estéticos vistos em situação de intertextualidade. O fato textual – a paratextualidade aqui identificada e discutida –

coloca importante questão, me parece, para os estudos literários, sob a égide do comparatismo e das teorias da intertextualidade. Em que dimensão esse é um tema para a crítica literária, creio que é arguição superada, eis que textos como *Reflexos do baile* comprovam que obras literárias estão sempre a sugerir perspectivas de comparação e, na continuidade da tradição criativa e crítica que desenham, apontam para a fértil leitura do literário no contexto de sua incontornável natureza transtextual.

TEXT-PARATEXT:

A VISUAL INTERPRETATION OF ANTONIO CALLADO'S *REFLEXOS DO BAILE*

Abstract

The present investigation focuses on reading Brazilian writer Antonio Callado's 1976 novel – *Reflexos do baile* – at the intersection of a visual transcreation: the graphic art on the book cover, by Carlos Scliar. We discuss the paratextual nature of the book's cover art, as well as the critical span of the translation performed by Scliar. We also experiment with the application of Genette's Theory of Transtextuality to the critical reading of literary texts.

Keywords: Comparative Literature. Paratextuality. *Reflexos do baile*.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. O baile das trevas e das águas. In: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. Polis: São Paulo, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* [1929]. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 1.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au seconde degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: PostLit –FALE/UFMG, 2006.

GULLAR, Ferreira. A mão apurada de Carlos Scliar. Disponível em: <<http://www.carlosscliar.com.br/paisagens.htm>>. Acesso em: 23.09.2008, 01:23.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise* [1969]. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

Enviado em 10 de novembro de 2008

Aprovado em 10 de fevereiro de 2009