Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Design

LETÍCIA LIMA DE BARROS

DIÁLOGOS ENTRE O VISUAL E O TEXTUAL EM LIVROS DE LITERATURA: a coleção Imaginário Gótico

Recife
2022

LETÍCIA LIMA DE BARROS

DIÁLOGOS ENTRE O VISUAL E O TEXTUAL EM LIVROS DE LITERATURA: a coleção Imaginário Gótico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Design. Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos

Orientador: Profº. Dr. Guilherme Ranoya Seixas Lins

Recife
2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

B277d Barros, Letícia Lima de
Diálogos entre o visual e o textual em livros de literatura:
a coleção Imaginário Gótico / Letícia Lima de Barros. – Recife, 2022.
374f.: il., fig.

Sob orientação de Guilherme Ranoya Seixas Lins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2022.

Inclui referências e apêndices.

1. Design. 2. Design de livros;. 3. Livros com ilustração. 4.Narrativa. 5. Literatura. 6. Leitor. I. Lins, Guilherme Ranoya Seixas (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-01)

LETÍCIA LIMA DE BARROS

“Diálogos entre o visual e o textual em livros de literatura: a coleção Imaginário Gótico”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Design.

Aprovada em: 25/10/2022.

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência
Prof. Dr. Guilherme Ranoya Seixas Lins (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência
Prof. Dr. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência
Profª. Drª.Turla Angela Alquete de Arreguy Baptista (Examinadora Externa)
Instituto Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Muito provavelmente as palavras que utilizarei aqui não serão bastante para transmitir a ideia de agradecimento (as palavras são suficientes para descrever o intangível?), mas aqui vamos nós:

À minha mãe, pelo apoio em todas as decisões importantes que tomei, até quando eu saí do meu antigo emprego para me dedicar ao mestrado. Obrigada por dar a estrutura que me permitiu ter tempo para estudar, mesmo que às vezes não estivesse claro o que eu tanto digitava no notebook por horas a fio, até de madrugada. Não consigo imaginar o quão difícil é ser mãe solo (e mais ainda de dois filhos), mas espero um dia ser tão forte, corajosa e gentil quanto você.

A Moacir, por me ouvir sempre. Sempre. Desde o ensino médio. Mesmo nas mínimas coisas. Mesmo nas coisas mais bobas. Repetindo as palavras do TCC: você é a pessoa mais próxima, mesmo que seja a mais distante geograficamente.

Ao Coven, por cultivar a amizade iniciada na graduação e pela atenção em responder as mensagens um tanto quanto desesperadas que enviei no grupo. A pandemia e a própria conclusão do curso tornaram as coisas mais distantes, mas fico feliz em ter o companheirismo de vocês.

Ao professor Guilherme, por toda atenção, paciência e pelos insights durante as reuniões, mesmo que ainda não tenhamos nos encontrado ao vivo (!). Eu ainda estou processando as informações daquela reunião em que conversamos sobre a composição das páginas de livros.

Aos professores Turla Alquete e Silvio Barreto Campello, pela gentileza em aceitar o convite de participação da banca e pelas valiosas considerações durante a qualificação. Elas não só permitiram o amadurecimento da pesquisa, mas também me fizeram amadurecer.

Aos professores do PPG Design, por todas as disciplinas que pude cursar. Eu aprendi a falar. Aprendi a escrever. Aprendi a pensar.

A todos os leitores que se dispuseram em contribuir com este trabalho. Sem vocês, a pesquisa não existiria. À editora Sebo Clepsidra, por todas as informações sobre os livros que aqui estudamos.

Também agradeço às bandas de doom metal pela música que manteve minha cabeça nos eixos e me acompanhou durante o desenvolvimento e a conclusão da pesquisa, com direito a várias playlists de títulos duvidosos.

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

(P.S.: Eu certamente não estaria em sã consciência se não tivesse um gato. Obrigada, Bartolomeu Ambrósio)

Um livro existe sem leitor? Ele pode existir como objeto, mas, sem leitor, o texto do qual ele é portador é apenas virtual. Será que o mundo do texto existe quando não há ninguém para dele se apossar, para dele fazer uso, para inscrevê-lo na memória ou para transformá-lo em experiência?
(CHARTIER, 1998, p.154)

RESUMO

Esta pesquisa debate o lugar dos elementos visuais em livros de leitura contínua. Temos a intenção de elaborar diretrizes para o design de livros com predominância de conteúdo textual que situem a narrativa visual como forma de contar junto com a narrativa textual e que também proponham outras possibilidades para a visualidade dentro do objeto livro. Para nossa discussão, adotamos como objeto de estudo a coleção *Imaginário Gótico*, publicada pelas editoras independentes Sebo Clepsidra e Aetia Editorial. Na primeira fase da pesquisa, produzimos uma ferramenta analítica para identificar conexões entre o visual e o textual nos livros da coleção com base nos elementos da sintaxe narrativa caracterizados por 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). A segunda fase da pesquisa incluiu a participação dos leitores da coleção por meio de entrevistas estruturadas com a intenção de avaliar a eficácia das conexões entre os conteúdos visuais e textuais apresentados pelos livros da *Imaginário Gótico*. As perguntas da entrevista foram desenvolvidas a partir dos níveis da atividade (LEONTIEV, 1981) e dos elementos do sistema de atividade (ENGESTRÖM, 1987); também relacionamos o enunciado das perguntas às interpretações que chegamos a partir da análise direta dos volumes da coleção. Ao final, desenvolvemos as diretrizes a partir das informações levantadas na aplicação da ferramenta analítica e durante a consulta aos leitores. Compreendemos que o livro de leitura contínua pode relacionar o textual e o visual para contar uma história e também pode demonstrar outras possibilidades de uso para a visualidade. A escolha dos elementos utilizados no livro também diz respeito ao contexto no qual ele foi produzido.

Palavras-chave: design de livros; livro com ilustração; narrativa; literatura; leitor

ABSTRACT

This research argues the visual content in continuous reading books. We aim to develop guidelines for the design of predominantly textual books which use visual and textual contents as storytelling and also suggest other possibilities for the visual elements in this kind of book. In our work, we study the book collection Imaginário Gótico, released by the indie publishers Sebo Clepsidra and Aetia Editorial. In the research's first phase, we build a model to identify visual-textual dialogues in the collection's books from narrative elements syntax by Todorov (2006), Gancho (2002), Carvalho (2012) and Almeida and Nojima (2019), in addition to the framework by Oliveira & Waechter (2019), Farias & Fontana (2019) and Camargo (2016). The research's second phase included the participation of the collection's readers from structured interviews to evaluate the effectiveness of the visual-textual connections presented by the books. Interview questions were developed from activity levels (LEONTIEV, 1981) and activity systems (ENGESTRÖM, 1987) and the questions were also related to the information obtained in the first phase. At the end, as the third phase, we build the guidelines based on the information gathered in the two previous phases. We understand the continuous reading book as being able to relate visual-textual content to tell a story and it can also embody other visual exploration possibilities. The elements used in these books relate to its production context as well.

Keywords: Book design; illustrated book; storytelling; literature, reader

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	**13**
1.1	Justificativa	16
1.2	Objetivo geral	22
1.3	Objetivos específicos	23
1.4	Metodologia	23
1.5	Estrutura da dissertação	26
	REFERÊNCIAS	**29**
2	**A VISUALIDADE NO LIVRO DE LEITURA CONTÍNUA**	**33**
2.1	A ilustração em meio ao texto	40
2.2	Conclusões parciais do capítulo	52
	REFERÊNCIAS	**53**
3	**A PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE**	**56**
3.1	Mistérios, construções em ruínas e o sobrenatural: a ficção gótica	62
3.2	A Imaginário Gótico	64
3.3	Conclusões parciais do capítulo	67
	REFERÊNCIAS	**69**
4	**O CONTAR HISTÓRIAS: NARRATIVA**	**71**
4.1	Desenvolvimento da ferramenta analítica	72
4.2	A estrutura narrativa	73
4.3	A construção visual	82
4.3.1	*Ficha técnica*	*83*
4.3.2	*Ficha de configuração do livro*	*85*
4.3.3	*Resenha*	*87*
4.3.4	*Tabela narrativas*	*88*
4.4	Conclusões parciais do capítulo	89
	REFERÊNCIAS	**91**
5	**APLICAÇÃO DA FERRAMENTA ANALÍTICA**	**93**
5.1	O Aparicionista: das memórias do conde de O** (1789)	94
5.1.1	*Ficha técnica*	*95*
5.1.2	*Resenha*	*95*

5.1.3 Configuração do livro: O Aparicionista, capa 99
5.1.4 Configuração do livro: O Aparicionista, miolo 107
5.1.5 Tabela narrativas 116
REFERÊNCIAS 118
5.2 O Necromante: uma história fantástica de fontes orais e escritas (1792) 119
5.2.1 Ficha técnica 119
5.2.2 Resenha 119
5.2.3 Configuração do livro: O Necromante, capa 124
5.2.4 Configuração do livro: O Necromante, miolo 131
5.2.5 Tabela narrativas 139
REFERÊNCIAS 141
5.3 O Vampiro (1819) 142
5.3.1 Ficha técnica 142
5.3.2 Resenha 143
5.3.3 Configuração do livro: O Vampiro, Capa 146
5.3.4 Configuração do livro: O Vampiro, miolo 154
5.3.5 Tabela narrativas 161
REFERÊNCIAS 163
5.4 Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas etc. (1812) 164
5.4.1 Ficha técnica 164
5.4.2 Resenha 165
5.4.3 Configuração do livro: Fantasmagoriana, capa 168
5.3.4 Configuração do livro: Fantasmagoriana, Miolo 176
5.4.5 Tabela narrativas 188
REFERÊNCIAS 190
5.5 Imaginário Gótico 191
5.5.1 Configuração do livro: capa 191
5.5.2 Configuração do livro: miolo 197
5.5.3 Tabela narrativas 202
5.6 Conclusões parciais dos capítulos de aplicação da ferramenta analítica 203

	REFERÊNCIAS	**208**
6	**A TEORIA DA ATIVIDADE E A LEITURA**	**210**
6.1	Bases da Teoria da Atividade	212
6.2	A Teoria da Atividade e os níveis da atividade	217
6.3	Diagramas da atividade	222
6.4	Desenvolvimento das perguntas	228
6.5	Conclusões parciais do capítulo	240
	REFERÊNCIAS	**242**
7	**PRIMEIRA CONSULTA AOS LEITORES DA IMAGINÁRIO GÓTICO**	***245***
7.1	Apontamentos sobre a primeira consulta aos leitores da Imaginário Gótico	249
7.2	Tratamento das informações	251
7.2.1	*Materialidade: caracterização visual*	*253*
7.2.2	*Imersão: conexões visuais x textuais*	*255*
7.2.3	*Memória: lembrança visual*	*257*
7.2.4	*Nuvem de palavras: materialidade*	*259*
7.2.5	*Nuvem de palavras: imersão*	*262*
7.2.6	*Nuvem de palavras: memória*	*264*
7.2.7	*Sistemas de atividade*	*266*
7.3	Conclusões parciais do capítulo	269
	REFERÊNCIAS	**271**
8	**SEGUNDA CONSULTA AOS LEITORES DA IMAGINÁRIO GÓTICO**	**273**
8.1	Tratamento das informações	278
8.1.1	*Materialidade: caracterização visual*	*279*
8.1.2	*Imersão: conexões visuais x textuais*	*280*
8.1.3	*Memória: lembrança visual*	*282*
8.1.4	*Nuvem de palavras: materialidade*	*283*
8.1.5	*Nuvem de palavras: imersão*	*286*
8.1.6	*Nuvem de palavras: memória*	*293*
8.1.7	*Sistemas de atividade*	*297*
8.2	Pontos relevantes das falas dos leitores	301

8.3 Conclusões parciais do capítulo 307
REFERÊNCIAS 309
9 DIRETRIZES PARA LIVROS DE LEITURA CONTÍNUA COM ILUSTRAÇÕES 311
9.1 Correspondências diretas entre visual e textual 316
9.2 A visualidade no projeto gráfico 318
9.3 Disposição da ilustração 324
9.4 O contexto da ilustração 327
9.5 Além do visual e do textual 329
REFERÊNCIAS 330
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS 332
10.1 Estrutura da dissertação 336
10.2 Fragilidades da pesquisa 338
10.3 Possíveis desdobramentos 340
REFERÊNCIAS 343
APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIMENTO ENVIADO AOS LEITORES 352
APÊNDICE B - TERMOS DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIMENTO ASSINADOS PELOS LEITORES 354

1 INTRODUÇÃO

Livros podem nos contar uma história através de seu conteúdo textual e dos elementos visuais utilizados em sua construção. Em romances ou antologias, pela quantidade mais extensa de texto, típica de histórias em prosa, é comum notarmos diagramações que se preocupam mais em mostrar tipografias encaixadas em grids retangulares, mantendo layouts mais simples, do que projetos gráficos que propõem algum nível de experimentação, incluindo ilustrações, ornamentos ou trabalhando acabamentos e formas do livro. Essa materialidade física e gráfica, possível na abordagem para o design de livros de leitura contínua, permitiria a condução da narrativa através do *visual* e do *textual*.

Embora haja níveis de visibilidade — temos livros que mostram mais elementos gráficos do que outros —, quando nos voltamos especificamente ao diálogo entre ilustração e texto, é mais usual encontramos pesquisas que abordam livros infantis ilustrados (COSTA, 2021; DALCIN, 2020; LINDEN, 2018; TAVARES, 2019). Entendemos que isso acontece pela potencialidade desse tipo de livro em fazer surgir a narrativa a partir da articulação entre o pictórico (elemento predominante) e o textual combinados aos aspectos formais do impresso, além do caráter pedagógico que o "todo articulado" — imagem, texto e materialidade — como nomeia Domiciano (2010), recebe ao se destinar ao leitor em formação. Mas também temos livros de literatura não infantil que apresentam o "todo articulado" como meio de relacionar semanticamente o projeto gráfico e o conteúdo textual: a *Coleção Particular*, da editora Cosac Naify, estudada por Oliveira (2016) e Bogo (2014), e as publicações de editoras como Lote 42 e Quelônio, pesquisadas por Mattar (2020) são exemplos desse caso. Por outro lado, também temos livros de literatura com ilustrações[1] que não apresentam experi-

1 Embora tenhamos categorizações que diferenciam livros ilustrados de livros com ilustrações, autores como Pinheiro e Gomes (2018) encontram fragilidade nessas classificações, considerando que "as ilustrações muitas vezes contribuem para a construção de significados, mesmo quando o texto escrito prescinde delas (p. 38)", e, assim, a própria classificação não parece ser suficiente para descrever a totalidade da relação texto x imagem. Tendo compreendido esse ponto, mantemos, aqui, os termos normalmente utilizados para diferenciar esses dois tipos de livro na intenção de facilitar o entendimento ao longo de nossa argumentação. Chamamos de "livros com ilustração" aqueles nos quais percebemos que a narração se apoia mais no conteúdo textual para se fazer entender e "livro ilustrado" aqueles que contam a história predominantemente através de imagens, conforme Linden (2018).

mentações no suporte, no acabamento ou na encadernação da edição (seria esse um nível mediano de visibilidade?), seguindo uma ideia mais "padrão" e menos vanguardista de formato. Nesse caso, as imagens *parecem* receber um papel mais estético do que semântico. Mas será mesmo? É possível utilizar a imagem para somar ao texto literário, mesmo quando o sentido essencial da história pode ser compreendido quando contado pelo conteúdo textual?

A provocação de Pinheiro e Gomes (2018) sobre a possibilidade de construção de significados complementares com a presença da imagem, mesmo quando o texto é compreensível sem elas, nos instigou a pensar se podemos falar de uma *narrativa visual* em livros com ilustrações. Com narrativa visual, nos referimos a ilustrações, arabescos, vinhetas, estilos de tipografias (seria a própria tipografia uma *imagem*?) e cores utilizadas no projeto gráfico como elementos capazes de distanciar o livro de um suposto design *neutro*, empregados com a intenção de somar à história contada pelo conteúdo textual e à experiência de leitura. Com essa inquietação, apresentamos nosso **problema de pesquisa**: em que medida a narrativa visual impacta na experiência de leitura de livros com predominância textual?

Também foi de nosso interesse contemplar um ponto específico dentro do mercado de livros: o editorial independente. Quando paramos para pensar, o próprio uso do termo *independente* encontra certa dificuldade para sua definição: independente, alternativo, autônomo são palavras que parecem se referir a um mesmo perfil. Além disso, o que faria uma publicação ser reconhecida como independente? Tiragem reduzida? Autoprodução? Tentando reduzir essa amplitude, nos guiamos conforme a compreensão de Soares (2020), que posiciona, como uma das interpretações para editoras *indie*, a publicação de obras de vanguarda ou que não encontram espaço no mercado editorial hegemônico. Trazemos a ideia da publicação independente para nossa pesquisa por enxergarmos uma potencialidade nesse tipo de edição; aprofundaremos esse ponto ao longo desta seção.

O *Catarse*, plataforma de financiamento coletivo, produziu um gráfico mostrando os tipos de projetos independentes disponibilizados na plataforma durante o ano de 2020[2]. As publicações literárias surgem como a categoria na qual a maior parte das campanhas de financiamento superaram 100%, porcentagem correspondente ao valor necessário para garantir o lançamento dos livros, possibilitado pelas pessoas que apoiaram financeiramente os projetos. Há uma diferen-

2 Disponível em: <https://ano.catarse.me/2020>. Acesso em 11 jul 2022.

ça considerável entre literatura e as demais categorias, principalmente quando comparamos os números das campanhas *flex* (aquelas que não demandam a arrecadação do valor total para publicação dos livros) à soma das campanhas *tudo ou nada* (no caso dessas, a meta determinada pelo projeto deve ser alcançada para lançar as edições). Nos chama a atenção o papel de destaque ocupado pela literatura independente no gráfico representado na **figura 1.1**, especialmente por ser colocada nessa posição através da participação ativa dos leitores na plataforma. O leitor não se encontra mais somente ao final da cadeia produtiva do livro, apenas recebendo um exemplar, mas seu envolvimento implica no lançamento ou não de uma obra literária e também torna possível acréscimos de paratextos ou de componentes do projeto gráfico nas publicações, incrementos usualmente disponíveis nas metas estendidas das campanhas.

Figura 1.1
Projetos pontuais (individuais, não contínuos) do *Catarse* em 2020. As campanhas de financiamento coletivo para publicações literárias somam números mais altos do que as demais categorias.
Fonte: *Catarse* — 2020 em números.

Em nossa conjuntura atual, vemos um Poder Executivo propor taxação sobre livros e alegar que famílias com renda de até dois salários mínimos não consomem livros não didáticos. O processo de formação de leitores — e a própria chegada da imprensa no Brasil — ocorreu de forma lenta (HALLEWELL, 2012: 72, 785); em vez de valer-se de uma premissa que reafirma a exclusão de uma parcela da população num país que possui cerca de 12% de alfabetizados em nível proficiente[3], não seria mais justo democratizar o acesso à leitura? Apesar do cenário, a Nielsen Consultoria, em parceria com o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL), mostra que a venda de livros em 2021 cresceu 29,3%[4]; também temos que as editoras independentes formaram a maior parte dos finalistas do 62º Prêmio Jabuti[5], de 2020, em categorias como Crônicas e História em Quadrinhos.

A publicação independente não é novidade; ocorre pontualmente desde a década de 1940, mas passa a obter mais visibilidade a partir de 2010, como podemos observar no levantamento feito por Muniz Júnior (2016), que mediu a frequência de menções do termo "independente" no jornal

3 Conforme números do Indicador de Alfabetismo Funcional (Inaf), pesquisa realizada entre o Instituto Paulo Montenegro, a ONG Ação Educativa, o IBOPE Inteligência e coordenada pela consultoria Conhecimento Social. Números de 2018. Disponível em: <https://alfabetismofuncional.org.br/alfabetismo-no-brasil/>. Acesso em 11 jul 2022.

4 Disponível em: <https://snel.org.br/setor-editorial-fecha-2021-em-ascensao/>. Acesso em 11 jul 2022.

5 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/editoras-independentes-dominam-lista-de-finalistas-do-premio-jabuti-2020-24706394>. Acesso em 11 jul 2022.

Folha de S. Paulo de 1921 até 2015. Na pesquisa, categorias como “editoras independentes” e “publicações independentes”, vinculadas especificamente ao editorial independente, alcançam mais citações no recorte que vai de 2011 até 2015.

Figura 1.2
Menções do “independente” no jornal Folha de S. Paulo, de 1921 a 2015. Destacamos em roxo as linhas com expressões vinculadas ao editorial independente. Fonte: Muniz Jr. (2016).

	1920s		1930s		1940s		1950s		1960s		1970s		1980s		1990s		2000s		2011-15
cultura independente	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0	2	4	2	2	0	3	3	10	53
arte independente	0	1	1	4	1	1	3	0	0	0	1	4	28	8	13	2	3	1	3
artista independente	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	4	9	2	2	7	6	1	5
artistas independentes	1	3	1	0	0	1	3	13	1	0	3	9	17	1	3	4	20	10	37
cena independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	6	15	38	31	47
música independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	31	3	11	13	94	63	34
músico independente	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	10	6	2	0	1	1	1
músicos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	18	3	1	5	4	6	3
selo independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12	34	56	85	47	48	15	8
selos independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	17	28	20	27	9	8
teatro independente	0	0	0	0	0	0	7	1	1	0	3	18	11	4	12	5	0	7	18
teatros independentes	0	0	0	0	0	0	2	6	0	0	1	2	1	1	0	0	0	0	7
cinema independente	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5	3	36	35	36	62	76	66	101	80
cineasta independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	5	4	8	4	4	6	8
cineastas independentes	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3	2	3	4	5	5	9	3	4	3
filme independente	0	1	0	0	0	0	2	3	0	0	1	2	7	4	9	29	31	18	19
filmes independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	7	8	12	30	32	35	41
literatura independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	1	0	0	0
escritor independente	0	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	3	1	0	2	1	1	0
escritores independentes	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	5	4	4	0	2	0	1
autor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	1	1	0	0	1
autores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	10	3	5	6	3	5	3
imprensa independente	7	24	13	5	2	4	16	12	8	2	5	39	13	17	14	19	13	25	18
jornalismo independente	0	1	0	0	0	2	3	0	0	0	1	9	4	4	24	7	4	17	9
jornalista independente	0	2	2	1	1	1	1	1	0	0	3	4	7	2	0	2	4	36	7
jornalistas independentes	0	3	2	3	1	0	2	0	0	0	0	5	7	2	0	4	7	5	5
edição independente	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	5	5	2	1	6	4	6
editor independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2
editores independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	2	5
editora independente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	12	7	4	6	6	15
editoras independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0	1	7	24
publicação independente	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	3	2	2	4	3	6
publicações independentes	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	6	1	1	2	0	1	3	30
TOTAL	8	43	29	19	8	17	43	49	20	11	33	186	334	265	388	367	523	531	582

Diante dessa latência do livro independente, consideramos oportuno o seu estudo e nos dedicaremos a ele na pesquisa. Também nos interessamos pelo leitor que, através de sua contribuição na modalidade de financiamento cole-

tivo, possibilita não só a publicação dos exemplares, mas também colabora na definição do conteúdo final do livro com as metas estendidas da campanha. Pensando em contemplar esses dois interesses, além de nosso problema de pesquisa, chegamos à coleção de livros *Imaginário Gótico* e a colocamos como nosso **objeto de estudo**. A escolha da coleção também foi motivada por um estudo anterior (BARROS; ARAÚJO, 2021), que se deteve em explorar a relação semântica entre elementos visuais de livros de literatura e o gênero literário deles. Conseguimos identificar que a relação visual x textual foi mais evidente entre exemplares de coleções que tratavam de um gênero literário específico e nos baseamos nessa constatação para realizar o mapeamento do objeto de estudo a ser tratado em nossa investigação. A *Imaginário Gótico* nos apresenta edições críticas de livros de ficção gótica originalmente publicados nos séculos XVIII e XIX e se propõe a trazer obras pioneiras e relevantes do gótico que ainda não possuíam tradução para português ou foram pouco editadas no Brasil. Como **recorte** para nosso objeto de estudo, temos os quatro exemplares da coleção lançados entre os anos de 2019 e 2021[6]: os romances O *Aparicionista* (1789) e O *Necromante* (1794), o conto O *Vampiro* (1819) e a antologia *Fantasmagoriana* (1812).

6 O quinto volume da coleção, que teve sua campanha de financiamento coletivo concluída com sucesso em 2022, ainda não havia sido impresso e distribuído aos apoiadores no momento da conclusão da pesquisa, seguindo o cronograma proposto na campanha do projeto. Por isso, aqui tratamos apenas dos quatro primeiros volumes que já se encontram impressos.

Também conseguimos identificar uma particularidade dentro da ficção gótica que pode nos ajudar na proposta de narrativa visual: uma tendência à visualidade a partir da própria construção da escrita. Nos guiamos a partir de Martoni (2011) para pontuar que, no gótico, o texto se coloca como criador de imagens que contêm um conjunto de signos visuais e auditivos utilizados com a intenção de provocar efeitos na sensibilidade de quem lê. Colocamos um exemplo abaixo para ilustrar nosso ponto, um trecho de O *Necromante*:

> A tempestade bramia sobre o Elba[7]; o granizo batia na janela; os corvos crocitavam sua despedida ao outono; e os galos dos ventos gemiam seu canto sinistro, quando dois fiéis amigos encontravam-se sentados à lareira celebrando a chegada do inverno (FLAMMENBERG, 2019, p. 33).

Embora essa reunião de *elementos góticos* pareça comum quando os observamos de um ponto de vista contemporâneo — principalmente pela incorporação deles em produções de terror e horror da cultura pop —, o modo específico de organizar a escrita utilizando esse grupo de códigos

7 Rio Elba, que nasce na República Tcheca e termina na Alemanha.

visuais com a intenção de despertar medo no leitor ocorreria na ficção gótica iniciada na segunda metade do século XVIII, como Martoni argumenta; podemos, então, falar sobre a formação de uma estética. Considerando a popularidade da estética gótica na literatura ou mesmo no cinema, podemos nos perguntar se a intenção de provocar medo no leitor ou espectador ainda é eficiente.

Dado nosso propósito de estudar as possibilidades de narrativa visual em livros de leitura contínua, esse tipo de ficção parece oportuno para nossa pesquisa pela maneira que o próprio conteúdo textual se encontra estruturado, permitindo abertura suficiente para falarmos de um apelo imagético como resultado da construção do ambiente e da presença dos monstros no desenrolar da trama. Mas, como essa descrição imagética já seria feita pelo texto, o que a narrativa visual contaria? Os projetos gráficos conseguiriam somar à noção de visualidade do conteúdo textual?

1.2 OBJETIVO GERAL

Essas dúvidas nos conduziram ao nosso objetivo: gerar diretrizes para o design de livros com predominância de conteúdo textual que situem a narrativa visual como forma de contar junto com a narrativa textual e que também proponham outras possibilidades para a visualidade dentro do objeto livro.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1) Demonstrar possibilidades de relação entre os conteúdos visuais e textuais nos livros da coleção através da construção e aplicação de uma ferramenta analítica;

2) Ampliar as possibilidades de conexão entre visual x textual ao consultar a interpretação dos leitores da coleção para o diálogo entre o texto e elementos do projeto gráfico, trazendo a inclusão dos sujeitos como parte relevante do processo de pesquisa;

3) Confrontar limitações e potências do visual dentro de um conteúdo predominantemente textual.

1.4 METODOLOGIA

Trazemos o método indutivo como **método de abordagem**, conforme a intenção da pesquisa de investigar a conexão entre visual e textual a partir da observação direta do objeto de estudo e das interpretações dos leitores da coleção, para, assim, propor sugestões para possibilidades de uso significativo da narrativa visual junto à narrativa textual nos livros de literatura, partindo de um nível específico para um nível geral. Nossos **procedimentos metodológicos**, relacionando objetivos específicos, métodos de procedimento e técnicas de pesquisa relacionadas a cada etapa do trabalho se encontram na tabela abaixo:

Fase da pesquisa: 01	
Objetivo específico	Demonstrar possibilidades de relação entre os conteúdos visuais e textuais nos livros da coleção através da construção e aplicação de uma ferramenta analítica.
Etapas/estratégias metodológicas	Levantamento bibliográfico de ferramentais analíticos utilizados em pesquisas que abordam livros de literatura; Definição dos parâmetros que serão analisados nos livros de literatura; Produção do modelo analítico; Aplicação do modelo analítico.
Método de procedimento	Comparativo, devido à busca de recursos analíticos já existentes para a construção do modelo a ser utilizado na pesquisa.
Ferramentas/técnicas de pesquisa	Pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo.
Fase da pesquisa: 02	
Objetivo específico	Ampliar as possibilidades de conexão entre visual x textual ao consultar a interpretação dos leitores da coleção para o diálogo entre texto e elementos do projeto gráfico, trazendo a inclusão dos sujeitos como parte relevante do processo de pesquisa;
Etapas/estratégias metodológicas	Tomando como referência considerações propostas pela Teoria da Atividade, situar o livro como figura mediadora no processo de leitura; Entendendo a leitura como atividade, desdobrá-la em ações e operações, conforme os níveis da atividade; Elaborar as perguntas da entrevista a partir de grupos temáticos encontrados entre ações e operações e relacionar esses grupos às informações coletadas na primeira etapa da pesquisa; Execução de entrevistas e tratamento de informações coletadas.

Tabela 1.1
Fases da pesquisa, destacando objetivos específicos, estratégias metodológicas, métodos de procedimento e técnicas de pesquisa.
Fonte: Elaboração própria.

Método de procedimento	Tipológico, dada a construção de uma ferramenta destinada à investigação dos sujeitos que considera a ocorrência da atividade de leitura em uma situação ideal.
Ferramentas/técnicas de pesquisa	Entrevista estruturada e pesquisa bibliográfica.
Fase da pesquisa: 03	
Objetivo específico	Confrontar limitações e potências do visual dentro de um conteúdo predominantemente textual.
Etapas/estratégias metodológicas	Apresentar as possibilidades de conexão entre os conteúdos visuais e textuais obtidas com a pesquisa na forma de diretrizes; Discutir o lugar do visual dentro na experiência de leitura de um objeto predominantemente textual ao comparar as informações levantadas entre os sujeitos e as interpretações coletadas com a análise direta dos livros da coleção.
Método de procedimento	Comparativo, a partir da articulação entre as informações levantadas nas entrevistas e informações coletadas com a ferramenta de análise.
Ferramentas/técnicas de pesquisa	Análise de conteúdo

Os capítulos da dissertação se encontram organizados da seguinte forma:

1) Exploramos possibilidades para a interpretação do conteúdo visual no livro de literatura no capítulo **A visualidade no livro de leitura contínua**. Aqui, destacamos que nossa pesquisa tem a intenção de abordar a materialidade gráfica do livro e não exatamente a materialidade física dele. Levantamos questões sobre o papel da ilustração em meio ao texto e visualizamos alguns caminhos para entendermos a intenção de uso dela nos livros de leitura contínua. Trazemos autores como Camargo (2016), Drucker (2022) e Lacerda e Farbiarz (2012) ao longo de nossa discussão.

2) No capítulo **A publicação independente**, continuamos a nossa discussão sobre o editorial *indie* iniciada no tópico **justificativa** a partir de Lupton (2008), Mattar (2020), Muniz Júnior (2016) e Soares (2020). Também apresentamos a coleção *Imaginário Gótico* e características-chave das obras de ficção gótica.

3) No capítulo **O contar histórias: narrativa**, falamos sobre as concepções de narrativa de Todorov (2006), Gancho (2002), Carvalho (2012) e Almeida e Nojima (2019). Na seção seguinte, **A construção visual**, para caracterizar o projeto gráfico dos livros em uma relação contextual com o texto escrito, propomos uma ferramenta analítica a par-

tir da fundamentação teórica do tópico que abre o capítulo e também tomamos como base as ferramentas desenvolvidas por Oliveira & Waechter (2019), Camargo (2016) e Farias e Fontana (2019).

4) A seguir, temos a **Aplicação da ferramenta analítica**, capítulo no qual colocamos em prática a ferramenta analítica em sua forma final, que inclui as fichas técnica e de configuração do livro, resenha e tabela narrativa visual x narrativa textual. Ela é direcionada aos quatro volumes da coleção.

5) No capítulo seguinte, **A Teoria da Atividade e a leitura**, trazemos a construção das questões que serão aplicadas na entrevista direcionada aos leitores da coleção. Para a composição das perguntas, partimos das considerações sobre Teoria da Atividade apresentadas por Vygotsky (1992), Leontiev (1981) e Engeström (1987), destacando os níveis da atividade e o diagrama do sistema de atividade.

6) No capítulo **Primeira consulta aos leitores da *Imaginário* Gótico**, aplicamos uma versão piloto da entrevista para avaliação da ferramenta e, em seguida, apresentamos nossa argumentação dentro do que esperávamos obter com as perguntas, o que obtemos e o que pode ser melhorado/acrescentado. Com as perguntas adaptadas, partimos para uma nova rodada de entrevistas, abordada no capítulo **Segunda consulta aos leitores da *Imaginário* Gótico**. Para o tratamento das informações, nos baseamos no modelo de

análise de Baptista (2019), que foca na relação entre sujeitos e artefatos a partir da Teoria da Atividade.

7) Por fim, no capítulo **Diretrizes para livros de leitura contínua com ilustrações**, propomos nossas diretrizes a partir da comparação entre a interpretação dos sujeitos entrevistados, a intenção original do conteúdo visual da coleção (conforme os responsáveis pelo desenvolvimento do projeto gráfico), nossas interpretações, o levantamento bibliográfico alcançado pela pesquisa e alguns exemplos que apresentamos ao longo da seção.

REFERÊNCIAS

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

BAPTISTA, T. A. A. de A. **A [TRANS] FORMAÇÃO DOS ARTEFATOS:** um estudo sobre a contribuição dos aspectos históricos da Teoria da Atividade para o Design. 2019. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BARROS, L. L. DE ; ARAÚJO, M. D. X. A configuração visual em edições brasileiras de obras da literatura gótica, p. 16-33 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021.DOI 10.5151/cidicongic2021-002-340725-CIDI-Comunicacao.pdf

BOGO, M. B. **A coleção particular da Cosac Naify:** explorações sensíveis do gosto do livro. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

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.

COSTA, G. M. C. **Geração de interdependência entre texto e imagem através de suas relações no livro infantil ilustrado**. 2021. Dissertação (Mestrado em Design) - Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DALCIN, A. R. O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: Histórias, concepções e transformações. **Linha Mestra** - Associação de Leitura do Brasil (ALB), v. 14, n. 40, p. 80 - 94, 2020. DOI: https://doi.org/10.34112/1980-9026a2020n40p80-94

DOMICIANO, C. L. C. Livro e design - Convergências no livro infantil. In: DOMICIANO, C. L. C. et al. **Ensaios em design:** arte, ciência e tecnologia. Bauru: Canal 6 Editora, 2010, p. 123 - 142.

DRUCKER, J. Visualização de informação e interpelação dos sujeitos sociais. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1-11, 2022. DOI: 10.51358/id.v19i2.972

ENGESTRÖM, Y. **Learning by expanding:** an activity-theoretical approach to developmental research. 1987. Tese (doutorado). University of Helsinki, Helsinki.

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

FLAMMENBERG, L. **O Necromante:** uma história fantástica de fontes orais e escritas. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil:** sua história. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

LACERDA, M. G.; FARBIARZ, J. L. Diálogo de Subjetividades no Objeto-livro. **Leitura:** Teoria & Prática , v. 58, p. 1328-1337, 2012.

LEONTIEV, A. N. The Problem of Activity in Psychology. In: Wertsch, J.V. (org). **The Concept of activity in Soviet psychology**. New York: M. E.Sharpe, 1981, p. 37 - 71.

LINDEN, S. V. D. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

LUPTON, E. **Indie publishing:** how to design and produce your own book. New York: Princeton Achitectural Press, 2008.

MATTAR, L. L. **O design de livros de editoras independentes paulistanas.** 2020. Dissertação (mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MARTONI, A. S. A ESTÉTICA GÓTICA NA LITERATURA E NO CINEMA. In: **Congresso Internacional da ABRALIC** Centro, Centros – Ética, Estética, 8., 2011, Curitiba.

MUNIZ JÚNIOR, J. de S. **Girafas e bonsais:** editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015). 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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.

_____; 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

PINHEIRO, M. P.; GOMES, S. R. Os "novos" contos de fadas: tradição e inovação em A Bela e a Adormecida, de Gaiman e Riddell. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 71, n. 2, p. 035-056, mai/ago 2018. DOI: https://doi.org/10.5007/2175-8026.2018v71n2p35

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.

TAVARES, M. Estratégia inferencial para ler o livro ilustrado**. Revista Graphos**, v. 21, n. 1, p. 176 - 196, 2019.

DOI: https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2019v21n1.46554

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

VYGOTSKI, L.S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

02

2 A VISUALIDADE NO LIVRO DE LEITURA CONTÍNUA

Neste capítulo, nos concentraremos em discutir como a associação entre o visual e textual na missão de contar uma história pode ser encontrada dentro do livro de leitura contínua[1]. Entendemos que formato, acabamento, suportes — a materialidade do livro, em um nível físico — são elementos relevantes quando pensamos em como a totalidade do projeto pode ser construída para trazer, de forma palpável, o que o texto narra, mas nossa pesquisa procura se orientar para a exploração da visualidade e da textualidade em um nível gráfico, incluindo ilustrações, vinhetas, estilos de tipografia.

1 Ao longo de nosso trabalho, utilizaremos as expressões “livro de leitura contínua” e “livro de literatura” para nos referirmos aos livros com predominância de conteúdo textual, como romances, noveletas, antologias.

Reconhecemos a importância do que diz respeito à articulação de significados entre o textual e a materialidade física do livro de literatura, assunto já debatido em pesquisas (MATTAR; TAKATU, 2020; ALMEIDA, 2018; OLIVEIRA, 2015), mas nossa intenção é investigar uma relação mais interna ao texto, às ilustrações e demais componentes visuais. Esse propósito surge como forma de explorar a relação visual x textual especificamente em livros com ilustrações e predominantemente textuais, considerando que, conforme pudemos identificar em nosso levantamento bibliográfico, as conexões entre visualidade e textualidade no design de livros são especialmente estudadas em livros ilustrados infantis, que convencionalmente se utilizam mais da ilustração do que do texto para narrar.

Iniciaremos nossa argumentação a partir do entendimento de Camargo (2016) para o termo *visível*. A palavra é utilizada pela autora para se referir aos livros que possuem algum nível de experimento visual (apresentado na forma de ornamentos, ilustração, tipografia) que permita chamar a atenção do leitor para o design, com o objetivo de ampliar a experiência de leitura para além de um nível utilitário. Esse tipo de abordagem permite ao livro ocupar uma posição oposta ao que convencionalmente se entende como design *invisível*, que se baseia na premissa da *taça de cristal*: com layouts simples (embora não simplórios), que não têm a intenção de "mostrar" o design e

resultam em um livro próximo às convenções trazidas por autores como Tschichold (1991), seguindo uma ideia de (suposta) neutralidade.

Mas é possível haver neutralidade em um objeto que é feito a partir de escolhas de quem o criou? A própria ideia de fazer *parecer neutro* não já seria uma intenção? Se há uma intenção, um propósito, então não há uma imparcialidade, mas sim o uso de recursos visuais especialmente selecionados para que o objeto — no nosso caso, o livro — *transmita* a ideia pretendida por quem o faz. Essa intenção, e a autoria desse objeto, se encontram em um contexto próprio, como Tschichold e a Nova Tipografia, então a mensagem comunicada pelo livro elaborado dessa forma traz os valores daquela época, daquele contexto. Atribuir a esse contexto específico a impressão de algo *neutro*, que *não expressa algo*, *isento*, parece estar mais a cargo de eliminar elementos considerados desnecessários por esse contexto e que não poderiam transmitir a ideia de *parecer neutro*, mas poderiam permitir interpretações plurais para seu uso. Podemos falar que há um planejamento para minimizar a expressão de significados múltiplos, coerentes com o contexto, as vivências e a realidade de quem se depara com o livro, para privilegiar uma outra intenção, que se embrulha como padrão, neutra, e fornece um distanciamento, dificultando se reconhecer ali. Drucker (2022) argumenta sobre a ideia construída de

neutralidade na Visualização da Informação e os pontos de vista que se encontram inseridos naquela aparência que pretende ser neutra:

> O que está em jogo ao abordar esse ato de desaparecimento, enfrentando sua postura neutra [...] é a identificação da autoridade que inscreve todo um sistema de pontos de vista e, com ele, os valores, relações de poder e questões éticas que são delimitados por essa aparência de neutralidade [...] A suposição de neutralidade [...] é simplesmente uma ofuscação da feitura e da construção pelas quais ela assume autoridade (p. 3, p. 8).

Quando um livro é materializado, os elementos escolhidos para o projeto gráfico despertam efeitos nos leitores. Recorremos a Lacerda e Farbiarz (2012) para conduzir nosso fio de pensamento: a existência do livro, sem o leitor, é apenas potencial; o livro se realiza na experiência de leitura porque a própria leitura é um processo de significação. Para ser construído, esse processo recorre a leituras anteriores e se compara a elas — podemos entender esse *acervo* de lei-

turas prévias, que são comparadas com as posteriores para alcançar significados, como uma *biblioteca* interna a cada leitor, como Goulemot (2001) caracteriza. O livro passa a alcançar significados conforme a subjetividade do leitor e o design se inclui na leitura: não é só o texto que está transcrito, há um papel de diálogo entre a forma escolhida para a materialização das palavras e o leitor. Os elementos visuais pretendem conversar com quem lê, falar sobre algo, e podemos entender que os leitores são, assim, inseridos no design ao longo da experiência de leitura, e, consequentemente, colocados em meio ao que aquele projeto gráfico quer contar. A escolha dos elementos visuais nos mostra a existência de uma questão persuasiva, para que a leitura das pessoas corresponda àquilo que o projeto do livro tem como intenção de atribuir para si. É mais do que somente mostrar algo materializado gráfica ou fisicamente, mas colocar pessoas em meio às ideias que são comunicadas intencionalmente pela forma que esse livro é apresentado. Isso pode impactar mesmo na forma que as pessoas se percebem, se posicionam. Quais ideias queremos levar para as pessoas? Quais são as nossas próprias ideias? Como nos posicionamos?

Burke (1969), ao discutir sobre textos literários e relações humanas, nos lembra que o ato de negar a própria postura e se colocar como isento já indica um posicionamento: “de acordo com o princípio retórico da identificação, sempre que encontrar uma doutrina de estética ‘não política’ afirmada com

fervor, procure pela política dela" (p. 28). Carvalho e Emanuel (2015) ressaltam sobre a construção subjetiva da neutralidade e a posição ideológica por trás dela: a Bauhaus, após a fase expressionista, recebe influência do De Stijl e se volta ao uso de cores primárias e formas geométricas, em vez de formas orgânicas e maior amplitude de cores. Os elementos rejeitados são vistos como "desnecessários", que "interferem" na leitura da informação, mostrando um pensamento guiado pela síntese formal. Os elementos vistos como fundamentais para a expressão visual, sem ornamentos, sem serifas, passam a ser entendidos como "universais" e "sem significado pré-estabelecido", noção que abre a premissa da ideia de neutralidade.

O visível, então, está presente na atividade de materializar gráfica e/ou fisicamente o livro, dando forma, contornos, optando por escolher uma tipografia em lugar de outra, alinhando de uma forma em vez de outra. A criação é elaborada a partir do objetivo de quem a faz e ela mesma reflete esse propósito (e, por isso, recebe o papel de persuadir quem a lê a acreditar na intencionalidade), quer se pretenda parecer neutra ou não. É interessante pensarmos no que há por trás dos objetos à nossa volta, por que foram criados dessa forma, sobre o que pretendem convencer.

Nossa intenção não é anular livros que mostrem simplicidade nos elementos visuais — há editoras que recorrem a esse tipo de construção pela viabilidade financeira do projeto.

O que problematizamos aqui é a tentativa de convencer que a adoção de elementos simples, sintéticos, indica neutralidade (ou invisibilidade) quando, na verdade, cada escolha de design é movida por uma intenção, posicionada para conduzir o leitor a acreditar na mensagem ali pretendida e devidamente materializada através do livro. Vale lembrar que a ideia de *invisibilidade* também aparece associada a uma noção de conforto na leitura, que seria materializada como caixas de texto que *desaparecem* aos olhos do leitor, não incorporando experimentações gráficas para não interferir na legibilidade e leiturabilidade textual. Entendemos que esse propósito incorpora a necessidade de tornar a leitura possível e que convém oferecer conforto para as horas seguidas de leitura contínua demandadas por um livro predominantemente textual. Mas, como Unger (2016) pontua, há outras variáveis envolvidas na configuração das páginas e da disposição das tipografias: e se a interferência dos elementos visuais for proposital e utilizada para tornar a página mais atrativa, o quão atraente e estimulante ela poderia ser e para quem? Ela surtiria esse efeito em todos os leitores? As páginas com layout mais simples, compostas por longos blocos de texto contínuos, seriam capazes de atrair o leitor? Focar apenas no conforto seria suficiente para a tornar a experiência de leitura significativa?

2.1 A ILUSTRAÇÃO EM MEIO AO TEXTO

Ainda que a condução da história seja feita essencialmente pelo conteúdo textual no livro com ilustrações, aqui abrimos espaço para explorar as ilustrações apresentadas nele e as possibilidades oferecidas pela presença delas. Em meio a longos blocos de texto, qual é o papel da ilustração? Como a ilustração está para o texto? Como o texto está para a ilustração? O que a ilustração posicionada em uma dada página, abrindo um espaço para si na continuidade do texto, pode dizer sobre a intenção dela no projeto gráfico? Por que ela está naquele local específico? Há um não dito no enredo que sugira essa introdução ou não? Ela foi criada especialmente para esse livro ou sua criação não foi pensada a partir de um texto em especial? Isso impacta na forma que aquela ilustração é percebida em meio ao texto? Ela pode ter sido posicionada com a intenção de tornar menos cansativa a leitura de um texto extenso? E o que o estilo da ilustração pode falar sobre a relação dela com o texto? Os significados estimulados pela ilustração são somente internos à materialidade do livro ou poderão alcançar outros locais, outras conexões pensadas pelos leitores?

Não conseguiremos mostrar respostas conclusivas para todas as nossas perguntas; talvez a parte mais interessante seja a própria indagação, em vez de nos preocuparmos em buscar uma solução definitiva para ela (será que há mesmo respostas fixas para o que discutimos nesta seção?). Visitaremos algu-

mas leituras que nos permitem visualizar alguns horizontes para perceber a ilustração, seu papel, suas possibilidades.

Ao pensar nas indagações que fizemos, enxergamos a ilustração como capaz de estimular várias inquietações, que, aqui, surgiram com a intenção de buscar algo que possibilite visualizar o que a presença da ilustração junto ao texto implica dentro do livro. A partir dessas inquietações, podemos ponderar que a ilustração consegue despertar diversos significados que buscam explicar a sua razão de estar ali, formados a partir da provocação que a presença dela, dentro de suas possibilidades, ao se colocar em meio ao conteúdo textual, pode trazer a quem lê. Essa maneira de enxergar a ilustração como potencial, que apresenta, em suas formas, possibilidades e limites para dar asas a uma série de possíveis interpretações, que não são fixas, nos aproxima da materialidade probabilística de Drucker (2009). O conceito fala sobre a realização do objeto estético (texto, imagem, produção de teatro, música) quando é lido, olhado; quando há uma experiência com ele. Isso ocorre conforme o objeto oferece suas possibilidades não como algo fixo, mas como uma provocação à interpretação e essa intervenção (o ler, o olhar), motivada pela provocação, constrói o objeto e dá a ele certa forma a partir de seu potencial. Ao nos dirigirmos à ilustração dessa forma, percebemos uma indeterminação na própria identidade dela; ela não é imóvel, mas sim dinâmica (e não seria assim também com os demais elementos

da materialidade gráfica do livro, que estudamos aqui?). Oliveira (2021) mostra que entender a materialidade (física e gráfica) do livro como algo ativo e dinâmico, que age de forma a provocar o leitor para a leitura que (re)construrá o texto, permite enxergar o livro de forma mais ampla do que a visão do cânone do design de livros (o ideal de "invisibilidade", discutido na seção anterior), incluindo fatores históricos, culturais e ideológicos. Encarar a situação dessa forma pode impactar na própria maneira de comunicar as mensagens que pretendemos ao elaborar livros; os significados trazidos pela leitura do livro não serão fixos.

E como a ilustração poderia provocar alguém a interpretá-la? Ela conseguiria nos tocar a ponto de estimular a busca por um sentido que vai além das formas representadas nela? Seguindo por esse caminho, o t*ocar* implicaria em afetar as pessoas de alguma forma: comover, perturbar, sensibilizar, impressionar, atingindo uma esfera sensível (será que todas as ilustrações poderiam despertar isso?). Podemos pensar que esse tipo de estímulo está a cargo do interesse despertado pela ilustração — ou de um ponto específico dela — em quem a vê, sendo particular a cada um. Um rosto, um detalhe colorido, um espaço vazio, parte de um móvel, os botões de uma roupa, folhas de uma planta: esse detalhe, que *fura*, estimula, poderia atuar como uma forma que conduz a interpretação para além do que a ilustração mostra em si (pela própria característica do detalhe de alcançar emocionalmente os espectado-

res), alcançando o não dito por ela. Aqui, buscamos apoio no que Barthes (1984) traz como *punctum* nas fotografias para conduzir nossa reflexão: o punctum é o detalhe nas imagens que desperta interesse e as torna mais próximas a quem as observa por tocar a subjetividade das pessoas. Esse tipo de relação se encontra em um nível bastante particular — e podemos identificar isso mesmo quando vemos que Barthes escreve sobre o assunto refletindo sobre questões que o tocaram (a morte de sua mãe, a lembrança dela e fotografias).

Parece haver uma conciliação entre o que a ilustração mostra, o detalhe que toca, o estímulo trazido por ele e o que o não dito pode revelar. Quando trazemos esse conjunto de elementos para a materialidade gráfica do livro, também temos o texto como instância que influi na forma que a ilustração é interpretada. Se o texto é realizado quando é lido, então podemos tomar a construção de significados feitos a partir dele como um acordo entre palavras do escritor, a maneira que aquele texto é apresentado visualmente e como o leitor é provocado pelo conteúdo textual e sua materialização nas páginas. Por um lado, temos as possibilidades já delimitadas pelo texto e, por outro, temos a participação do leitor que tem as suas interpretações pensadas e repensadas de forma a ir de encontro às indicações do conteúdo textual. Esse movimento de buscar significados e compará-los com o que já é trazido pelo texto mostra que os significados estão pré-estruturados pelo texto — mas há uma parte que não está delimitada

por ser não-escrita. Iser (1972) nos mostra que aspectos não escritos de cenas aparentemente triviais e diálogos não ditos nas obras literárias atraem o leitor para a ação, colocando sua imaginação em jogo. O texto pode fornecer certas informações na forma de dicas para circunstâncias que estão por vir na trama e, nisso, forma-se uma expectativa que estimula quem lê a buscar conexões entre o já lido, o que se lê e o que será lido. Esse ponto, de relacionar os eventos já apresentados na história para imaginar possibilidades do que ocorrerá futuramente no enredo, mostra a leitura como um processo criativo, e não somente uma observação passiva sobre o texto já escrito. O texto é, assim, realizado quando é lido (e relido) por habilitar o leitor a recriar o mundo que é apresentado no enredo, mesmo quando as hipóteses criadas não correspondam exatamente ao que o texto mostrará ao leitor no futuro.

Entendendo o texto como um processo criativo, com o não-dito pela história posicionado como o elemento que impulsiona dinamismo ao mostrar oportunidades para estabelecer conexões e preencher as lacunas, podemos compreender a potencialidade do texto por sua habilidade de provocar múltiplas realizações, adquirindo múltiplos significados. O texto se encontra em estado de mudança por estimular o leitor a construir expectativas e reorganizá-las ao perceber as informações mostradas pelo enredo — e esse processo de recriação é coordenado por um já existente repertório de temas e padrões literários, contexto histórico

e social familiar a quem lê, além de mecanismos para trazer a familiaridade quando o que o enredo mostra é desconhecido ao leitor, ainda conforme Iser (1972). Se o conteúdo textual é também capaz de despertar múltiplos significados (ainda que reduzidos conforme o leitor traz um *significado configurativo*, aquele formado pela interação entre dedução e indução durante a leitura), assim como a ilustração, quando os comparamos lado a lado, o que podemos ter?

Na conciliação entre ilustração e texto, talvez possamos pensar em uma sobreposição das possibilidades oferecidas pela ilustração e as possibilidades apresentadas pelo conteúdo textual. Como resultado, teríamos uma espécie de filtro entre os significados trazidos pelas duas instâncias, que, mesmo sendo polissêmicas, agora passariam a ter um certo enquadramento sugerido pela comparação entre elas. Nesse sentido, ao termos um livro com ilustrações, as possibilidades de significação poderiam ser mais amplas pela presença das duas instâncias e a leitura, como processo criativo, se tornaria mais rica por estimular a participação ativa dos leitores em duas frentes: visual e textual.

Também acreditamos que, para pensar a ilustração de forma significativa, é interessante a observarmos não de uma forma alheia, mas sim de forma *emancipada*. Passar a ter uma postura ativa, fazer perguntas, compreender a ilustração como algo a ser decifrado e estar ciente, nas palavras

de Rancière (2012), do "poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe" (p. 20), nos leva a enxergar como possível um caminho entre associar e dissociar o que se vê ao já visto; selecionar, comparar, interpretar para desprender significados a partir do que se mostra ilustrado. No final, há uma questão de incluir seu próprio repertório durante esse processo de interpretação, ponto que trouxemos à tona em outros momentos desta seção; afinal, é possível interpretar algo sem se colocar, sendo integralmente impessoal? A própria forma de observar (e a escolha do que será observado) já não demonstraria escolhas associadas ao intuito de quem vê? Entre a associação e a dissociação, pode ser proveitoso entender a ilustração em conexão com outras ilustrações — agrupadas por autoria, contexto histórico, técnica utilizada — como Didi-Huberman (2010) trata no texto de apresentação da exposição do *Atlas Mnemosyne*: a organização de imagens é compreendida como uma montagem. Elas seriam associadas por aspectos que as permitiriam ser compreendidas como semelhantes — e, assim, uma imagem não estaria sozinha, mas apoiada em uma rede que lhe permitiria alcançar uma certa interpretação. Quando trazemos esse cenário para o livro de literatura, podemos visualizar a ilustração na companhia dos demais elementos gráficos: divisórias de capítulo, cores, estilos de tipografia; a rede que a ampara. Considerando a ideia da narrativa visual proposta por esse conjunto de elementos, a ilustração,

em seu potencial, também se encontraria articulada com os demais elementos, de forma que capitulares, arabescos e molduras também possuem suas aptidões no projeto gráfico, não somente para sinalizar o início de uma seção, interromper o fluxo do texto ou delimitar o espaço ocupado por uma imagem, mas também para *encantar* o leitor.

Recebemos certos estímulos visuais para ler um capítulo iniciado desta forma:

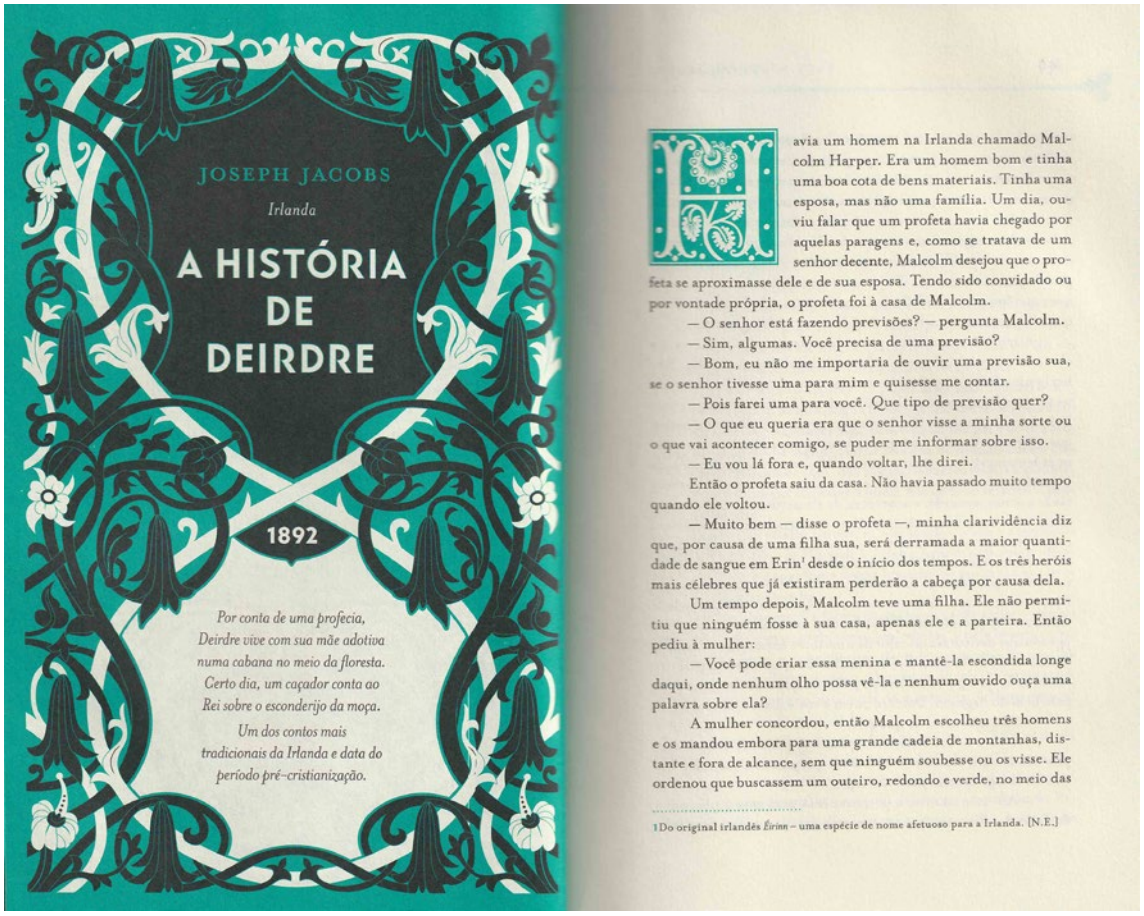
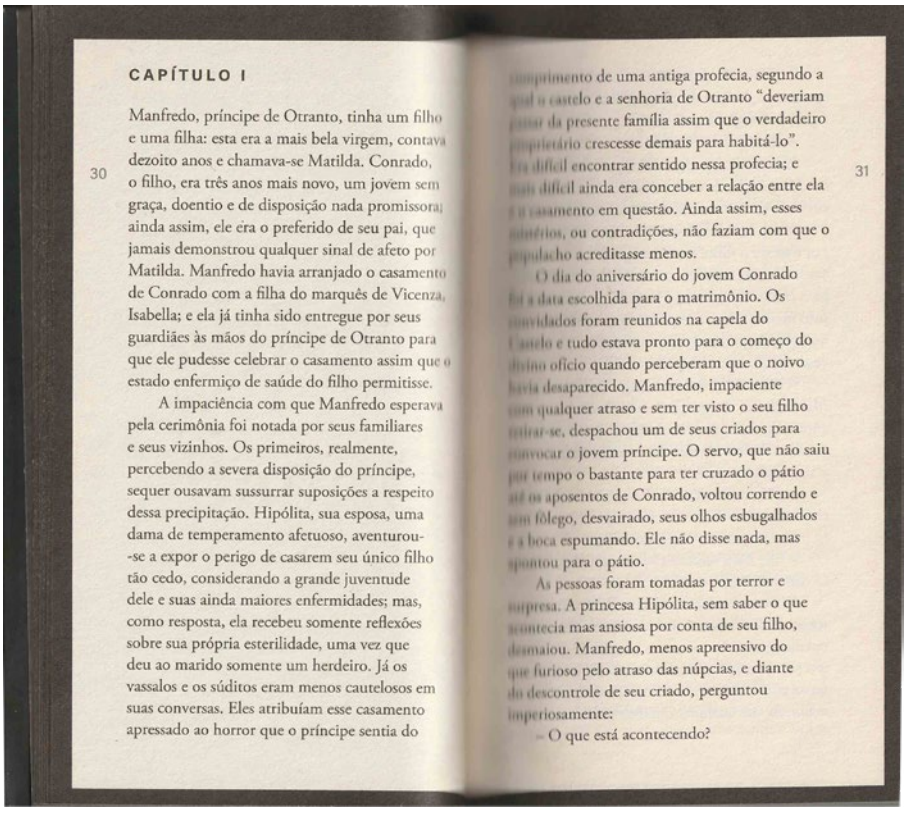


Figura 2.1
Entrada de capítulo do livro *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*, da editora *Wish*. Projeto gráfico de Marina Ávila.
Fonte: Acervo pessoal

E temos estímulos visuais diferentes para ler um capítulo iniciado desta forma:



CAPÍTULO I

30

Manfredo, príncipe de Otranto, tinha um filho e uma filha: esta era a mais bela virgem, contava dezoito anos e chamava-se Matilda. Conrado, o filho, era três anos mais novo, um jovem sem graça, doentio e de disposição nada promissora; ainda assim, ele era o preferido de seu pai, que jamais demonstrou qualquer sinal de afeto por Matilda. Manfredo havia arranjado o casamento de Conrado com a filha do marquês de Vicenza, Isabella; e ela já tinha sido entregue por seus guardiães às mãos do príncipe de Otranto para que ele pudesse celebrar o casamento assim que o estado enfermiço de saúde do filho permitisse.

A impaciência com que Manfredo esperava pela cerimônia foi notada por seus familiares e seus vizinhos. Os primeiros, realmente, percebendo a severa disposição do príncipe, sequer ousavam sussurrar suposições a respeito dessa precipitação. Hipólita, sua esposa, uma dama de temperamento afetuoso, aventurou-se a expor o perigo de casarem seu único filho tão cedo, considerando a grande juventude dele e suas ainda maiores enfermidades; mas, como resposta, ela recebeu somente reflexões sobre sua própria esterilidade, uma vez que deu ao marido somente um herdeiro. Já os vassalos e os súditos eram menos cautelosos em suas conversas. Eles atribuíam esse casamento apressado ao horror que o príncipe sentia do

31

cumprimento de uma antiga profecia, segundo a qual o castelo e a senhoria de Otranto "deveriam passar da presente família assim que o verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo". Era difícil encontrar sentido nessa profecia; e mais difícil ainda era conceber a relação entre ela e o casamento em questão. Ainda assim, esses mistérios, ou contradições, não faziam com que o populacho acreditasse menos.

O dia do aniversário do jovem Conrado foi a data escolhida para o matrimônio. Os convidados foram reunidos na capela do castelo e tudo estava pronto para o começo do divino ofício quando perceberam que o noivo havia desaparecido. Manfredo, impaciente com qualquer atraso e sem ter visto o seu filho retirar-se, despachou um de seus criados para convocar o jovem príncipe. O servo, que não saiu por tempo o bastante para ter cruzado o pátio até os aposentos de Conrado, voltou correndo e sem fôlego, desvairado, seus olhos esbugalhados e a boca espumando. Ele não disse nada, mas apontou para o pátio.

As pessoas foram tomadas por terror e surpresa. A princesa Hipólita, sem saber o que acontecia mas ansiosa por conta de seu filho, desmaiou. Manfredo, menos apreensivo do que furioso pelo atraso das núpcias, e diante do descontrole de seu criado, perguntou imperiosamente:

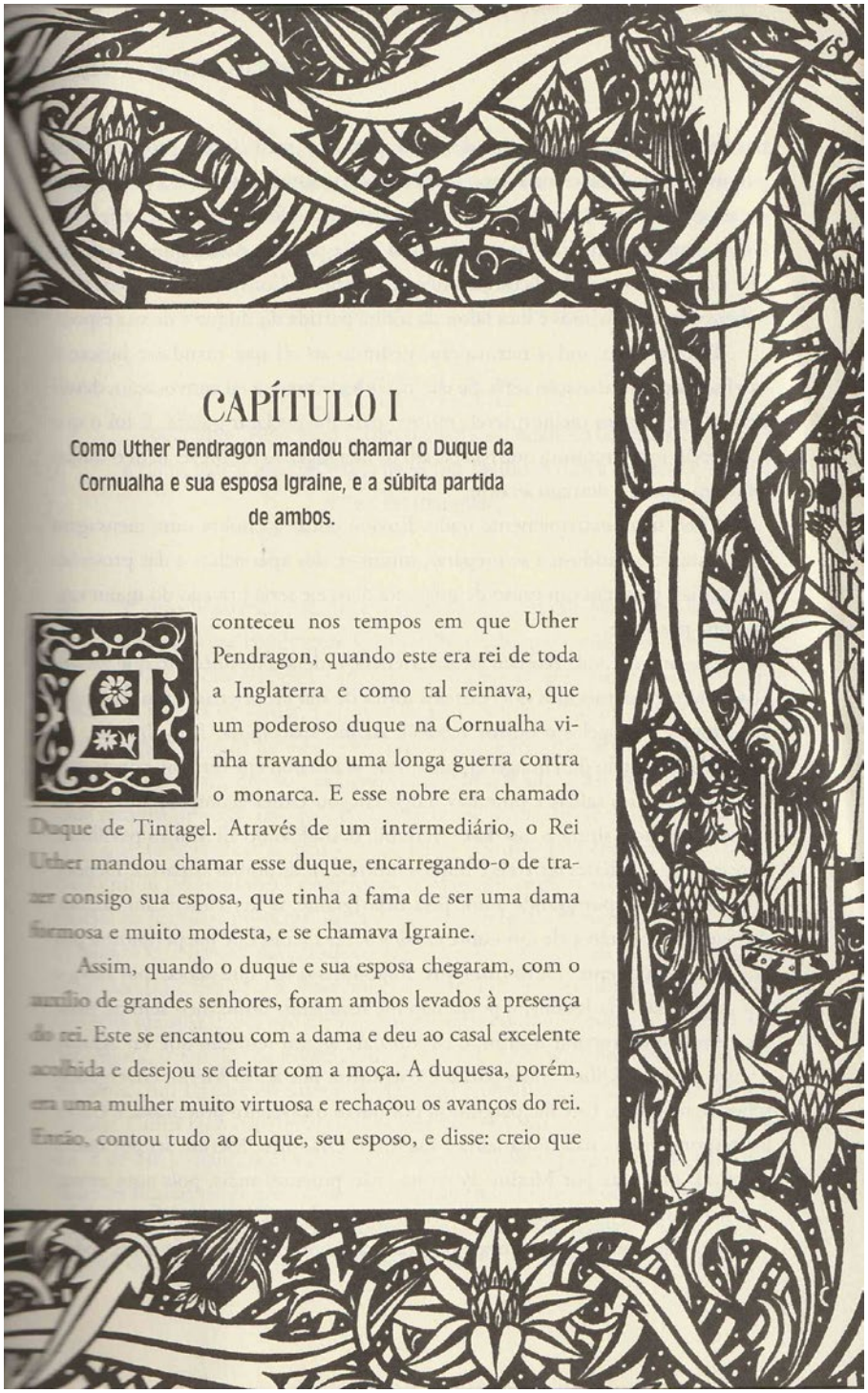
– O que está acontecendo?

Figura 2.2
O Castelo de Otranto, na edição da *Escotilha_ns*, marca do Grupo Novo Século. As páginas possuem bordas, utilizadas com a intenção de representar a ideia de encurralamento presentes em passagens da história, conforme descrição apresentada no colofão do livro. Projeto gráfico de Bruna Casaroti e Jacob Paes. Fonte: Acervo pessoal.

Não podemos afirmar que todos os leitores se sentirão conquistados pela presença de elementos visuais em maior quantidade — talvez prefiram uma forma mais contida de exploração visual nas páginas —, mas podemos compreender a utilização desses elementos em um nível simbólico, com a intenção de remeter a partes do que história conta e de diferenciar um livro em meio a outros. Esse uso da materialidade gráfica, como podemos observar em livros de editoras como *Wish*, *Darkside* e *Antofágica*, pode ter a intenção

de motivar o leitor a optar por aquela edição especificamente, por ela mostrar um *algo a mais* do que blocos de texto contínuos, ainda que outras variáveis estejam em jogo nesse momento de escolha, como revisão, tradução e o próprio interesse pelo título publicado. Talvez faça sentido pensar que o trabalho de construção de uma página se aproxima de um fazer artístico[2] conforme se mostra uma preocupação estética e a intenção dela de despertar uma experiência emotiva com o livro, como pretendido pela *Kelmscott Press*, de William Morris, inspirada pelos livros produzidos em 1500 (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2005). Temos livros contemporâneos que se aproximam da estética utilizada por Morris, como o exemplo abaixo, ainda que ele não seja resultado de uma produção manufaturada:

2 Nosso trabalho não tem a exata intenção de apontar paralelos entre arte e design, mas recomendamos a leitura do artigo *Design é Arte?*, que apresenta o posicionamento de teóricos e traz reflexões sobre o assunto: CORRÊA, G. R.; ROSSI, L. DESIGN É ARTE?, p. 70-81. In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/despro-ped2016-0006



CAPÍTULO I

Como Uther Pendragon mandou chamar o Duque da Cornualha e sua esposa Igraine, e a súbita partida de ambos.

Aconteceu nos tempos em que Uther Pendragon, quando este era rei de toda a Inglaterra e como tal reinava, que um poderoso duque na Cornualha vinha travando uma longa guerra contra o monarca. E esse nobre era chamado Duque de Tintagel. Através de um intermediário, o Rei Uther mandou chamar esse duque, encarregando-o de trazer consigo sua esposa, que tinha a fama de ser uma dama formosa e muito modesta, e se chamava Igraine.

Assim, quando o duque e sua esposa chegaram, com o auxílio de grandes senhores, foram ambos levados à presença do rei. Este se encantou com a dama e deu ao casal excelente acolhida e desejou se deitar com a moça. A duquesa, porém, era uma mulher muito virtuosa e rechaçou os avanços do rei. Então, contou tudo ao duque, seu esposo, e disse: creio que

Figura 2.3
A Morte de Arthur - Vol. 1, da editora Nova Fronteira. Projeto gráfico de miolo de Larissa Fernandez Carvalho.
Fonte: Acervo pessoal.

Também podemos pensar na exploração dos recursos visuais como uma possibilidade encontrada pelas editoras de estimular o leitor a optar pelo livro impresso em vez do livro digital, adicionando algo à experiência de leitura que se encontra associado à concretude do livro físico. O livro digital permite mudanças de alinhamento, tipografia, margens, entrelinhas, orientação da tela e tema do dispositivo *e-reader*; os preços dos *e-books* também são geralmente mais acessíveis quando comparados aos dos livros físicos. Ainda que essas escolhas personalizáveis estejam sujeitas a predefinições disponíveis nos dispositivos de leitura (e também é necessário que o formato do arquivo seja compatível com o *e-reader*), há certa autonomia em relação a como se prefere visualizar aquele conteúdo na tela. Como, então, o livro impresso pode persuadir? Consideramos que o trabalho da materialidade, tanto gráfica como física, possa ser um caminho, e também acreditamos que ambos os livros, físico e o impresso, têm seu espaço, seu propósito, e podem conviver paralelamente. Há leitores que preferem o digital; outros, optam pelo físico e também existem aqueles que se sentem confortáveis em ler das duas formas.

2.2 CONCLUSÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Esta seção surgiu ao percebermos que as pesquisas alcançadas pelo nosso levantamento tendiam a resumir o livro com ilustrações como aquele "em que o conteúdo textual é predominante"; as possibilidades de significado das ilustrações nesse tipo de livro não chegavam a ser exploradas. Nosso esforço neste texto foi de mostrar algumas perspectivas para a compreensão das ilustrações e a posição que elas têm no livro de leitura contínua; também refletimos sobre a intenção dos demais elementos que constroem a visualidade do livro impresso. Talvez pensar em uma única forma de olhar para as ilustrações não seja o suficiente para revelá-las — o próprio ato de pensar em uma maneira de interpretá-las talvez não seja uma tarefa tão fácil. Em vez de uma fórmula pronta, julgamos ser mais interessante pensar em como as percebemos e construir um caminho para alcançar significados a partir do que ela nos mostra, com apoio no referencial teórico consultado. A ilustração é feita com um intuito por alguém e observada por outro alguém. Como ela será recebida?

A seguir, retomaremos nossa discussão inicial sobre as editoras independentes e faremos uma breve conceituação da ficção gótica, preparando o caminho para apresentarmos a coleção *Imaginário Gótico*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. C. de. **S. – o navio de Teseu:** navegando pelo design das narrativas integradas. 2018. Dissertação (mestrado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BARTHES, R. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BURKE, K. **A Rhetoric of Motives.** Berkely/Los Angeles: University of California Press, 1969.

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, R. A. P.; EMANUEL, B. Linguagem e Design: sobre a impossibilidade da neutralidade da informação", p. 855-868 . In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings**, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015. DOI 10.5151/designpro-CIDI2015-cidi_20

CLAIR, K. BUSIC-SNYDER, C. **Manual de tipografia:** a história, as técnicas e a arte. Porto Alegre: Bookman, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas - Como levar o mundo nas costas?** Tradução de Alexandre Nodari. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acesso em 1 jun. 2022.

DRUCKER, J. Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. **Parallax**, v. 15, n. 4, 7–17, 2009. DOI: doi.org/10.1080/13534640903208834

_____ Visualização de informação e interpelação dos sujeitos sociais. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1-11, 2022. DOI: 10.51358/id.v19i2.972

GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Rr (Org.). **Práticas da leitura.** 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-11.

ISER, W. The Reading Process: a phenomenological approach. **New Literary History**, Vol. 3, N. 2, On Interpretation: 1, Baltimore, p. 279-299, 1972. DOI: https://doi.org/10.2307/468316

LACERDA, M. G.; FARBIARZ, J. L. Diálogo de Subjetividades no Objeto-livro. **Leitura:** Teoria & Prática, v. 58, p. 1328-1337, 2012.

MATTAR, L. L.; TAKATU, R. Apropriação e apagamento como processos artísticos: uma análise comparativa de Tree of Codes, de Jonathan Safran Foer. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 18, n. 40, p. 446-476, 2020.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.143716

OLIVEIRA, G. A. F.; WAECHTER, H. N. Um estudo sobre o uso do papel nos livros da Editora Cosac Naify. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais [Oral] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings [Oral] of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015 [Blucher Design Proceedings**, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015.
DOI 10.5151/designpro-CIDI2015-congic_51

_____ O design de livros a partir da materialidade probabilística: uma discussão inicial, p. 1633-1639 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021.
DOI 10.5151/cidicongic-2021-123-355554-CIDI-Teoria_ac.pdf

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

TSCHICHOLD, J. **The form of the book**. London: Lund Humphries, 1991.

UNGER, G. **Enquanto você lê**. Brasília: Estereográfica, 2016.

03

3 A PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE

Como vimos na introdução deste trabalho, acreditamos que publicar obras[1] vanguardistas e/ou que não receberam atenção das grandes casas editoriais são características que podem nos ajudar a compreender o perfil do editorial independente. Aqui, nesta seção, damos continuidade à nossa discussão sobre a publicação independente. Apesar de não existir um consenso preciso sobre o que seria uma editora *indie* — e em que medida as próprias editoras se reconhecem como tal —, Muniz Júnior (2016) se aproxima do entendimento de Soares (2020) ao falar sobre a produção cultural independente. Ela seria:

> Aquela que está fora — ora por escolha, ora por condição — dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados da cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas (p. 16).

O autor ainda aponta a produção independente como resiliente a transformações estruturais do mercado editorial (seja a venda massiva, o foco em lançar publicações que possam oferecer retorno financeiro a curto prazo ou a compra de pequenas e médias editoras). Podemos presumir que essa postura de resistência assumida pelo editorial independente encontra obstáculos: há *marketplaces* bastante ativos nas vendas de livros online que oferecem os exemplares a pre-

ços abaixo daqueles que editoras e livrarias disponibilizam em seus catálogos. Nessa situação, se, por um lado, temos a desvalorização das editoras (e da distribuição de renda para todos aqueles envolvidos na produção do livro), por outro, temos o preço do livro como um fator decisivo na compra. Na 5ª edição da pesquisa *Retratos da Leitura*[2], 22% dos leitores entrevistados afirmaram que o preço é um dos pontos que influenciam a escolha de um livro para compra, 6% a mais do que na 4ª edição da pesquisa, lançada em 2016.

Apesar disso, o editorial independente possui autonomia e liberdade tanto na seleção das obras publicadas como na escolha dos aspectos formais de seus livros por estar fora do círculo das grandes editoras, conforme a leitura de Mattar (2020). O independente opera de uma forma mais autossuficiente; não é o mesmo cenário que ocorre quando um grupo editorial delimita diretrizes para como e o que cada um de seus selos publicará. Com essa curadoria autônoma do catálogo e no design dos livros, podemos ver que editoras independentes podem se dedicar a nichos específicos, como é o caso da editora Sebo Clepsidra, abrangendo títulos que lidam com o gótico, o romântico e o decadente, e/ou trabalhar a experimentação da forma do livro impresso, indo

2 *Retratos da Leitura* é uma pesquisa desenvolvida pelo Instituto Pró-Livro, Itaú Cultural e IBOPE. A 5ª edição apresenta dados de 2019, mas foi lançada em 2020, e a 4ª edição tem dados de 2015, lançada em 2016. A 5ª edição incluiu 8076 entrevistas feitas em 208 muinicípios brasileiros e está disponível em: <https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf>. Acesso em 05 ago 2022.

além do formato códice, como a editora Lote 42, exemplificada abaixo pelo livro *Queria Ter Ficado Mais*[3]. Elas também podem dar visibilidade a pessoas esquecidas pelo mercado editorial tradicional, permitindo a expressão de outros atores e outros públicos, como Soares (2020) argumenta sobre a editora Aliás, dedicada a publicar exclusivamente obras escritas por mulheres.

Figura 3.1
Queria Ter Ficado Mais, da Lote 42. O livro contém histórias de escritoras e jornalistas em diferentes cidades do mundo e cada capítulo foi impresso na forma de carta, como se fossem enviadas dos locais visitados pelas autoras. Projeto gráfico de Luciana Martins e ilustrações de Eva Uviedo. Fonte: Loja Lote 42.

Como vimos, embora a incidência do termo "independente" relacionado ao meio editorial tenha alcançado seu ápice entre 2010 e 2015, esse tipo de abordagem já esteve presente anteriormente na história do design brasileiro, podendo ser exemplificado por meio do Gráfico Amador, coletivo que publicou literatura brasileira de

3 Disponível em: <http://lote42.com.br/project/queria-ter-ficado-mais/>. Acesso em 05 ago 2022.

maneira artesanal e independente entre as décadas de 1950 e 1960. Lupton (2008), no livro *Indie Publishing*, nos traz um gráfico, adaptado de Chris Anderson, sobre a manifestação da publicação independente. Ele representa o percurso percorrido pelo apogeu dos *best-sellers*, que decresce até chegar à forma de "cauda longa", ponto do gráfico que corresponde ao nicho da mídia independente (livros, música, zines, blogs). Através da "cauda longa", Lupton justifica a aparição do *indie* com a democratização das ferramentas de produção, como os softwares de edição de livros, e com a ascensão das formas de distribuição na internet, como sites e plataformas de vendas. Entendemos que a *Imaginário Gótico* pode ser posicionada na "cauda longa" por ter sido viabilizada através dos recursos de distribuição na web, que, no caso, se mostram na forma da plataforma de financiamento coletivo.

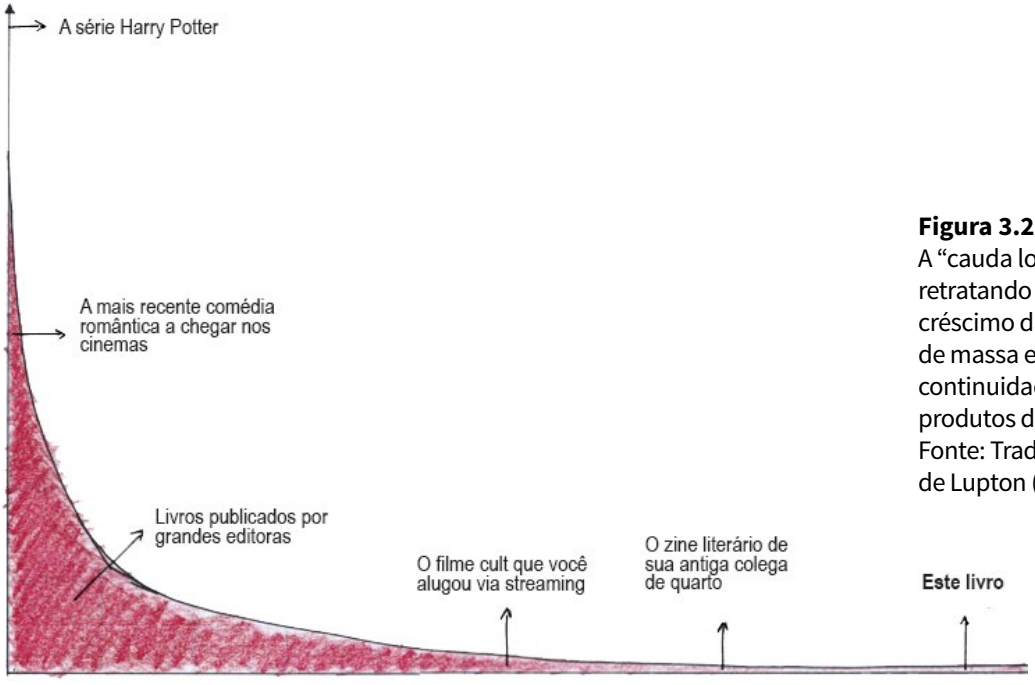


Figura 3.2
A "cauda longa", retratando o decréscimo da mídia de massa e a continuidade dos produtos de nicho. Fonte: Traduzido de Lupton (2008).

Como esta seção nos permite caracterizar, compreendemos a coleção *Imaginário Gótico* como produto de editoras independentes conforme observamos que 1) os títulos publicados na coleção estão dentro de um nicho da ficção (que também faz parte do perfil de publicação das editoras responsáveis); 2) as obras publicadas não se encontram no catálogo das grandes editoras (mesmo que esses títulos tragam recursos narrativos que influenciariam a criação de obras posteriores) e 3) foram lançados a partir de uma plataforma de distribuição online. Ambas as editoras responsáveis pela *Imaginário Gótico* se intitulam como independentes e aqui buscamos entender quais características as fariam ser compreendidas como tal. Também destacamos que, em nosso diálogo com editoras independentes, percebemos uma facilidade no contato com as pessoas envolvidas na produção do livro, que se mostraram bastante acessíveis para relatar sobre os conceitos envolvidos no projeto gráfico e responder a dúvidas que eventualmente surgiram ao longo de nosso estudo, ponto importante para manter a viabilidade de execução da pesquisa. Antes de tratarmos diretamente sobre a coleção, achamos oportuno trazer uma breve conceituação sobre o tipo de literatura abordado por ela; afinal, o que faz uma história ser uma ficção gótica?

3.1 MISTÉRIOS, CONSTRUÇÕES EM RUÍNAS E O SOBRENATURAL: A FICÇÃO GÓTICA

A ficção gótica faz suas primeiras aparições na Inglaterra do século XVIII com a publicação de O *Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. A caraterística contida por essa obra que a colocaria como precursora de um novo tipo de ficção é a conciliação entre elementos do *Romance*, que forneceria a ambientação medieval e os elementos sobrenaturais, e a tendência *Novel*, que apresenta situações mais realistas em relação ao período de escrita da obra (BOTTING, 1996).

O termo "gótico" foi associado a esse tipo de ficção em um sentido depreciativo. Botting (1996) interpreta que a rejeição ao gótico ocorreu por conta dos valores que deram forma e direcionamento ao Iluminismo entre os séculos XVII e XVIII, marcado pela influência greco-romana como forma de produção artística que corresponderia às "normas clássicas". As construções, obras de arte e textos da antiguidade clássica, então, seriam aquelas que atenderiam aos ideais de uniformidade, proporção e ordem, criados para instruir em vez de entreter e manifestar noções de compreensão racional e senso de moralidade. O passado era chamado de *gótico*, para fazer menção a costumes e práticas nomeadas como "bárbaras", como superstições. As representações desse passado gótico — construções, ruínas, música e romances — eram tratadas como distantes do ideal racionalista, consideradas

como “produtos de mentes não cultivadas” (p. 15). Dessa forma, a ficção gótica, que bebe da influência dos romances de cavalaria medievais e tem gosto pela ambientação em castelos e abadias em ruínas, além de tratar de temas como assassinato, seres sobrenaturais e profecias ou maldições, avessos ao ideal moral que se tinha como norma, recebeu conotação negativa e não era incluída dentro de obras consideradas como “literatura adequada”, sendo mencionada pela crítica entre os anos de 1790 e 1810 como “uma torrente inerminável de romances populares de baixa qualidade” (p. 14).

A popularidade das narrativas góticas, apesar da rejeição da crítica, surge como consequência de vários fatores. Entre eles, podemos apontar o momento em que a produção literária segue em direção ao próprio público leitor, que passa a escrever seus próprios textos. Essas mudanças na produção e no consumo, ocorridas conforme a expansão do mercado, foram possíveis por conta do barateamento do processo de impressão. Consequentemente, o número de leitores aumentou; agora grande parte das pessoas da classe média estavam incluídas nesse grupo, especialmente mulheres, como forma de ilustrar uma alteração na distribuição do poder aristocrático. Nesse momento, a escrita passa a ser mais compreendida como uma atividade profissional e mais autores enxergavam possibilidades para publicar seus trabalhos.

Além da Inglaterra, o gótico também esteve presente em outros países, passando a incluir características que possibilitaram a constituição de uma identidade própria para as produções de outras nacionalidades. É o caso do *Schauerroman*, ou "romance de arrepios", designação genérica das *German Gothic Novels*, fazendo menção ao horror e aos excessos sobrenaturais presentes nas histórias (MULVEY-ROBERTS, 1998). Nesse caso, o termo "gotisch" remete a uma fase antiga do país — as tribos germânicas e suas atividades migratórias —, carregando significados mais positivos do que aqueles encontrados na Inglaterra para a palavra "gothic", que, no contexto inglês, é vinculada a adjetivos como medieval, sangrento, rude e emocional (MOHR, 1998).

A *Imaginário Gótico* inclui obras do gótico inglês e do alemão, que trabalham terror e horror dentro de seus enredos. Os livros da coleção nos aguardam na próxima seção.

3.2 A *IMAGINÁRIO GÓTICO*

Imaginário Gótico é uma coedição das editoras Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, dedicada a publicar edições críticas de narrativas e dramas góticos dos séculos XVIII e XIX inéditos ou poucas vezes editados no Brasil. A coleção é composta por dois *Schauerroman*, O *Aparicionista* e O *Necro-*

mante, um conto gótico inglês, O *Vampiro*, e uma antologia francesa, *Fantasmagoriana*, que possui contos e novelas originalmente escritos em alemão.

Figura 3.3
Livros da coleção *Imaginário Gótico*. Em ordem de lançamento: *O Aparicionista, O Necromante, O Vampiro* e *Fantasmagoriana*. Fonte: Elaboração própria a partir de acervo pessoal.

O *Aparicionista*, de Friedrich Schiller, foi o primeiro livro publicado pela coleção. Ele é considerado o primeiro romance gótico alemão, escrito entre 1787 e 1789, introduzindo elementos que viriam a ser resgatados em obras posteriores, como o "sobrenatural explicado". Aborda necromantes, sociedades secretas e é marcado pelo choque entre ceticismo e dúvidas sobre a existência de fantasmas. A obra não chegou

a ser finalizada por seu escritor; ela deveria ser dividida em três volumes, mas terminou com somente dois deles. O texto é dividido em duas partes: a primeira se apresenta como uma narrativa, enquanto a segunda é formada por cartas, utilizando o recurso epistolar.

O *Necromante*, de 1792, escrito por Lorenz Flammenberg (pseudônimo de Karl Friedrich Kahlert), é o segundo volume da coleção. Ele foi pensado como uma resposta a relatos de invocadores de fantasmas que eram comuns na época em que foi o romance foi lançado. A narrativa é estruturada como um quebra cabeças que surge na forma de histórias inseridas dentro de histórias, e, conforme o encaixe das peças, os capítulos que pareciam incompletos passam a ser conectados. O romance é inspirado por O *Aparicionista* e também está dividido em duas partes: um relato oral e, mais uma vez, um trecho epistolar. O *Necromante* se diferencia da obra que o inspirou por ser mais próximo a um romance de entretenimento.

O *Vampiro* é o terceiro volume da *Imaginário Gótico*. Ele é um conto de John William Polidori apresentado pela coleção em uma versão comemorativa de 200 anos do texto, escrito em 1819. É a primeira narrativa inglesa em prosa a tratar de um vampiro masculino. O "modelo" de vampiro construído por Polidori (como uma caricatura de Byron) influenciaria diretamente obras posteriores, como *Drácula*.

Fantasmagoriana, uma antologia selecionada por Jean-Baptiste Benoît Eyriès em 1812, traz uma amostra dos textos em prosa sobre fantasmas escritos entre 1786 e 1811. O volume inclui oito narrativas e, além dos textos propriamente ditos, também carrega uma importante influência para obras literárias: ele resultou na criação do conto *O Vampiro* e do romance *Frankenstein*.

Como pudemos observar, cada livro publicado pela coleção se conecta a algum dos outros volumes já lançados por ela. Até o momento de conclusão desta pesquisa, a *Imaginário Gótico* incluía quatro volumes já lançados; ela ainda se encontra em fase de expansão, com o quinto volume já custeado com sucesso pelo financiamento coletivo, porém ainda não impresso e distribuído aos apoiadores. Aqui, estudaremos os quatro volumes já impressos e disponíveis aos leitores.

3.3 CONCLUSÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Nesta seção, nos concentramos em tratar sobre questões particulares aos livros que estudamos: o independente e o gótico. Estendemos a discussão sobre a publicação independente, iniciada na introdução de nosso trabalho, nos permitindo compreender a *Imaginário Gótico* como fruto de editoras independentes por abordar um nicho de ficção específico, publicando obras não editadas por grandes

editoras e viabilizadas por uma plataforma de distribuição online. Também procuramos entender o que seria um texto literário gótico, tema comum a todos os livros da coleção, e concluímos que ele resulta da associação entre duas tradições (*Romance* e *Novel*), surge entre os séculos XVIII e XIX, recebe influência de romances de cavalaria medievais, tem construções em ruínas como ambientação e comumente inclui seres sobrenaturais, profecias, maldições, elementos de horror e terror em seu enredo. Finalizamos este bloco apresentando a coleção e fazendo um breve resumo sobre o que podemos encontrar em cada volume publicado por ela. No capítulo seguinte, abordaremos a narrativa visual e a narrativa textual em livros de literatura.

REFERÊNCIAS

BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1999.

LUPTON, E. **Indie publishing:** how to design & produce your own book. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

MATTAR, L. L. **O design de livro das editoras independentes paulistanas**. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MOHR, H. German Gothic. In: MULVEY--ROBERTS, M. (Ed.) **The Handbook to Gothic Literature**. New York: New York University Press, 1998, p.63-68.

MULVEY-ROBERTS, M. Schauerroman. In: MULVEY-ROBERTS, . (Ed.) **The Handbook to Gothic Literature**. New York: New York University Press, 1998, p.282-283

MUNIZ JÚNIOR, J. de S. **Girafas e bonsais:** editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015). 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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.

04

4 O CONTAR HISTÓRIAS: NARRATIVA

Na primeira fase da pesquisa, concentramos nossa atenção no projeto gráfico do livro e em como seus elementos são capazes de construir uma narrativa visual junto à narrativa textual. Nosso objetivo com esta fase se encontra descrito na tabela abaixo, que também inclui as especificações metodológicas utilizadas para o desenvolvimento deste capítulo. Nas próximas seções, trataremos sobre a construção da ferramenta que orientou nosso olhar durante o estudo dos livros da *Imaginário Gótico*:

Fase da pesquisa: 01	
Objetivo específico	Demonstrar possibilidades de relação entre os conteúdos visuais e textuais nos livros da coleção através da construção e aplicação de uma ferramenta analítica.
Etapas/estratégias metodológicas	Levantamento bibliográfico de ferramentais analíticos utilizados em pesquisas que abordam livros de literatura; Definição dos parâmetros que serão analisados nos livros de literatura; Produção do modelo analítico; Aplicação do modelo analítico.
Método de procedimento	Comparativo, devido à busca de recursos analíticos já existentes para a construção do modelo a ser utilizado na pesquisa.
Ferramentas/técnicas de pesquisa	Pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo.

Tabela 4.1
Descrição da fase da pesquisa associada ao objetivo, etapas metodológicas, técnicas de pesquisa e métodos de abordagem e procedimento.
Fonte: Elaboração própria.

4.1 DESENVOLVIMENTO DA FERRAMENTA ANALÍTICA

Para a construção da ferramenta analítica, partimos do conceito de narrativa aplicado à construção visual de livros com predominância textual, na intenção de compreender como a visualidade desse tipo de livro consegue narrar junto ao texto. Nesse sentido, podemos visualizar o papel do designer enquanto um contador de histórias à medida que nossa atividade projetual produz objetos que, dentro de sua própria configuração, são capazes de transmitir mensagens. Tendo em mente 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 signi-

ficados que conduzem à possibilidades de interpretação de um objeto (SUDJIC, 2010).

Trataremos sobre as concepções de narrativa de Todorov (2006), Gancho (2002) e Carvalho (2012) no tópico **A estrutura narrativa**, propondo, ao final da seção, um esquema que representa a noção de narrativa a ser utilizada na pesquisa. Em seguida, para caracterizar os elementos gráficos dos livros, compreendendo-os em uma relação contextual entre si e entre o texto escrito, propomos uma ferramenta analítica no tópico **A construção visual**, a partir dos recursos desenvolvidos por Oliveira e Waechter (2019), Camargo (2016) e Farias e Fontana (2019), que destacam os atributos formais dos impressos. Continuando nosso texto, temos o capítulo **Aplicação da ferramenta analítica**, seção na qual colocamos em prática a ferramenta analítica em sua forma final, que inclui as fichas técnica e de configuração do livro, resenha e tabela que compara os elementos da narrativa visual e da narrativa textual. Ela é direcionada aos quatro volumes da coleção.

4.2 A ESTRUTURA NARRATIVA

A narrativa é explorada por Todorov (2006) como uma estrutura que se encontra em obras literárias. A intenção do autor é conhecer a própria estrutura, compreendendo cada obra, individualmente, como uma das realizações

possíveis dentro dessa estrutura abstrata. Através do conceito literário de intriga (ou enredo), Todorov exemplifica a abordagem estrutural a partir de *Decamerão*, de Boccaccio, construindo uma representação esquemática que mostra os elementos em comum entre as intrigas identificadas na obra e a relação observada entre elas:

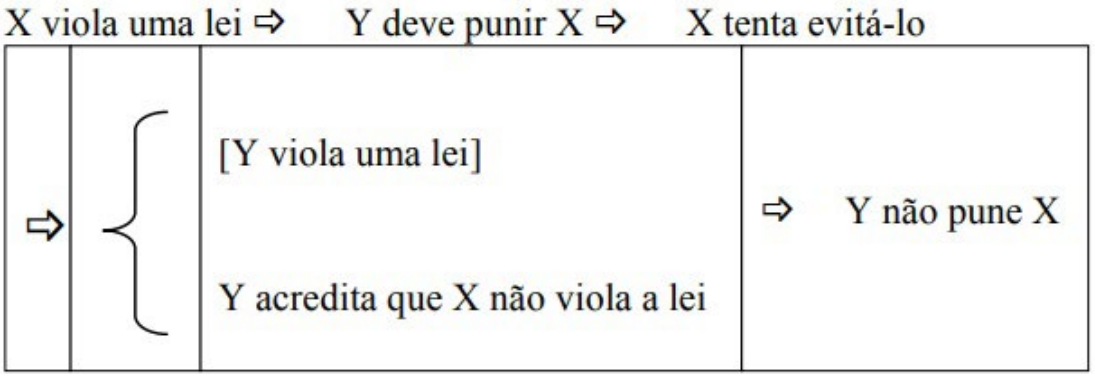


Figura 4.1
Representação esquemática que contém elementos em comum entre as intrigas de *Decamerão*. Fonte: Todorov (2006).

A partir do esquema, é possível identificar que a intriga pode ser representada por meio de uma oração ("X viola uma lei", "Y deve punir X"), que funciona como uma unidade mínima de análise. Também é possível identificar as partes do discurso a partir da análise da oração (como os agentes, representados por X e Y, atuando como sujeito ou objeto, ou o predicado, na forma de um verbo que denomina uma ação capaz de modificar a circunstância indicada previamente). Todorov pontua que podemos partir dessa representação esquemática para ir até a obra literária a ser estudada através do **1) estudo da sintaxe narrativa**, voltado aos elementos narrativos — personagens, tempo, narra-

dor — existentes na obra; **2) estudo temático**, relacionado aos temas abordados ao longo do enredo e **3) estudo retórico**, buscando o sentido das palavras e do texto.

A narrativa em obras literárias também é discutida por Gancho (2002), que a compreende organizada em cinco elementos principais: **enredo** (formado por exposição/introdução, complicação/desenvolvimento, clímax e desfecho. Eles são conectados pela lógica interna da trama, manifestada através da relação de causa entre as ações da história, que permite ao leitor acreditar nela), **personagens** (protagonista, antagonista), **tempo** (época e duração da história, tempo cronológico, psicológico), **espaço** (local físico e "lugar" psicológico, socioeconômico) e **narrador** (observador, personagem). A autora propõe que a análise da narrativa seja feita a partir dos elementos descritos acima, combinados a especificações sobre **tema**, **assunto** e **mensagem** trazidos pelo texto, além do tipo de **discurso predominante** (direto, indireto) e da **opinião crítica** do pesquisador, moldando, assim, um roteiro para a avaliação da obra a ser estudada.

Já nos voltando às formas de contar uma história incluindo recursos visuais, combinados ao conteúdo textual ou não, temos que o uso da linguagem visual, com a intenção de transmitir ideias e informações, se torna um meio de narrativa. Podemos pensar nesse sentido conforme compreen-

demos a leitura de textos como algo que estimula a leitura visual (à medida que o ato de ler o conteúdo textual envolve uma conversão do escrito para uma *imagem imaginária* dos eventos trazidos pelo enredo). O meio no qual o texto está inserido, ao incorporar o recurso visual, torna essa conversão passível de realização em menos tempo (EISNER, 2008). Quando pensamos no visual e no textual trabalhando em conjunto para contar uma história, o sentido completo comunicado pela narrativa poderia vir da interpretação incentivada pelo tipo de contato observado entre visual x textual; essas duas partes que constroem a história podem ser interdependentes, redundantes e o sentido de um pode mesmo discordar do que o outro mostra, conforme Linden (2018). A escolha tipográfica também pode contribuir com o enredo literário, ainda que de uma forma mais sutil (que talvez não seja percebida pelo leitor). O teor da mensagem contada pelo conteúdo textual pode ser transmitido pela tipografia, seja pelo contexto de sua produção, pelo desenho de seus caracteres ou por sua autoria, como sugere Bringhurst (2018, p. 112): "se, por exemplo, você estiver compondo um texto escrito por uma mulher, talvez prefira usar uma fonte desenhada por uma mulher", ou ainda: "o texto de um autor francês ou um texto sobre a França talvez possam ser mais bem compostos em uma fonte francesa". Há uma dimensão do narrar além do texto escrito e que oferece interpretações conectadas a ele.

Ainda tratando sobre o aspecto visual, Carvalho (2012) argumenta sobre três características essenciais integrantes da construção narrativa imagética, 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. Combinando os conteúdos visuais e textuais, essa interpretação é orientada pelos autores que tornam

possível a produção do impresso — escritores, ilustradores, capistas —, em associação ao entendimento do leitor em relação aos eventos apresentados pela narrativa, construindo sua visão tanto pelas possibilidades enxergadas entre os elementos narrativos expostos a si, como pelas suas experiências de leitura anteriores. A **sequencialidade** complementa a alteridade ao relacionar os acontecimentos de forma a torná-los críveis e a **dimensão temporal/espacial** situa a duração, o desenvolvimento das ações e ambientação do enredo.

Almeida e Nojima (2018) tratam dos conteúdos visuais e físicos observados no livro de literatura e destacam os elementos da narrativa como aspectos formais a partir da história contada no livro *S. — O Navio de Teseu*. O livro possui impressos e recursos visuais adicionais — 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, somando à narrativa textual:

> 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 presen-

te em muitos documentos, assim como as emoções, principalmente nas cartas e nos postais pelos quais são identificados os sentimentos entre Eric e Jennifer. 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).

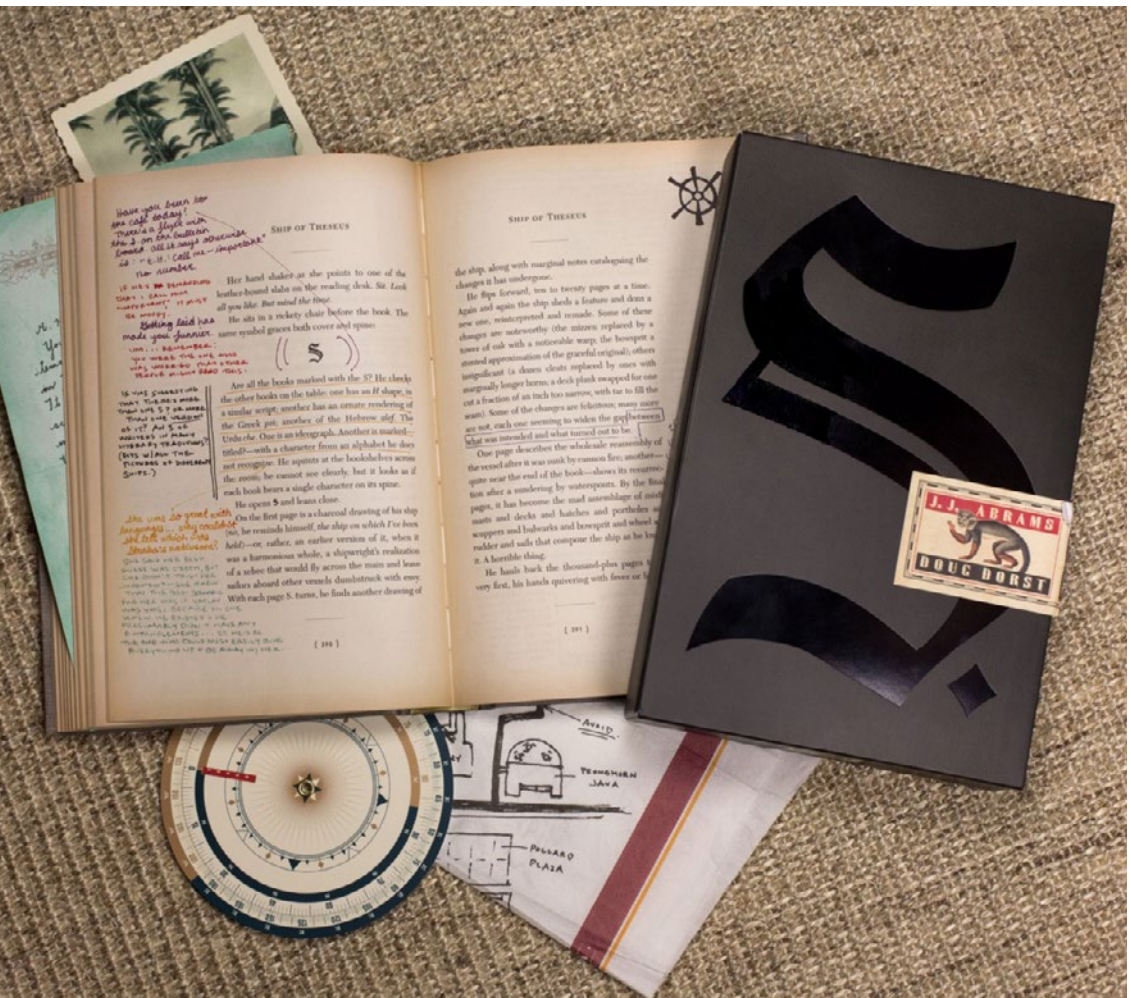


Figura 4.2
O livro *S. — O Navio de Teseu*. Projeto gráfico de Paul Kepple. Fonte: Medium, disponível em: <https://medium.com/estantario/resenha-s-o-navio-de-teseu-de-j-j-abrams-e-doug-dorst-90c713648bd7>. Acesso em 05 ago 2022.

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

Elementos da narrativa textual	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.

Tabela 4.2 Correspondências entre elementos da narrativa textual e da narrativa visual do design a partir de análise realizada por Almeida e Nojima (2019). Fonte: Almeida e Nojima (2019).

Concordamos com a perspectiva 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 do enredo 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 valemos 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 de nosso interesse para a construção da ferramenta analítica proposta pela pesquisa. Consideraremos o estudo da sintaxe narrativa trazida por Todorov (2006), incluindo os elementos narrativos conforme exposição feita por Gancho (2002), somados às características da narrativa imagética propostas por Carvalho (2012) e a transposição dos elementos da narrativa textual para a narrativa visual descrita por Almeida e Nojima (2019), para compreendermos a mensagem comunicada pelo conteúdo visual, em associação ao conteúdo textual, presente nos livros da coleção *Imaginário Gótico*. Representamos o estudo da narrativa a ser debatido pela pesquisa através do modelo:

Figura 4.3
Modelo contendo os elementos levantados a partir do referencial teórico e que passam a integrar a ferramenta de análise proposta pela pesquisa.
Fonte: Elaboração própria.

Entendemos que a dimensão temporal/espacial citada por Carvalho (2012) corresponde aos elementos listados por Gancho (2002) (tempo e espaço). Dessa forma, mantivemos os termos **tempo** e **espaço** dentro da sintaxe narrativa para nos referirmos aos elementos que são compreendidos de forma similar pelas autoras. Optamos por posicionar os elementos **alteridade** e **sequencialidade** em uma coluna à parte dos elementos narrativos no modelo, compreendendo-os enquanto comuns aos demais elementos e responsáveis pela manutenção do vínculo existente entre eles. A seguir, trataremos do referencial teórico que conduziu à construção das fichas integrantes da ferramenta analítica.

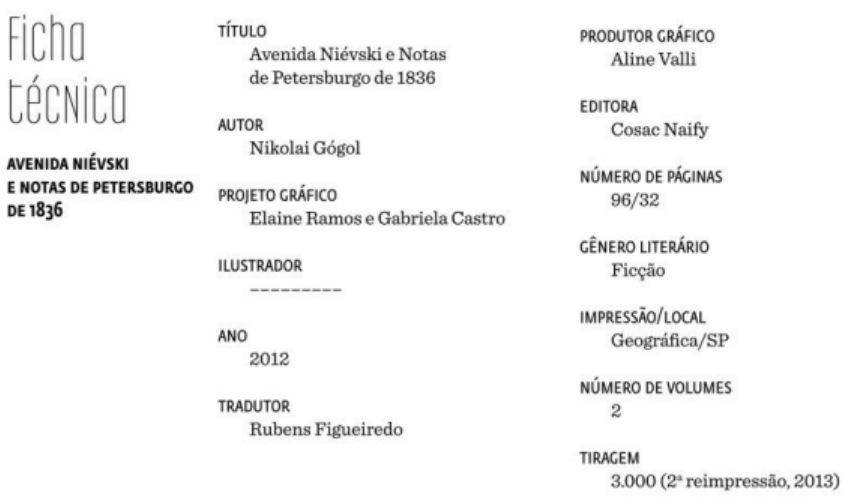
4.3 A CONSTRUÇÃO VISUAL

Considerando que a análise abordará os aspectos visuais do livro como elementos capazes de narrar, sentimos a necessidade de expor quais seriam esses aspectos, demonstrando suas características com a intenção de emergir possibilidades de interpretação para o conjunto (visual e textual). Com a ferramenta que construímos aqui, não é nossa intenção limitar ou propor um único sentido para a interpretação da visualidade; ao contrário, acreditamos que a totalidade do livro — seu conteúdo visual e textual — deve ser vista como potencial, capaz de despertar múltiplas interpretações. Encaramos a ferramenta analítica, na verdade, como um

recurso de estímulo para tais interpretações, para termos um ponto de partida em nosso entendimento. Nos tópicos a seguir, descreveremos a construção das partes integrantes da ferramenta analítica (são elas: **ficha técnica**, **ficha de configuração do livro**, **resenha** e **tabela narrativas**).

4.3.1 Ficha técnica

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 de características observadas no projeto gráfico da *Imaginário Gótico*. Trataremos primeiramente da ficha técnica, que contém os elementos *título*, *autor*, *projeto gráfico*, *diagramação*, *ilustrador*, *ano*, *tradutor*, *capa*, *editora*, *número de páginas*, *gênero literário*, *impressão/local*, *volume*, *ilustrações e edição*, conforme destacado por Oliveira e Waechter (2019).


Ficha técnica

AVENIDA NIÉVSKI E NOTAS DE PETERSBURGO DE 1836

TÍTULO
Avenida Niévski e Notas de Petersburgo de 1836

AUTOR
Nikolai Gógol

PROJETO GRÁFICO
Elaine Ramos e Gabriela Castro

ILUSTRADOR

ANO
2012

TRADUTOR
Rubens Figueiredo

PRODUTOR GRÁFICO
Aline Valli

EDITORA
Cosac Naify

NÚMERO DE PÁGINAS
96/32

GÊNERO LITERÁRIO
Ficção

IMPRESSÃO/LOCAL
Geográfica/SP

NÚMERO DE VOLUMES
2

TIRAGEM
3.000 (2ª reimpressão, 2013)

Figura 4.4
Modelo de ficha técnica desenvolvido por Oliveira e Waechter (2019). Fonte: Oliveira e Waechter (2019).

Ao nomear, além do autor do conteúdo textual, os demais envolvidos no desenvolvimento do livro, como tradutores, ilustradores e responsáveis pelo projeto gráfico, compreendemos a posição compartilhada de autoria entre esses agentes dentro da criação do livro, sendo o resultado final um trabalho desenvolvido a partir de um esforço conjunto, distanciando a noção de intitular como "autor" somente quem escreve. Para nossa ficha técnica, omitimos o dado sobre tiragem devido ao sistema de *print-on-demand* adotado pelas editoras, 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 de cada exemplar dentro da coleção. Nossa versão da ficha se encontra representada abaixo:

FICHA TÉCNICA

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

Figura 4.5
Modelo de ficha técnica adaptado para a pesquisa. Fonte: Adaptado de Oliveira e Waechter (2019).

Embora Oliveira e Waechter (2019) também tenham construído uma ficha de análise voltada aos aspectos formais do livro, sentimos a necessidade de trazer essa etapa de caracterização dos elementos visuais dos livros a partir da observação direta do objeto de estudo, capturando as potencialidades e limitações passíveis de discussão identificadas dentro da própria *Imaginário Gótico*. Dessa forma, a partir da observação prévia dos volumes da coleção, identificamos características que aqui apresentamos como variáveis dentro da **ficha de configuração do livro**. Essa 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. A avaliação prévia dos livros nos permitiu identificar três conjuntos que compreendem as variáveis que aqui propomos: **elementos predominantes**, **elementos dinâmicos** e **elementos fixos**, aplicáveis a capa e miolo.

Os **elementos predominantes** são os componentes que ocupam a maior parte da superfície do livro, sejam eles pictóricos, tipográficos ou cromáticos. Para isso, consideramos, como unidade de análise, o conjunto primeira capa/lombada/quarta capa ou uma página dupla do miolo. Os **elementos dinâmicos** são os componentes do layout

que mudam conforme cada livro e, portanto, representam as variações visuais que ocorrem entre os exemplares. Os **elementos fixos** são os componentes comuns a todos os volumes da coleção, que formam uma unidade visual proposta pela *Imaginário Gótico*. As figuras abaixo indicam os três conjuntos e seus componentes, assinaláveis quanto à presença; também incluímos uma miniatura da unidade de análise, com indicativos sobre a especificidade de cada cada elemento distinguida por cor:

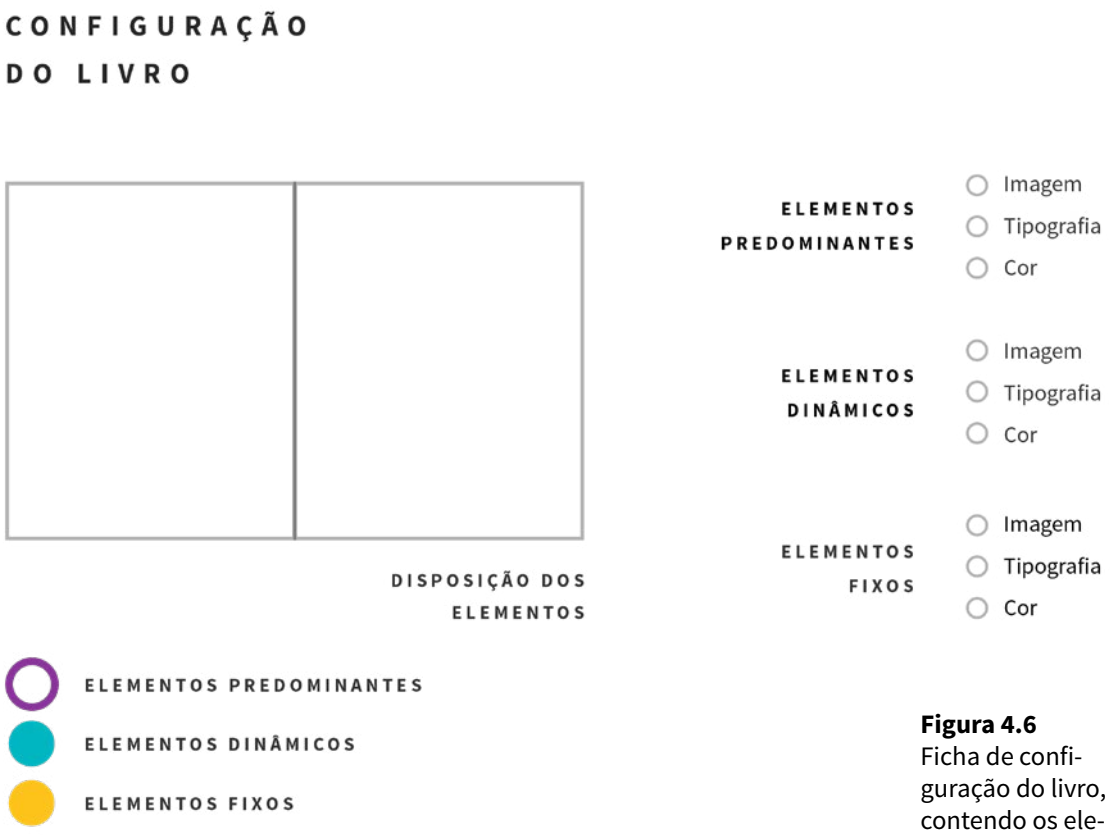


Figura 4.6
Ficha de configuração do livro, contendo os elementos predominantes, dinâmicos e fixos.
Fonte: Elaboração própria.

Figura 4.7
Miniatura da ficha de configuração do livro sobreposta à capa de um dos livros da coleção. Destacamos quais são os elementos predominantes, dinâmicos e fixos. Fonte: Elaboração própria.

4.3.3 Resenha

Também recorremos 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). Esse tipo de produção escrita, então, atua como um recurso que diz respeito à interpretação do designer diante do texto produzido pelo escritor como forma de identificar potencialidades do conteúdo textual capazes de representação no conteúdo visual. Essas potencialidades também poderiam envolver gênero literário, estilo do autor e características-chave sobre as quais se constrói a narrativa. Para essa etapa, ainda contaremos com o auxílio dos elementos pré e pós-textuais incluídos nos livros da coleção (prefácios, posfácios, resenhas da época em que as obras foram originalmente publicadas, ensaios, cartas e demais conteúdos complementares feitos pelos escritores sobre seus textos), além de relacionarmos esses elementos à bibliogra-

fia descrita na seção **A estrutura narrativa**. Com a resenha produzida, destacaremos conceitos-chave levantados a partir da leitura dos livros na intenção de, a partir desses termos centrais, relacionarmos as interpretações possibilitadas pela ficha de configuração do livro e a narrativa textual.

4.3.4 Tabela narrativas

Para expor a relação identificada entre os elementos da narrativa visual, caracterizada com a **ficha de configuração do livro**, e os conceitos-chave da narrativa textual, levantados com a **resenha**, propomos uma tabela adaptada de Camargo (2016). O modelo original propunha, a partir da descrição técnica de acabamento, suportes e tipografia, a ideia de visibilidade nos livros como resultado de uma integração entre projeto gráfico e conteúdo textual de livros de literatura impressos. No nosso caso, relacionamos a descrição técnica às variáveis da ficha de configuração do livro e acrescentamos os conceitos-chave gerados pela resenha. Também reservamos uma coluna que, de maneira sintética, mostra os pontos compartilhados entre narrativa visual e narrativa textual no livro:

Elementos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Imagem	Nome da ilustração/tipografia, nome do autor	Exposição sintética das conexões observadas entre visual e textual
Tipografia		
Cor		
Conceitos chave da obra:		

Tabela 4.3
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. Fonte: Adaptado de Camargo (2016).

Com a ferramenta analítica traduzida como fichas, resenha e tabela apresentadas nessa seção, pretendemos caracterizar o visual e o textual em livros predominantemente textuais, na intenção de estimular interpretações que relacionem os elementos da sintaxe narrativa ao texto e à materialidade gráfica do impresso. No próximo capítulo, apresentamos a aplicação da ferramenta analítica aos livros da coleção.

4.4 CONCLUSÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Tivemos a intenção de mostrar possibilidades para o diálogo entre as narrativas visuais e textuais na missão de contar uma história. Para isso, propomos uma ferramenta analítica fundamentada em elementos da sintaxe narrativa e recursos desenvolvidos em pesquisas anteriores que abordam o projeto gráfico de livros de literatura. Acreditamos que o conteú-

do visual e o conteúdo textual dos livros não possuem apenas uma forma de interpretação, mas múltiplas, sendo, assim, potenciais. Nossa ferramenta analítica não tem o intuito de propor um sentido definitivo para as possibilidades de articulação entre visual e textual, mas de funcionar como um ponto de partida para estimular perspectivas.

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

BRINGHURST, R. **Elementos do Estilo Tipográfico**. 4ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

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

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.

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.

_____; 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

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

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

05

5 APLICAÇÃO DA FERRAMENTA ANALÍTICA

A análise individual dos livros, portanto, se divide nos tópicos **ficha técnica, resenha, configuração do livro** e **tabela narrativas**, contemplando capa e miolo. Primeiramente, discutiremos sobre os elementos predominantes e dinâmicos de cada volume nos tópicos 5.1 - 5.4, e, em seguida, abordaremos os elementos fixos, comuns a todos os livros da coleção (como divisórias de capítulos e tipografias), na seção 5.5. Ao tratarmos das ilustrações dos livros, levamos em consideração as questões que levantamos no capítulo **A visualidade no livro de leitura contínua**. Para a etapa **configuração do livro**, contamos com informações coletadas em entrevis-

tas semiestruturadas feitas com a editora Sebo Clepsidra por e-mail, assim como interpretações que levantamos a partir de consulta bibliográfica; também consideramos os comentários das editoras sobre o projeto gráfico presentes nas páginas de financiamento coletivo dos livros. O acervo digital disponível no *Internet Archive*[1], no *Google Livros*[2] e nas bibliotecas *Deutsche Digitale Bibliotek*[3] e *British Library*[4] foi de fundamental importância para nossa pesquisa: ele nos permitiu ter acesso às edições originais que contém as ilustrações utilizadas no miolo da *Imaginário Gótico*.

Iniciaremos nossa análise com O *Aparicionista*, seguindo a ordem de lançamento das edições.

5.1 O APARICIONISTA: DAS MEMÓRIAS DO CONDE DE O** (1789)

O *Aparicionista* é o livro que inaugurou a coleção *Imaginário Gótico* em 2019, sendo originalmente publicado em 1789. Temos as especificações de autoria do livro na **ficha técnica** abaixo, que é seguida pela **resenha** produzida a partir de características principais da história levantadas com a leitura do romance.

1 Disponível em: <https://archive.org/>

2 Disponível em: <https://books.google.com.br/>

3 Disponível em: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/>

4 Disponível em: <https://www.bl.uk/>

FICHA TÉCNICA

TÍTULO	O Aparicionista
NOME DO AUTOR	Friedrich Schiller
PROJETO GRÁFICO	Miguel Estêvão, Filipe Florence Rios
ILUSTRADORES	Ernst Roeber, Robert François Richard Brend'Amour
TRADUTOR	Felipe Vale da Silva
CAPISTA	Filipe Florence Rios
EDITORA	Sebo Clepsidra/Aetia
IMPRESSÃO	Gráfica Viena, São Paulo
ANO DA EDIÇÃO	2019
VOLUME	1
NÚMERO DE PÁGINAS	180
CATEGORIA	Romance gótico

Figura 5.1
Ficha técnica do livro *O Aparicionista*. Fonte: Elaboração própria.

5.1.2 Resenha

Através da narração do personagem conde de O**, mencionado no subtítulo da obra, O *Aparicionista* nos apresenta ao evento que conduz o enredo: a suposta aparição de um fantasma "chamado" por um ilusionista — o aparicionista em questão. O livro é dividido em duas partes: a primeira, narrada em primeira pessoa pelo conde, e a segunda, epistolar, formada por cartas enviadas a ele.

Na primeira parte, a aparição do suposto fantasma ocorre em uma festividade celebrada em Veneza e é encenada pelo personagem nomeado como "siciliano". Essa primeira aparição é seguida de uma segunda, não planejada pelo siciliano, que tem sua apresentação interrompida pelo personagem mencionado como "armênio". Ele questio-

na a apresentação e a define como um truque. Com o uso desses recursos — de um lado, a existência de fantasmas vista como possível por alguns personagens, e, do outro, o ceticismo — Schiller reflete, em sua obra, discussões sobre superstição e credulidade que eram comuns no período em que a romance foi escrito (FERREIRA, 2019). Os nomes dos personagens são substituídos por locais porque Schiller faz alusão a pessoas reais em seu texto (SILVA, 2019). A ideia de descrença é retomada nos próximos eventos apresentados pela narrativa.

Ao observar o local da encenação, o conde, que acompanha o príncipe de **, vê objetos escondidos que contribuíram para a construção da farsa e procura explicações sobre o que aconteceu com o siciliano. Nesse ponto, todo o cenário construído para simular a presença do espectro é exposto. O siciliano descreve o armênio como um aparicionista, atribuindo a ele a evocação do segundo espectro visto na festividade. Aqui, temos o sobrenatural explicado: é o esclarecimento que mostra o primeiro fantasma como fruto de uma encenação; também temos um exemplo do *gótico terrífico* através do segundo fantasma, cujo teor sobrenatural não é contestado pelos personagens (FERREIRA, 2019).

Ainda na primeira parte, que é mais próxima da ideia de sobrenatural explicado, o príncipe contesta as explicações do siciliano. Ele faz uma sondagem, como um detetive, recur-

so que ficaria mais conhecido posteriormente nos romances policiais (SILVA, 2019). Com relação à etapa de interrogações — ou inquérito — feita pelo personagem detetive, Todorov (2006) descreve:

> a história do inquérito, goza pois de um estatuto todo particular (...) ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito (...) deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história desse livro" (p. 96-97).

Schiller demonstra, portanto, na argumentação do personagem que apresenta uma explicação para a intriga criada dentro da própria história, a estrutura por trás da construção dos eventos presentes na primeira parte do livro. A segunda parte contrasta em relação à primeira: ela trata de uma reviravolta sofrida pelo príncipe. Na primeira parte, ele demonstra a inexistência sobrenatural dos fantasmas por conseguir explicar, racionalmente, o porquê da aparição ser uma farsa. Posteriormente, ele abre mão dessa racionalidade por não conseguir explicar a segunda aparição, acaba se desencantando e termina por se envolver com conspirações políticas e religiosas.

Silva (2019) ainda acrescenta que Schiller não traz o horror na forma de elementos sobrenaturais que deveriam assustar seus leitores; em vez disso, o espanto surge, na visão do autor, ao perceber que a crença em fantasmas e maldições ainda ocorria na mesma época em que já havia a máquina a vapor. Schiller não chegou a concluir O *Aparicionista*, que recebeu a finalização de apenas dois dos três volumes previstos inicialmente.

A partir desta resenha sobre O *Aparicionista*, destacamos alguns conceitos-chave. O **mistério** ganha espaço, em um primeiro momento, com o surgimento do fantasma. Mas o fantasma não é real, e a história mostra que aquela aparição foi uma **encenação** e conseguimos entender os detalhes dela com o **inquérito**, que funciona como uma forma de mostrar a estrutura da história e temas em voga durante o período em que o texto foi escrito. A seguir, temos a caracterização dos elementos visuais do livro. Trataremos sobre a relação identificada entre os elementos visuais de capa e miolo de O *Aparicionista* e como eles se relacionam ao que é contado pelo conteúdo textual. Iniciaremos a discussão com a capa e, em seguida, trataremos do miolo, abordando os elementos predominantes e dinâmicos.

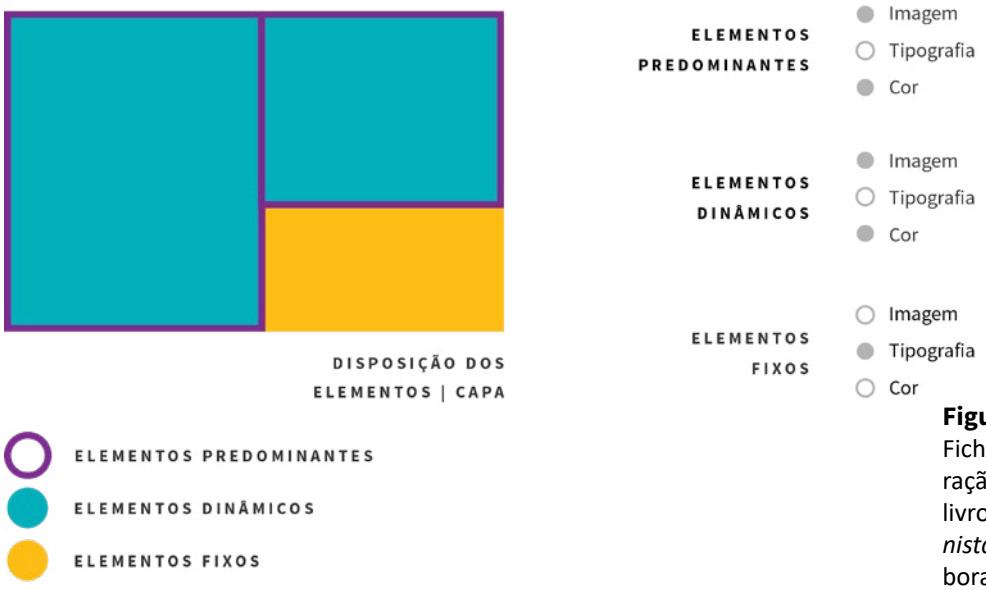


Figura 5.2
Ficha de configuração da capa do livro *O Aparicionista*. Fonte: Elaboração própria.

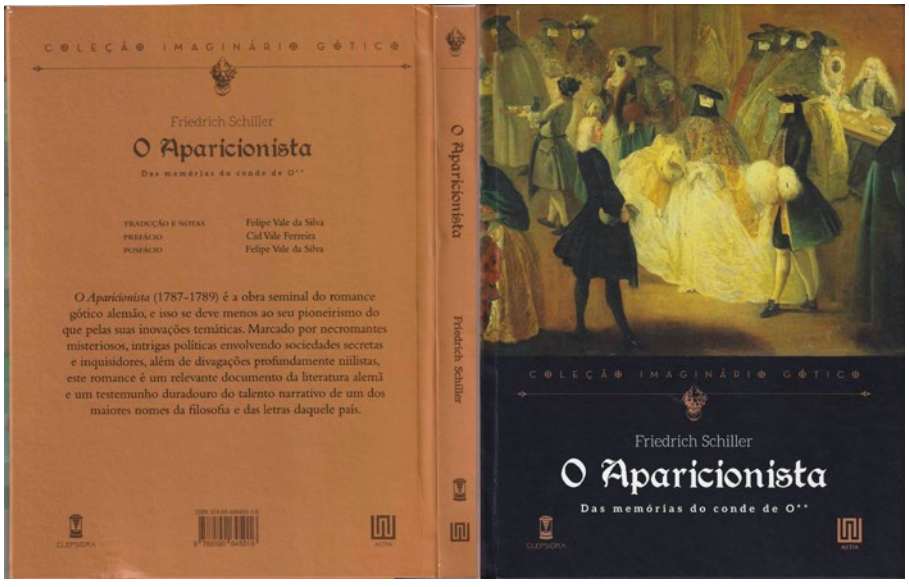


Figura 5.3
Capa de *O Aparicionista*, na edição de 2019. Fonte: Acervo pessoal.

Destacamos imagem e cor como **elementos predominantes**, por ocuparem a maior parte da superfície da capa, e **dinâmicos**, porque mudam conforme o volume da coleção.

A figura da capa é a pintura *Il Ridotto*; ela tem autoria atribuída a um seguidor do pintor Pietro Longhi[5], não nomeado, que reproduz o estilo do artista. Foi produzida entre os anos de 1720 e 1790:

Figura 5.4
À esquerda: *Il Ridotto*, pintura com autoria atribuída a um seguidor de Pietro Longhi, presente na capa de *O Aparicionista*. À direita: *Il Ridotto* (1757-1760), de Pietro Longhi. Ambas as pinturas mostram pessoas mascaradas com chapéus. A mesa com cartas e a personagem com uma saia volumosa também são elementos que se repetem entre as telas.

Fonte: *Rijksmuseum* e *Accademia Carrara*. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3405> e <https://www.lacarrara.it/en/catalogo/81lc00060/?highlight=pietro%20longhi>. Acesso em 01 dez 2021.

A pintura mostra pessoas mascaradas e com roupas parecidas com as de personagens de outras telas de Longhi; algumas das cores das pinturas também se assemelham. No lado direito de *Il Ridotto*, é possível ver uma mesa com cartas, cédulas e moedas, como uma "casa de jogos":

5 Conforme destacado pelo Museu Nacional da Holanda, *Rijksmuseum*, que possui a tela original em seu acervo. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3405>. Acesso em 01 dez 2021.

Figura 5.5
Detalhe de *Il Ridotto* que mostra a mesa com cédulas, moedas e cartas de baralho. Fonte: Adaptado de *Rijksmuseum*.

Sohm (1982) pontua que a cena apresentada pelo pintor se passa em Veneza e associa o local à uma ideia de boemia, exemplificada pela casa de jogos. As máscaras eram utilizadas para encobrir a identidade das pessoas que estavam no local, de forma que o comportamento dos envolvidos na ocasião era acobertado pela máscara. Concordando com o ponto trazido por Sohm, Aiuto (2017) caracteriza o *ridotto* como um típico local veneziano que corresponderia a um cassino moderno. A autora ainda nos traz que Longhi retratava ambientes frequentados por pessoas de classes abastadas (e as roupas apresentadas na pintura são um indicativo disso). Consultando um boletim de arte do *St. Louis Art Museum* (1939), podemos constatar que a maior parte das pinturas de Longhi mostravam atividades e interesses da baixa aristocracia; era relativamente raro que o pintor retratasse a vida da classe trabalhadora e,

ainda assim, quando o fazia, mostrava apenas os momentos de recreação. Parece haver um interesse de uma classe específica por trás da existência das obras de Longhi e percebemos isso ao ver que elas funcionam como um registro da vida social desse grupo; as telas não se preocupam em retratar, com a mesma frequência, as pessoas fora daquele círculo social. No boletim, ainda vemos que as pinturas de Longhi tinham pouca intenção de contar uma história propriamente dita; em vez disso, se concentravam em mostrar a "amenidade" da ocasião e as figuras pitorescas das pessoas retratadas.

Quando aproximamos a pintura ao contexto da história, ela parece se relacionar ao local em que a primeira aparição do armênio ocorre, também em Veneza. O ambiente no romance é descrito como festivo e movimentado e é visitado pelo príncipe e pelo conde, que narram: "como de costume, estávamos completamente cobertos por disfarces — e eis que o príncipe nota que uma máscara nos seguia por toda a tarde. O mascarado era um armênio e ia desacompanhado" (p. 25). Bagemihl (1988) ainda sugere que o contexto veneziano retratado por Longhi se passa no carnaval, ponto que corresponde à descrição do local em que as aparições surgem na primeira parte do livro, com uma música festiva em que "uma trupe de jovens garotas e garotos, todos vestidos teatralmente, deu-nos boas-vindas com uma dança pantomímica" (p. 33). Também podemos visualizar a semelhança

entre a tela de Longhi e o momento em que príncipe e conde chegam a um local que permite apostas, ainda no mesmo cenário festivo em que as primeiras aparições ocorrem.

Apenas observando a pintura, não conseguimos descobrir quem ou o que seria o aparicionista. Conseguimos ver mascarados, algumas outras poucas pessoas sem máscaras, roupas volumosas, uma mesa de jogos e, com isso, podemos levantar algumas questões: o aparicionista é um mascarado? A personagem do centro da tela é o aparicionista? Por que ela está no meio? Por que há pessoas sem máscaras? O aparicionista está mesmo na pintura? Por que as máscaras têm esse formato? Também não sabemos quem são as pessoas retratadas na tela e, quando observamos a pintura novamente após a leitura do conteúdo textual do livro, podemos perceber que elas não parecem representar especificamente os personagens da história. A conexão entre a pintura e o texto é muito mais sutil e menos direta, de forma que, para chegar à conclusões sobre o que exatamente ela representa da história, é interessante que o leitor já tenha lido o romance e, ainda assim, há pontos sobre a pintura que, quando comparados ao texto, ainda ficam sem respostas claras (como as perguntas que trazemos neste parágrafo). Ainda que seja contemporânea à escrita do romance, entendemos que essa dissociação entre pintura x conteúdo textual possa ocorrer porque a tela não foi criada tendo como base o texto,

de modo que a conexão entre ela e a história foi posta em prática pelo projeto gráfico da edição Clepsidra/Aetia.

Figura 5.6
Detalhe de *Il Ridotto* mostrando a personagem mascarada que está no centro da pintura, um outro personagem com máscara e um personagem sem máscara. Não sabemos quem seria o aparicionista na tela.
Fonte: Adaptado de *Rijksmuseum*.

As cores terrosas da pintura também aparecem na lombada e na quarta capa do livro. Essa escolha por "tons outonais", como aponta Filipe Florence, que assina o projeto gráfico da coleção junto a Miguel Estêvão, marca os dois primeiros livros da *Imaginário Gótico* (O *Aparicionista* e O *Necromante*), "remetendo à decadência e melancolia inerente aos temas"[6] trazidos pelo enredo dos dois primeiros volumes. O conceito de decadência é mais nítido na segunda parte do primeiro romance, manifestado nas consequências das escolhas do personagem príncipe.

6 Conforme informado em entrevista semiestruturada realizada por e-mail em 07 dez. 2021.

Figura 5.7
Cores de lombada de *O Aparicionista* e *O Necromante*. Fonte: Acervo pessoal.

Na visão do designer, esse tom terroso está vinculado a uma certa intenção; é uma associação simbólica a um assunto que o romance toca, ainda que quem leia o livro possa interpretar a escolha de cor de outra forma, a depender de seu contexto e repertório, como Fraser & Banks (2005, p. 10) trazem: "as associações da cor com determinadas qualidades estão em função do ambiente cultural e da personalidade de cada qual". Também podemos pensar que a escolha do marrom claro, que está na lombada e quarta capa do volume, pode ter sido influenciada pelos tons já presentes na pintura para manter uma certa uniformidade de cor no livro, em vez de estar necessariamente ligada a um evento concreto da história, como ocorre em O *Necromante*, que veremos adiante. Seguindo essa interpretação, entendemos que a escolha da cor parece se apoiar na continuidade dos tons da pintura e seu uso passa a ser justificado com a associação, de forma mais abrangente, da cor a certos temas tratados pelos dois primeiros livros da coleção, em vez de um evento mais específico dentro do romance.

Talvez ainda possamos extrapolar a ideia de conexão entre os dois primeiros livros ao vermos que as cores deles (marrom e azul) são complementares no círculo cromático (ainda que

isso possa não ter sido intencional no planejamento do projeto gráfico). Essa conexão também se encontra no conteúdo textual: O *Necromante* foi inspirado por O *Aparicionista* e adicionou características à ideia base da história, como "o empenho em satisfazer o leitor que ansiava por uma dose cada vez maior de passagens terríficas" (FERREIRA, 2019, p. 13).

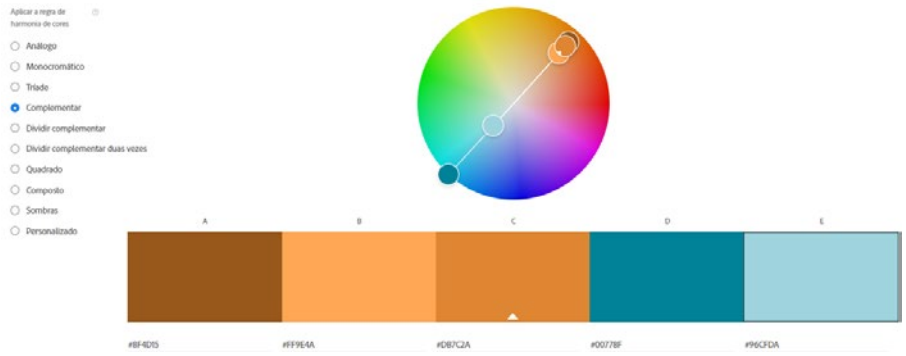


Figura 5.8
As cores de *O Aparicionista* e *O Necromante* no círculo cromático. Fonte: Elaborado no Adobe Color Wheel Generator, disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>

Os elementos dinâmicos e predominantes da capa de O *Aparicionista*, destacados a partir da ficha de configuração do livro, se conectam de forma sutil a elementos trabalhados pelo conteúdo textual do livro. Associar o visual e o textual nesse volume da coleção exige mais do leitor: na pintura da capa, consideramos que, para compreender o que a cena mostrada por ela representa na história, é necessário ter lido o conteúdo textual do romance (e, mesmo com a leitura do texto, algumas correspondências entre visual x textual ainda ficam sem respostas). Na cor, a conexão planejada pelo designer está em um nível mais simbólico e talvez não seja percebida pelo leitor. Para quem lê, talvez seja mais fá-

cil entender que a cor do volume foi utilizada para dar continuidade às cores que já estão na pintura, mantendo uma noção de uniformidade. A seguir, aplicaremos a ficha de **configuração do livro** a ilustrações selecionadas do miolo.

5.1.4 Configuração do livro: O Aparicionista, miolo

Aqui, trazemos parte das ilustrações do miolo para exemplificar as correspondências que podemos encontrar entre os conteúdos visuais e textuais no miolo de O *Aparicionista*; destacamos, ainda, que as ilustrações foram coletadas de uma edição antiga do romance e utilizadas no projeto gráfico dos livros da coleção. Apresentamos uma situação em que a ilustração foi posicionada em um local diferente de sua edição original e outra em que o local da ilustração permaneceu o mesmo. Na **ficha de configuração do livro**, consideramos como predominante a figura que preenche completamente um lado da folha:

DISPOSIÇÃO DOS
ELEMENTOS | MIOLO
P. 42 - 43

ELEMENTOS PREDOMINANTES

ELEMENTOS DINÂMICOS

ELEMENTOS FIXOS

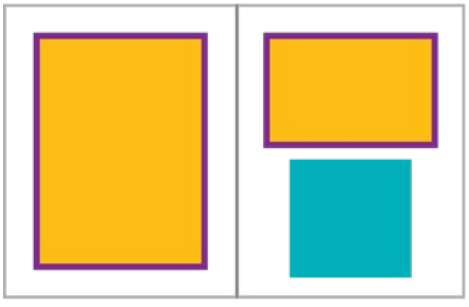
ELEMENTOS PREDOMINANTES
- Imagem
- Tipografia
- Cor

ELEMENTOS DINÂMICOS
- Imagem
- Tipografia
- Cor

ELEMENTOS FIXOS
- Imagem
- Tipografia
- Cor

Figura 5.9
Fichas de configuração do livro para as duplas de páginas 42-43 e 86-87, contendo as ilustrações que discutiremos aqui. Fonte: Elaboração própria.

CONFIGURAÇÃO
DO LIVRO



DISPOSIÇÃO DOS
ELEMENTOS | MIOLO
P. 86 - 87

ELEMENTOS PREDOMINANTES

ELEMENTOS DINÂMICOS

ELEMENTOS FIXOS

ELEMENTOS PREDOMINANTES
- Imagem
- Tipografia
- Cor

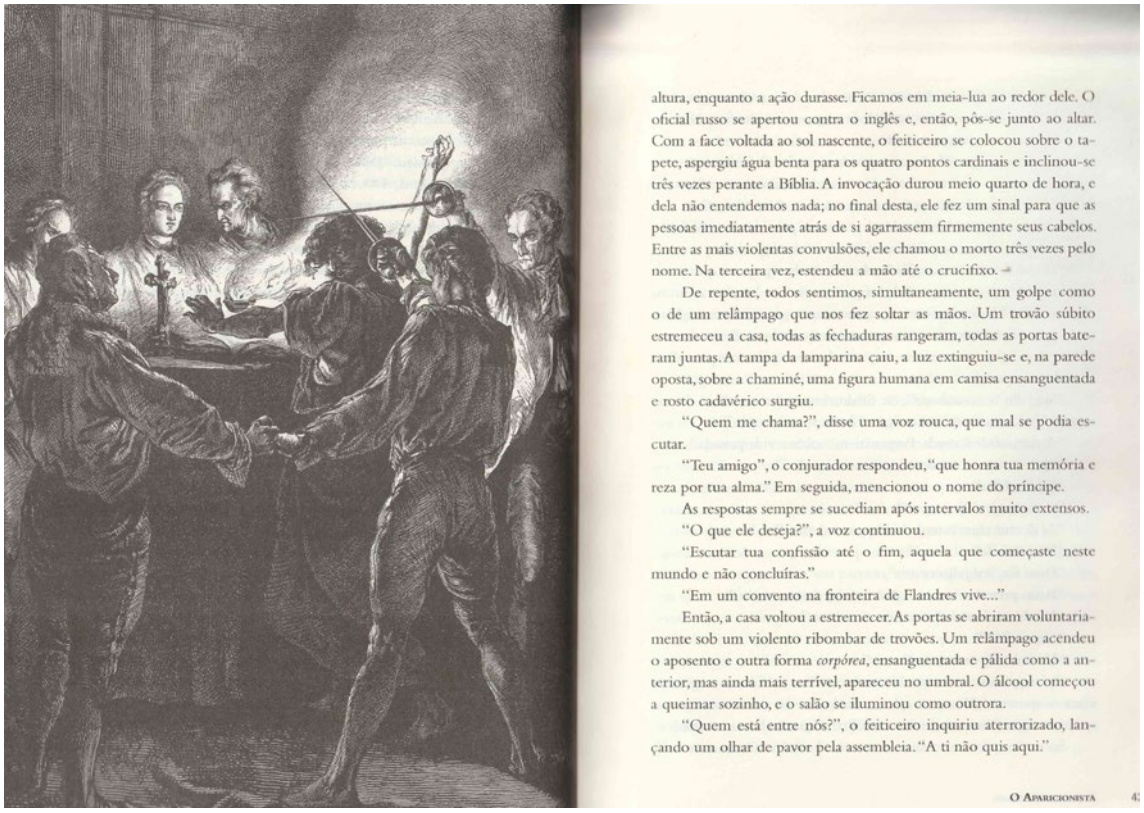
ELEMENTOS DINÂMICOS
- Imagem
- Tipografia
- Cor

ELEMENTOS FIXOS
- Imagem
- Tipografia
- Cor

As ilustrações presentes no livro foram extraídas do terceiro volume da série *Schillers Werke*, de 1877[7], que contém o texto de O *Aparicionista*. Com o reuso dessas ilustrações, a intenção das editoras seria de oferecer parte da experiência visual que leitores do século XIX puderam ter na época do lançamento da edição, ainda que recursos como acabamento, suportes, grid, tipografia e dimensões da edição de 2019 não sejam os mesmos do livro de 1877. A associação dessas ilustrações a determinadas partes da história (e os locais nos quais elas estão posicionadas no livro), então, já foram pensadas anteriormente por outra edição; não é algo inaugurado pela edição Clepsidra/Aetia e, diferentemente da pintura da capa, as ilustrações se baseiam diretamente no romance.

A ilustração da página 42, por exemplo, não está inserida exatamente na mesma parte do texto em que ela estava na edição original, embora se encontre em um trecho próximo. Ela mostra o momento em que os personagens (príncipe, conde, siciliano) fazem um ritual para que o suposto fantasma aparecesse:

7 *Schillers Werke* é uma série de livros dividida em quatro volumes. A edição Clepsidra/Aetia sinaliza que as ilustrações foram retiradas dessa edição, mas não informa em qual volume especificamente elas estiveram; conseguimos identificar que elas constam no terceiro volume.



altura, enquanto a ação durasse. Ficamos em meia-lua ao redor dele. O oficial russo se apertou contra o inglês e, então, pôs-se junto ao altar. Com a face voltada ao sol nascente, o feiticeiro se colocou sobre o tapete, aspergiu água benta para os quatro pontos cardinais e inclinou-se três vezes perante a Bíblia. A invocação durou meio quarto de hora, e dela não entendemos nada; no final desta, ele fez um sinal para que as pessoas imediatamente atrás de si agarrassem firmemente seus cabelos. Entre as mais violentas convulsões, ele chamou o morto três vezes pelo nome. Na terceira vez, estendeu a mão até o crucifixo.

De repente, todos sentimos, simultaneamente, um golpe como o de um relâmpago que nos fez soltar as mãos. Um trovão súbito estremeceu a casa, todas as fechaduras rangeram, todas as portas bateram juntas. A tampa da lamparina caiu, a luz extinguiu-se e, na parede oposta, sobre a chaminé, uma figura humana em camisa ensanguentada e rosto cadavérico surgiu.

"Quem me chama?", disse uma voz rouca, que mal se podia escutar.

"Teu amigo", o conjurador respondeu, "que honra tua memória e reza por tua alma." Em seguida, mencionou o nome do príncipe.

As respostas sempre se sucediam após intervalos muito extensos.

"O que ele deseja?", a voz continuou.

"Escutar tua confissão até o fim, aquela que começaste neste mundo e não concluíras."

"Em um convento na fronteira de Flandres vive..."

Então, a casa voltou a estremecer. As portas se abriram voluntariamente sob um violento ribombar de trovões. Um relâmpago acendeu o aposento e outra forma *corpórea*, ensanguentada e pálida como a anterior, mas ainda mais terrível, apareceu no umbral. O álcool começou a queimar sozinho, e o salão se iluminou como outrora.

"Quem está entre nós?", o feiticeiro inquiriu aterrorizado, lançando um olhar de pavor pela assembleia. "A ti não quis aqui."

Figura 5.10
Páginas 42-43 da edição Clepsidra/Aetia. A ilustração mostra o momento em que os personagens formam um círculo para iniciar o ritual que "chamaria" o fantasma. Fonte: Acervo pessoal.

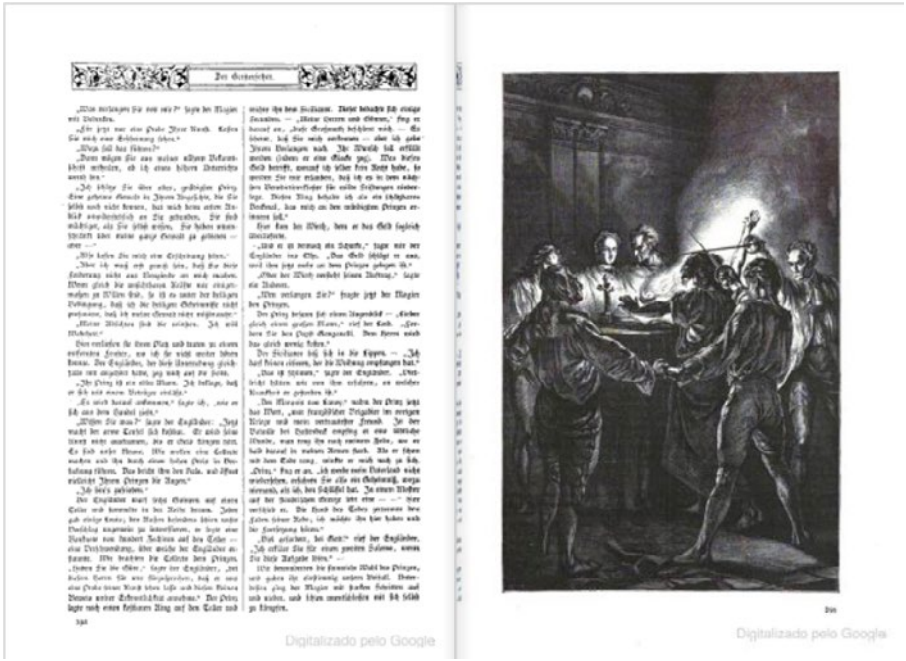

Digitalizado pelo Google

Figura 5.11
Edição de 1877, que mostra o local original da ilustração (p. 398). Ela estava junto ao texto que, na edição Clepsidra/Aetia, está entre as páginas 37-40. Fonte: Schiller (1877).

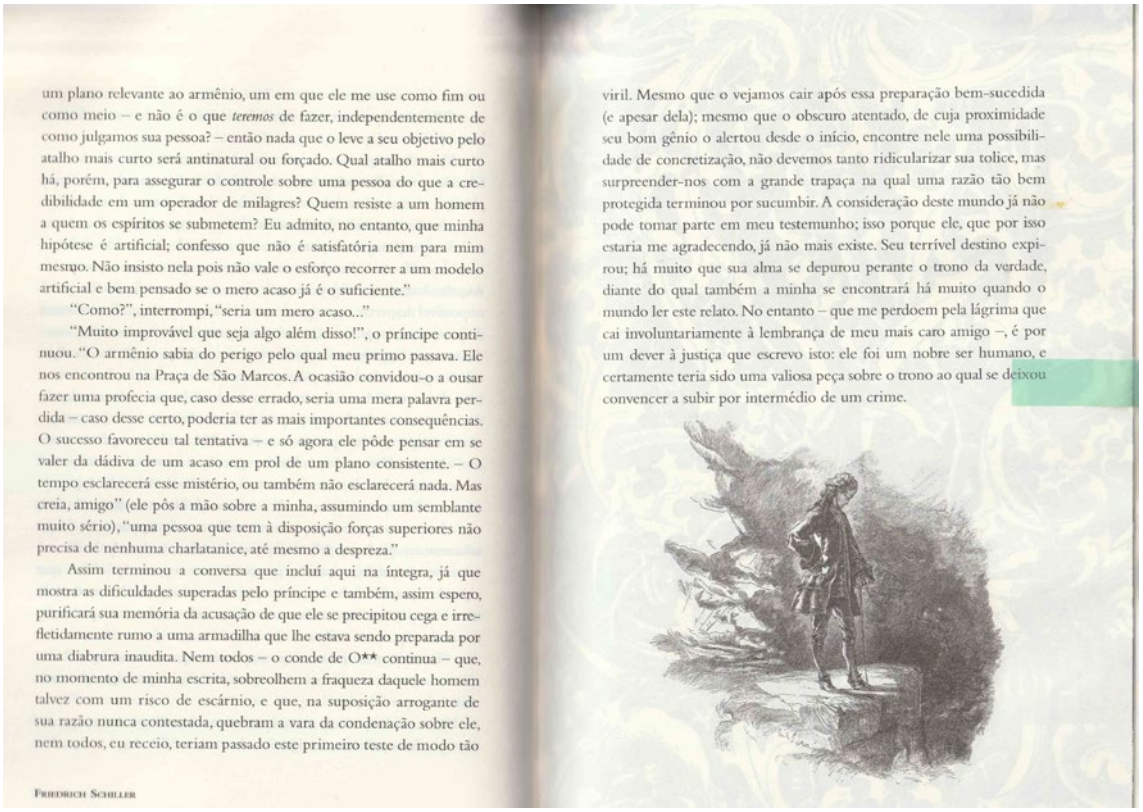
Na edição de 1877, a ilustração não está junto à parte do texto que descreve o ritual anterior à "aparição" do fantasma; ela antecede essa cena. Por outro lado, a edição de 2019 coloca a ilustração em meio ao parágrafo que conta como o ritual é organizado pelo siciliano. O local original da ilustração na edição de 1877 abre margem para pensarmos que ela antecipa o que o texto mostrará nas próximas páginas; ela mostra todo o evento que o conteúdo textual, até então, tinha apenas sugerido e talvez quebre a expectativa construída pelas dicas do texto para que o leitor imaginasse visualmente, por conta própria, como seria o ritual. Seguindo essa ideia, a posição da imagem na edição de 2019 não antecipa todo o ritual que o texto descreve, mas se coloca no meio do parágrafo que faz essa descrição, embora não mostre todos os detalhes que o conteúdo textual diz. Embora consigamos identificar quem são os personagens da ilustração quando os comparamos ao que o texto nos conta (o conde e o personagem nomeado como "inglês" são aqueles que seguram as armas, formando um "x" sobre a cabeça do siciliano), é curioso observarmos que o elemento principal, que desencadeia todos os eventos posteriores da história — o fantasma — não aparece nessa e em nenhuma das ilustrações do miolo do livro (e, como vimos, nem na capa). Por que isso acontece? O mistério em torno da existência (ou não) do fantasma seria maior quando não há nenhuma representação visual dele? Foi uma decisão do ilustrador para que a imaginação do lei-

tor completasse a cena mostrada por imagem e texto? O fato de cada um poder imaginar o seu *próprio* fantasma seria um recurso utilizado pelo livro para colocar o leitor diante da representação que mais lhe assustaria?

Também é interessante pensarmos que o leitor do século XIX recebeu as ilustrações de forma diferente do leitor do século XXI. Temos uma quantidade de estímulos visuais muito maior na contemporaneidade, que também despertam uma outra forma de perceber as coisas, muito mais pautada no ver, se afastando da assimilação feita pelo tátil, que envolve mais do corpo do espectador. Essa é uma questão relacionada à modernidade, ao crescimento das cidades, às novas formas de comunicação desencadeadas com a multiplicação de produtos e serviços, e à produção industrial e sua intenção de enviesar a atenção para o trabalho, dissociando o tato da visibilidade, como podemos exemplificar através da disciplina exercida sobre os corpos dos trabalhadores nas linhas de produção. Isso impacta na forma que lidamos com as imagens, principalmente as imagens digitais, as entendendo como se fossem uma superfície bidimensional e nos restasse apenas contemplá-las, conforme o entendimento de Beiguelman (2021). Mesmo que estejamos tratando de livros impressos, que ainda envolvem a participação do tato durante a leitura, a forma de assimilar a ilustração, hoje, toca em outras questões (a própria popularização das câmeras e da internet permite que façamos

o nosso próprio registro em imagem, diferentemente de quando a produção de imagens estava relacionadas a poder político e classe, período em que as pinturas e ilustrações estavam reservadas a aristocratas e motivos religiosos).

Retomando o miolo de O *Aparicionista*, constatamos que a ilustração da página 87 está na mesma parte do texto tanto na edição de 1877 como na de 2019 (o final da primeira parte do livro):



um plano relevante ao armênio, um em que ele me use como fim ou como meio – e não é o que *teremos* de fazer, independentemente de como julgamos sua pessoa? – então nada que o leve a seu objetivo pelo atalho mais curto será antinatural ou forçado. Qual atalho mais curto há, porém, para assegurar o controle sobre uma pessoa do que a credibilidade em um operador de milagres? Quem resiste a um homem a quem os espíritos se submetem? Eu admito, no entanto, que minha hipótese é artificial; confesso que não é satisfatória nem para mim mesmo. Não insisto nela pois não vale o esforço recorrer a um modelo artificial e bem pensado se o mero acaso já é o suficiente."

"Como?", interrompi, "seria um mero acaso..."

"Muito improvável que seja algo além disso!", o príncipe continuou. "O armênio sabia do perigo pelo qual meu primo passava. Ele nos encontrou na Praça de São Marcos. A ocasião convidou-o a ousar fazer uma profecia que, caso desse errado, seria uma mera palavra perdida – caso desse certo, poderia ter as mais importantes consequências. O sucesso favoreceu tal tentativa – e só agora ele pôde pensar em se valer da dádiva de um acaso em prol de um plano consistente. – O tempo esclarecerá esse mistério, ou também não esclarecerá nada. Mas creia, amigo" (ele pôs a mão sobre a minha, assumindo um semblante muito sério), "uma pessoa que tem à disposição forças superiores não precisa de nenhuma charlatanice, até mesmo a despreza."

Assim terminou a conversa que incluí aqui na íntegra, já que mostra as dificuldades superadas pelo príncipe e também, assim espero, purificará sua memória da acusação de que ele se precipitou cega e irrefletidamente rumo a uma armadilha que lhe estava sendo preparada por uma diabrura inaudita. Nem todos – o conde de O** continua – que, no momento de minha escrita, sobreolhem a fraqueza daquele homem talvez com um risco de escárnio, e que, na suposição arrogante de sua razão nunca contestada, quebram a vara da condenação sobre ele, nem todos, eu receio, teriam passado este primeiro teste de modo tão

FRIEDRICH SCHILLER

viril. Mesmo que o vejamos cair após essa preparação bem-sucedida (e apesar dela); mesmo que o obscuro atentado, de cuja proximidade seu bom gênio o alertou desde o início, encontre nele uma possibilidade de concretização, não devemos tanto ridicularizar sua tolice, mas surpreender-nos com a grande trapaça na qual uma razão tão bem protegida terminou por sucumbir. A consideração deste mundo já não pode tomar parte em meu testemunho; isso porque ele, que por isso estaria me agradecendo, já não mais existe. Seu terrível destino expirou; há muito que sua alma se depurou perante o trono da verdade, diante do qual também a minha se encontrará há muito quando o mundo ler este relato. No entanto – que me perdoem pela lágrima que cai involuntariamente à lembrança de meu mais caro amigo –, é por um dever à justiça que escrevo isto: ele foi um nobre ser humano, e certamente teria sido uma valiosa peça sobre o trono ao qual se deixou convencer a subir por intermédio de um crime.

Figura 5.12
Páginas 86 e 87 da edição de 2019, que finalizam a primeira parte da história. Fonte: Acervo pessoal.

Digitalizado pelo Google

Figura 5.13
Páginas 420 e 421 da edição de 1877. A ilustração, originalmente, já estava no final da primeira parte do livro
Fonte: Schiller (1877)

Como a ilustração se encontra no mesmo local nas duas edições, podemos considerar que a intenção dela dentro da história permaneceu. Quando lemos o parágrafo que a antecede, percebemos que o narrador — o conde de O** — fala sobre algo ruim que está por vir envolvendo o príncipe. Como o tempo da narração do conde não é cronológico, vemos que esse evento já aconteceu entre os personagens, mas a narrativa ainda não o mostrou ao leitor. Pelo texto, é possível imaginar que esse algo aparentemente seria detalhado na segunda parte do livro. A ilustração mostra um personagem em um penhasco, olhando para baixo, observando algo que não está visível para o leitor, assim como o "algo ruim" da história. Quando comparamos o visual e o textual, conseguimos interpretar que o personagem da

ilustração pode ser o príncipe (considerando algumas pistas além do texto, como suas roupas), que está sobre algo firme, mas que tem seu fim bem próximo. Podemos pensar que o penhasco está associado às certezas concretas que o personagem tem, na primeira parte da história, para explicar o porquê do primeiro fantasma ser fruto de uma encenação; o local também pode ilustrar o fim da primeira parte da história. A aparição do segundo fantasma não consegue ser explicada pelo príncipe; o motivo dela é desconhecido, como aquilo que o príncipe observa abaixo do penhasco. A parte não visível encarada pelo personagem também poderia ser a segunda parte do livro para o leitor, que ainda não sabe o que acontecerá. A posição da ilustração dentro dessa fala específica do conde e ao final da primeira parte do livro torna possível visualizar mais de uma possibilidade de conexão entre o conteúdo textual e o visual. Também identificamos que a ilustração em questão não mostra uma cena literal da história, como foi o caso da figura da página 42, de forma que a associação entre ela e o texto não está explícita; no final, fica a cargo do leitor que interpretar por que ela está ali e como ela pode se conectar ao texto.

Como as ilustrações do miolo foram criadas para O *Aparicionista*, ainda que para uma edição antiga, é possível ver que elas possuem uma relação muito mais próxima ao texto do que a figura da capa. Elas também abrem uma margem, maior ou menor, para que o próprio leitor conec-

te determinados elementos trazidos pelo visual ao textual. Finalizando nossos comentários sobre o primeiro volume da coleção, trazemos abaixo a tabela que relaciona a narrativa visual e a textual do livro e apresenta, de forma sintética, as conexões observadas:

5.1.5 Tabela narrativas

Elementos predominantes/ dinâmicos	**Descrição dos elementos**	**Relação narrativa visual x narrativa textual**
Imagem - capa	*Il Ridotto* (1720 - 1790), autoria atribuída a um seguidor não nomeado do pintor Pietro Longhi	Foi possível identificar que a pintura mostra indica alguns elementos do romance, mas consideramos que descobrir essas conexões demanda uma leitura prévia do conteúdo textual.
Imagem - miolo	Ilustrações de miolo: Ernst Roeber e Robert François Richard Brend'Amour. A edição *Schillers Werke* informa apenas que o livro foi "ilustrado pelos primeiras artistas alemães", não nomeando quem as criou (embora identifique claramente o editor do livro e o autor das histórias)	As ilustrações do miolo mostram circunstâncias mais específicas da história do que a pintura da capa. Elas dão uma certa margem para que o leitor faça suas próprias interpretações para conectá-las ao conteúdo textual.
Cor - capa	Marrom	A cor foi utilizada no projeto gráfico com a intenção de ilustrar temas tocados pela história (melancolia, decadência). Consideramos também que a escolha da cor está relacionada à paleta de cores da pintura da capa e sugerimos que a proximidade entre *O Aparicionista* e *O Necromante* também pode ser observada nas cores complementares, ainda que isso possa não ter sido intencional.
Conceitos chave da obra: Mistério, encenação, inquérito		

Tabela 5.1
Narrativa visual x narrativa textual de *O Aparicionista*. Fonte: Elaboração própria.

Aplicando os elementos da sintaxe narrativa nos elementos visuais da coleção, vemos menções a eventos do **enredo** na pintura da capa (o ambiente festivo, as pessoas mascaradas, a casa de jogos), mas ela não permite identificar quem o título da história menciona. As ilustrações do miolo são mais precisas na representação dos **personagens** da história do que a pintura da capa e os **espaços** mencionados pelo conteúdo textual são identificados tanto na imagem da capa como nas do miolo. Há **sequencialidade** entre as ilustrações do miolo, que, ao mostrar fatos sequenciais ao leitor, permitindo entendê-las como uma narrativa, também podem demonstrar **alteridade**. A noção de **tempo** da narrativa, dividida em duas partes, é mais nítida na ilustração da página 87, que pode ser interpretada como a transição entre a primeira e a segunda parte da história quando compreendida junto ao texto e ao local em que ela se encontra no livro. O **narrador** pode ser identificado em algumas das ilustrações (como a da página 42), mas se torna mais evidente somente com a leitura do conteúdo textual.

Na próxima seção, aplicaremos nossa análise ao segundo volume da coleção, O *Necromante*.

REFERÊNCIAS

AIUTO, T. **La società veneziana del Settecento tra pittura e teatro**. Pietro Longhi e Carlo Goldoni a confronto. 2017. Tese (doutorado em Linguagem e Literatura). Department of Italian Language and Literature, Aristotle University of Thessalonik, Thessaloniki.

BAGEMIHL, R. Pietro Longhi and Venetian Life. **Metropolitan Museum Journal** [University of Chicago Press, Metropolitan Museum of Art], vol. 23, p. 233-247, 1988. DOI: https://doi.org/10.2307/1512855.

BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem:** vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FERREIRA, C. V. Prefácio. In: SCHILLER, F. **O Aparicionista:** das memórias do Conde de O**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019, p. 13-19.

FRASER, T; BANKS, A. **Color:** la guía más completa. Evergreen, 2005.

SOHM, P. L. Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater. **Zeitschrift Für Kunstgeschichte** - Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, vol. 45, n. 3, p. 256-273, 1982. DOI: https://doi.org/10.2307/1482159

SCHILLER, F. **O Aparicionista:** das memórias do Conde de O**. São Paulo: Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019.

SCHILLER, F. **Schillers Werke:** illustrirt von ersten deutschen Künstlern. Vol 3. Stuttgart, Leipzig: Eduard Hallberger, 1877. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=juK6zBTogawC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 05 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.

ST. LOUIS MUSEUM. Il Ridotto by Pietro Longhi (1702-1785). **Bulletin of the City Art Museum of St. Louis**, v. 24, n. 4, out/1939, p. 43-47.

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

5.2 O NECROMANTE: UMA HISTÓRIA FANTÁSTICA DE FONTES ORAIS E ESCRITAS (1792)

O *Necromante* é o segundo volume da *Imaginário Gótico*; foi lançado em 2019, mas originalmente escrito em 1792. Abaixo, a **ficha técnica** mostra as pessoas envolvidas na construção do livro; em seguida, temos a **resenha** do livro:

5.2.1 Ficha técnica

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

5.14
Ficha técnica de *O Necromante*.
Fonte: Elaboração própria.

5.2.2 Resenha

O *Necromante*, como bem diz seu subtítulo, é um romance formado por fontes orais e escritas que aparecem como relatos e manuscritos dos próprios personagens da história. Podemos compreender que indicar a obra como construída

por fontes teve a intenção de criar uma certa veracidade, ainda que ficcional, para os eventos contados pela narrativa, mesmo que tenhamos a parcialidade dos diferentes pontos de vista em cada relato. O que as partes contadas pelos personagens têm em comum é a presença de Volkert — o necromante mencionado pelo título — e o ilusionismo praticado pelo personagem: ele encena a aparição de fantasmas e busca convencer a sua audiência que aquilo é real.

Na primeira parte do livro (fonte oral), somos apresentados aos amigos Hermann e Hellfried, que se reencontram após tempos afastados um do outro. No decorrer das falas, Hellfried pergunta se o outro acredita no sobrenatural e, recebendo a afirmativa do colega, passa a contar algo que ele presenciou: seu primeiro contato com Volkert e a aparição de um fantasma. Essa é a narrativa-moldura do texto, como conceitua Vieira (2019); ela contém as demais narrações dos personagens. Esse tipo de estrutura implica que cada novo personagem apresentado pelo enredo traria uma nova história, contada conforme seu ponto de vista, como explicado por Todorov (2006), que nomeia esse recurso como *histórias encaixadas* e *história encaixante*.

O contato entre Hellfried e Volkert é marcado pela aparição do primeiro fantasma, que surge na forma da falecida mãe de Hellfried. Durante a leitura, vemos que a cena é bem parecida com as encenações de O *Aparicionista*: antes da

aparição, também há uma preparação na forma de ritual (o necromante espalha areia pelo chão e desenha dois círculos nela; entra em um deles e coloca Hellfried no outro). O mesmo ritual é presenciado por Hermann, mas, dessa vez, em castelo de estilo gótico em ruínas. Ele divide sua narração em relato oral, apresentando sua própria leitura do acontecimento, e relato escrito (segunda parte do livro), no qual reúne manuscritos produzidos pelos personagens que também presenciaram o evento e contam suas versões. Apesar de citarmos a "versão própria" dos personagens, também é importante lembrar do narrador implícito, manifestado como o escritor do texto, conforme explica Abdala (1995), que, embora não seja explícito no enredo, direciona a fala de cada personagem a uma certa intenção: a tentativa de explicar a aparição do fantasma. O esclarecimento sobre as aparições vem somente no último relato, contato pelo próprio Volkert, que traz o sobrenatural explicado em sua fala. Esse conceito é explicado por Todorov (2006) ao tratar sobre o fantástico em romances:

> A dúvida é mantida aqui entre dois pólos, dos quais um é a existência do sobrenatural, outro, uma série de explicações racionais (...) Há, evidentemente, dois grupos de "desculpas", que cor-

> respondem 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 romance é concluído com a narração de Volkert e se encaixa na ideia de real-ilusório, apresentando eventos que, de fato, ocorreram, mas possuem uma explicação que descarta o sobrenatural sugerido em um primeiro momento.

Destacamos que o uso do horror no enredo se associa ao contexto histórico da época, assim como podemos observar em O *Aparicionista*, que motivaria Flammenberg a escrever O *Necromante*. O espanto despertado pelo horror, conforme Silva (2019), é colocado por Flammenberg como uma crítica à crença persistente em fantasmas e maldições. A preparação de um ambiente com a intenção de fazer o fantasma encenado parecer verdadeiro é uma ilustração das performances que ainda ocorriam no período contemporâneo à publicação

original do livro. O *Necromante* difere de O *Aparicionista* por tratar do tema fantasmagórico como um romance de entretenimento, que mostra mais partes "assustadoras" para agradar o público que queria esse tipo de conteúdo.

Considerando os pontos apresentados até aqui, podemos pensar em alguns conceitos chave que seriam capazes de descrever o romance, como o **ilusionismo**, recurso utilizado por Volkert para fazer o fantasma parecer real; o **sobrenatural explicado**, conceito que retira a camada sobrenatural que parecia estar presente nas histórias contadas pelos personagens, e a **ambientação**, um dos elementos que Volkert utiliza no local em que suas ilusões serão feitas para convencer os espectadores, com fumaça, luzes azuis e sons de trovão. Utilizaremos esses conceitos como referência para discutir as informações levantadas com a **ficha de configuração do livro** na seção abaixo.

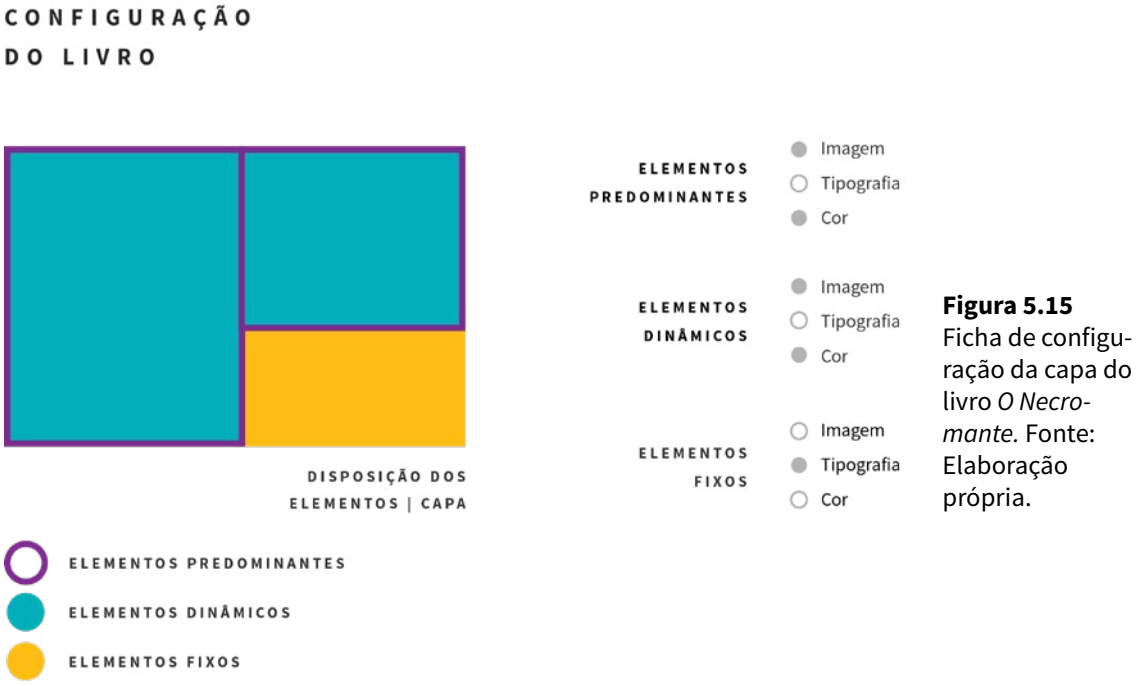


Figura 5.15
Ficha de configuração da capa do livro *O Necromante.* Fonte: Elaboração própria.

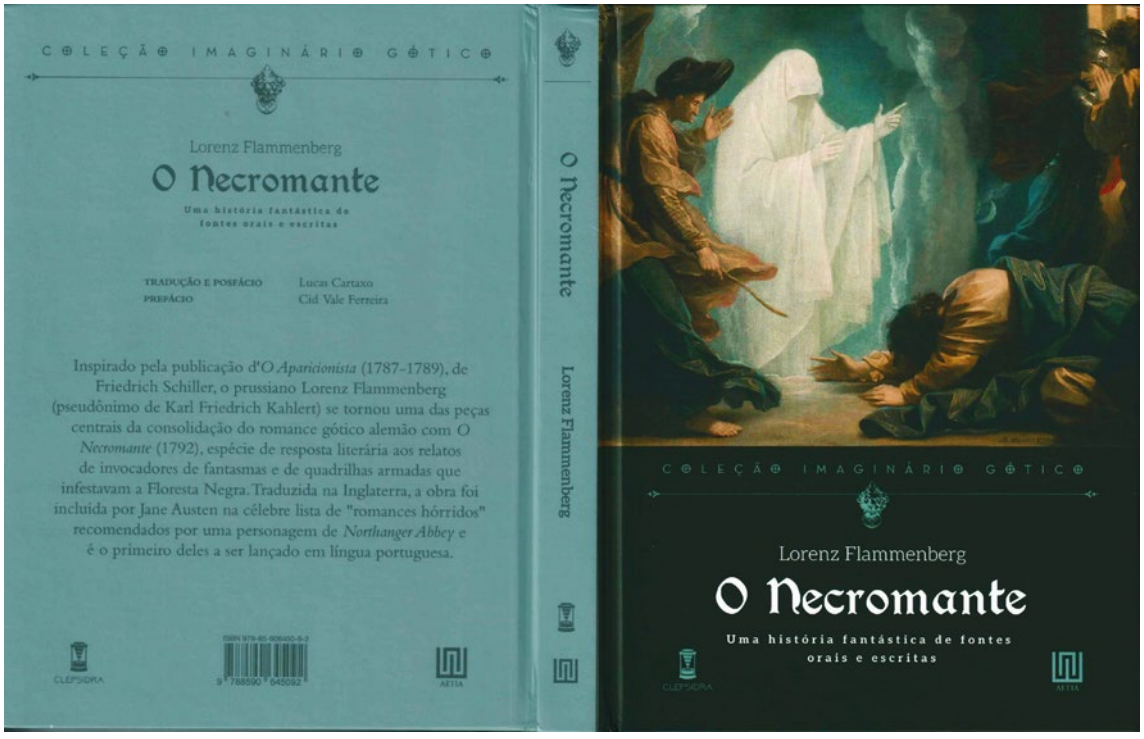


Figura 5.16
Capa de *O Necromante*. Fonte: Acervo pessoal.

Destacamos figura e cor como elementos dinâmicos/predominantes. A pintura da capa é a *Saul and the Witch of Endor* (1777), de Benjamin West. A criação dela é contemporânea ao período em que O *Necromante* se passa (entre 1750 e meados de 1780) e mostra um trecho do Primeiro Livro de Samuel (1 Sm 28:1-23), do Antigo Testamento, em que a chamada Bruxa de Endor, a pedido do rei Saul, evoca o fantasma do profeta Samuel para ajudá-lo nas vésperas de uma guerra. O fantasma, porém, anuncia um mau presságio sobre o conflito (FERREIRA, 2019), agindo de forma parecida aos fantasmas chamados por Volkert.

Figura 5.17
Saul and the Witch of Endor, de Benjamin West. Fonte: *Victoria and Albert Museum*. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O134041/saul-and-the-witch-of-oil-painting-west-benjamin/> Acesso em: 01 nov de 2021.

A tela de West inclui alguns elementos comuns às encenações necromânticas populares na época, como fumaça e luminosidade azulada. Assim como *Il Ridotto* em O *Aparicionista*, a

pintura, em seu uso original, não tenha o intuito de mostrar especificamente os personagens do romance, mas ela contém um fantasma e, observando a imagem na capa e a comparando ao título da história, podemos ter uma ideia geral do que o livro fala. A tela mostra um evento da Bíblia, mas ele seria reconhecido por todos os leitores? É possível que a conexão entre pintura e conteúdo textual percebida por quem lê seja principalmente motivada pela presença do fantasma na imagem e, nesse sentido, desconhecer o evento não implicaria em um obstáculo para interpretar a relação visual e textual no contexto do romance, mas conhecê-lo permitiria chegar a mais conclusões sobre o que a pintura mostra (quem são os demais personagens? Por que estão vestidos dessa forma? Qual é o local em que a cena se passa? Por que o fantasma foi chamado?). Além do fantasma, também temos a bruxa como outra figura representada na tela que se conecta diretamente a um dos personagens do romance (Volkert). O bastão segurado por ela torna essa associação possível, considerando que Volkert também possui um objeto parecido (um cajado).

Figura 5.18
Detalhe de *Saul and the Witch of Endor*, mostrando o bastão segurado pela bruxa. Fonte: Adaptado de *Victoria and Albert Museum*.

Em vez de “necromante”, a personagem da pintura que evoca o fantasma é nomeada como “bruxa”. 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 é mais próximo à interpretação de necromancia que a coloca como uma “magia com intenções malfazejas[1]”, ainda que a ideia de “magia” em O *Necromante* esteja associada a uma encenação, e não ao extraordinário ou fantástico. Karsky (2005) nos traz que a tela faz parte do movimento neoclássico, e, com isso, o assunto mostrado por ela tem um interesse moralizante 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 tem uma espécie de ensinamento moral, também em O *Necromante*, quando Volkert é sentenciado à morte por conta de seu envolvimento com quadrilhas armadas, conforme vemos que a intenção dos romances necromânticos era de expor farsantes (FERREIRA, 2019).

Como a pintura não foi criada exclusivamente para esta edição de O *Necromante*, 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

1 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.

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 para 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 pintura escolhida para a primeira capa teve a intenção de apresentar o evento central do romance: a evocação do suposto fantasma pelo necromante. A representação visual do fantasma e da bruxa na capa do

livro deixa bem clara a ideia geral abordada pelo conteúdo textual do livro, mas, se considerarmos a pintura somente dentro do contexto trazido pelo texto, não é possível chegar a conclusões sobre todos os elementos trazidos por ela, como quem são os demais personagens ou qual é o local em que a cena se passa. É interessante conhecer um pouco do que está por trás da criação da tela para descobrir isso. 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. Se não soubesse sobre a associação da pintura ao Neoclassicismo e a intenção dela de mostrar uma cena bíblica, o leitor compreenderia o objetivo de West ao pintar *Saul and the Witch of Endor*? Se o leitor não soubesse que a pintura não foi produzida para a edição Clepsidra/Aetia, ele conseguiria perceber isso por conta própria?

A pintura de West traz a cor azul como parte do cenário que está ao redor do fantasma. Em O *Necromante*, o azul ainda aparece na lombada, na quarta capa, e em alguns elementos da primeira capa (logotipos das editoras, título da coleção). Ao longo do enredo, o azul é citado mais de uma vez para falar do ambiente utilizado nas encenações, conforme vemos nos trechos: "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).

O azul no conteúdo textual está associado ao momento em que o fantasma aparece. Alguns dos trechos do romance ainda falam sobre um vapor incômodo que acompanha a luz azul e sobre dificuldades na respiração quando ela aparece. A cor e o odor surgem por conta da reação do enxofre com o oxigênio, que, além de gerar uma luminosidade azulada, também tem o dióxido de enxofre como produto, um gás tóxico (TURNS, 2013). É possível compreender que o azul predominante na capa representa essa reação química que, no enredo, surge como uma luz azul utilizada por Volkert para ambientar o local em que a encenação do fantasma será feita. A ideia da ambientação azul mostrada pelo conteúdo textual é traduzida na cor predominante da capa, sugerindo uma noção de abrangência por estar presente na maior parte da superfície dela, assim como o ambiente que envolve a aparição do fantasma. Embora autores como Heller (2008) relacionem o azul a termos positivos, como simpatia, harmonia e confiança, em O *Necromante*, a cor tem um significado diferente quando articulada junto à leitura do texto. Talvez, antes da leitura textual, o leitor possa atribuir significados diferentes à cor. O azul se conecta a uma ideia central do enredo, mas o leitor, antes de ler a história, identificaria essa ligação? Acre-

ditamos que entender essa correspondência, mesmo que o texto ainda não tenha sido lido, pode se tornar mais fácil ao observar a pintura, que mostra a luz azulada de forma bem parecida como a que é descrita pelo conteúdo textual. Além de ter um significado específico dentro da história, o azul da lombada e da quarta capa também funciona como uma extensão de parte da paleta de cores da pintura, como observamos em O *Aparicionista*. A seguir, temos a ficha de configuração do livro aplicada ao miolo.

5.2.4 Configuração do livro: O Necromante, miolo

Assim como acontece em O *Aparicionista*, as ilustrações do miolo de O *Necromante* foram extraídas de edições antigas do livro, datadas do século XVIII. Aqui, apresentamos um recorte das ilustrações do miolo; elas se apresentam nas páginas da forma descrita abaixo, preenchendo uma lauda e, por isso, as consideramos como elementos predominantes. Também as entendemos como dinâmicas porque a presença das ilustrações varia ao longo das páginas do livro:

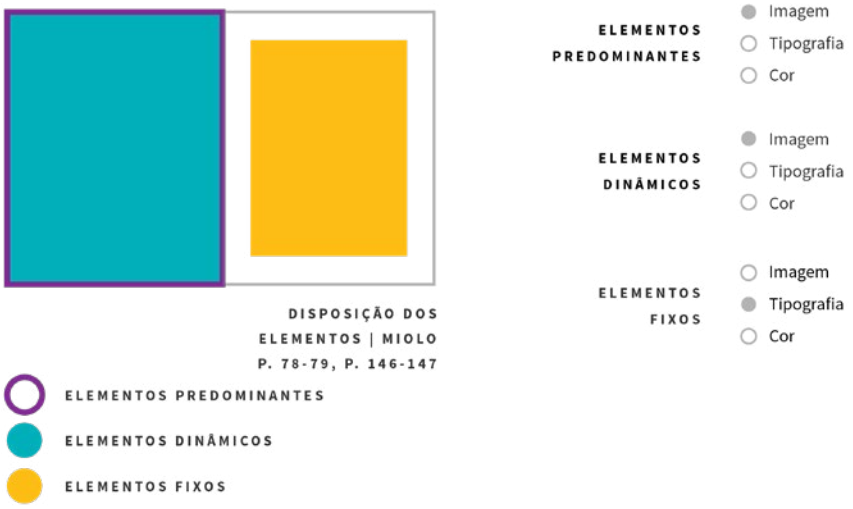
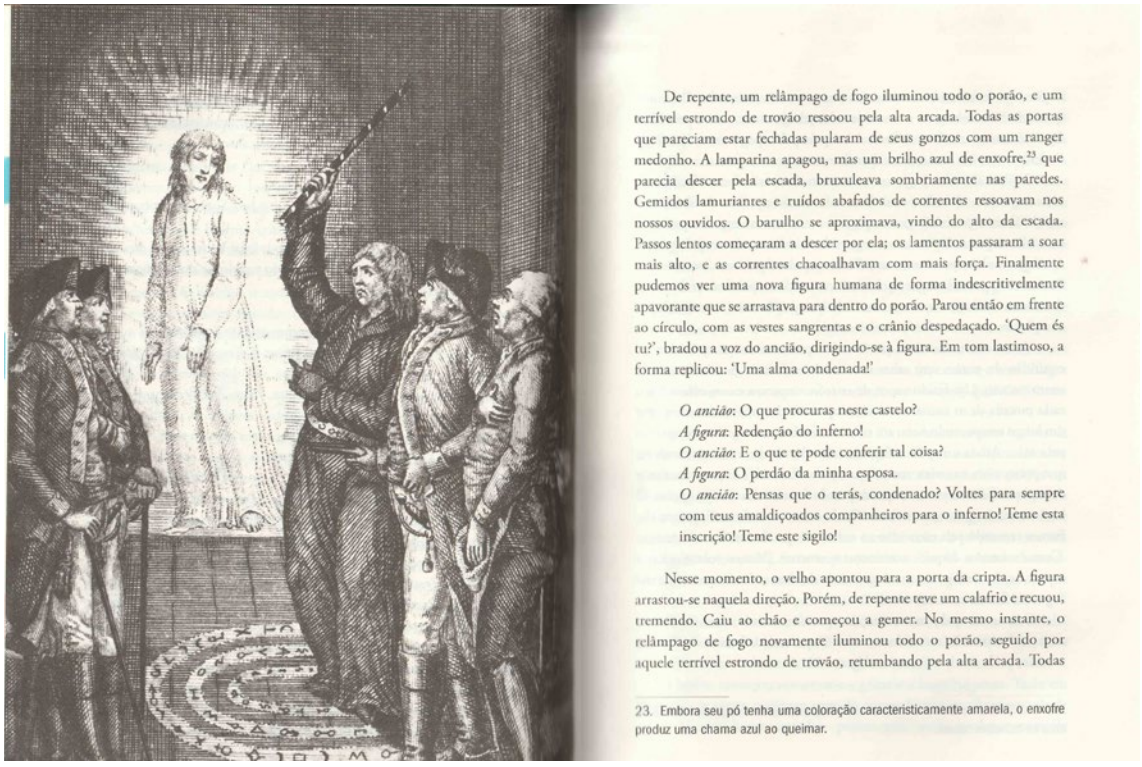


Figura 5.19
Ficha de configuração do miolo de *O Necromante* que mostra o layout das páginas 78-79 e 146-147, que contêm as ilustrações a serem discutidas nesta seção. Fonte: Elaboração própria.

Quando comparamos a edição Clepsidra/Aetia de 2019 e a edição original de 1799, vemos que houve uma mudança no local em que a ilustração da página 78 estava:

Figura 5.20
Posição original da ilustração de G. G. Endner na edição de 1799. Ela aparece no início do livro, ao lado da folha de rosto. Fonte: Flammenberg (1799).



De repente, um relâmpago de fogo iluminou todo o porão, e um terrível estrondo de trovão ressoou pela alta arcada. Todas as portas que pareciam estar fechadas pularam de seus gonzos com um ranger medonho. A lamparina apagou, mas um brilho azul de enxofre,[23] que parecia descer pela escada, bruxuleava sombriamente nas paredes. Gemidos lamuriantes e ruídos abafados de correntes ressoavam nos nossos ouvidos. O barulho se aproximava, vindo do alto da escada. Passos lentos começaram a descer por ela; os lamentos passaram a soar mais alto, e as correntes chacoalhavam com mais força. Finalmente pudemos ver uma nova figura humana de forma indescritivelmente apavorante que se arrastava para dentro do porão. Parou então em frente ao círculo, com as vestes sangrentas e o crânio despedaçado. 'Quem és tu?', bradou a voz do ancião, dirigindo-se à figura. Em tom lastimoso, a forma replicou: 'Uma alma condenada!'

O ancião: O que procuras neste castelo?
A figura: Redenção do inferno!
O ancião: E o que te pode conferir tal coisa?
A figura: O perdão da minha esposa.
O ancião: Pensas que o terás, condenado? Voltes para sempre com teus amaldiçoados companheiros para o inferno! Teme esta inscrição! Teme este sigilo!

Nesse momento, o velho apontou para a porta da cripta. A figura arrastou-se naquela direção. Porém, de repente teve um calafrio e recuou, tremendo. Caiu ao chão e começou a gemer. No mesmo instante, o relâmpago de fogo novamente iluminou todo o porão, seguido por aquele terrível estrondo de trovão, retumbando pela alta arcada. Todas

23. Embora seu pó tenha uma coloração caracteristicamente amarela, o enxofre produz uma chama azul ao queimar.

Figura 5.21
O Necromante na edição de 2019. A figura foi colocada no corpo do texto (p. 78 - 79). Fonte: Acervo pessoal.

A ilustração procura representar o momento em que Volkert encena a aparição de um fantasma numa pousada. Um pouco depois, o necromante é reconhecido por um dos personagens que assistiam à cena e a veracidade da performance é questionada. Originalmente, essa ilustração estava nos elementos pré-textuais do livro e, na edição de 2019, foi inserida no corpo do texto, um pouco antes da descrição textual do evento mostrado pela figura. Conseguimos identificar alguns personagens na imagem (o fantasma e Volkert) e, no cenário, vemos os círculos feitos por Volkert no chão como parte do ritual que antecede a evocação do fantasma mas, embora tenhamos mais personagens mencionados no texto, a ilustração não deixa claro quem é

quem. As duas ilustrações que trazemos nessa seção mostram o mesmo evento de forma bem parecida; quando as comparamos, vemos que elas retratam a mesma situação (a aparição do fantasma) em ambientes diferentes. Se invertêssemos o local em que elas foram colocadas no texto, o sentido delas em relação ao conteúdo textual não sofreria grandes mudanças, então por que utilizar duas ilustrações tão parecidas no projeto gráfico, que repetem o mesmo evento? É possível que o uso delas tenha a intenção de fazer uma pequena quebra no conteúdo textual, funcionando como uma pausa, mas elas não parecem estimular a interpretação do leitor para buscar significados entre visual e textual como os exemplos que apresentamos em O *Aparicionista* fazem, em maior ou menor medida.

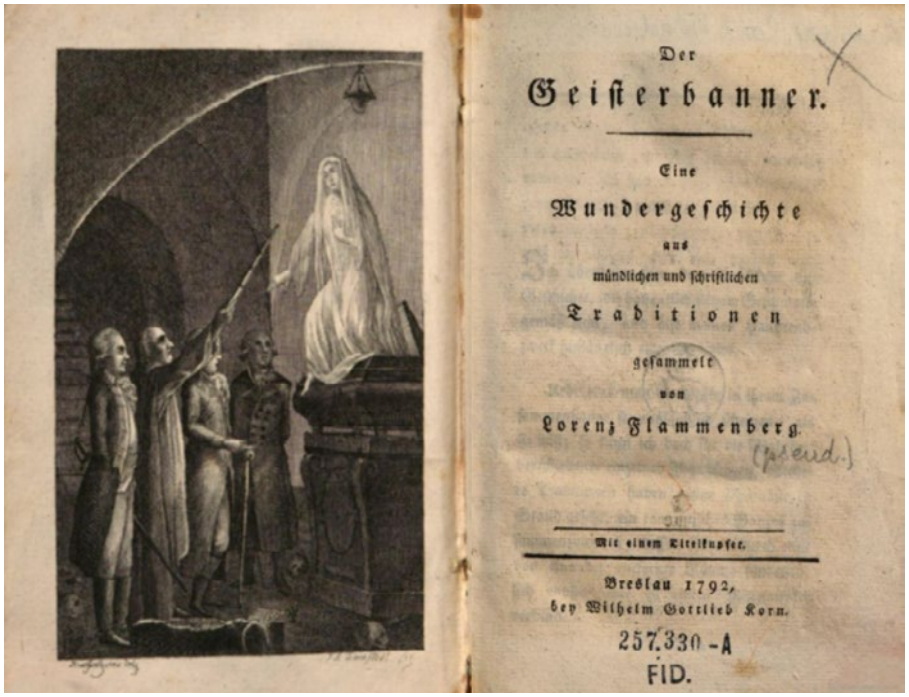
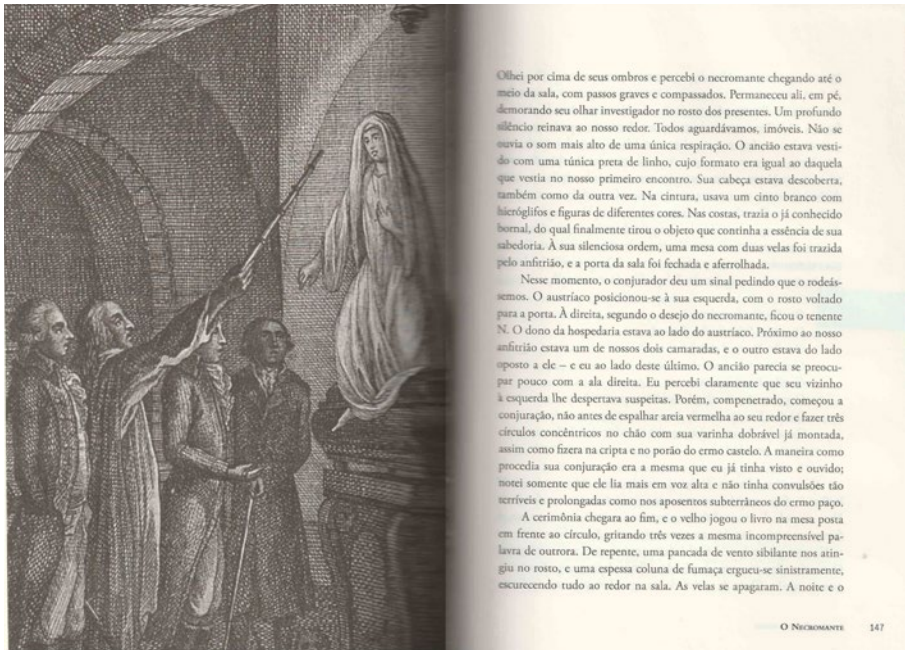


Figura 5.22
Posição original da ilustração de C. L. Kahl J. C. na edição de 1792. Assim como na edição de 1799, ela aparece ao lado da folha de rosto. Fonte: Flammenberg (1792).



Olhei por cima de seus ombros e percebi o necromante chegando até o meio da sala, com passos graves e compassados. Permaneceu ali, em pé, demorando seu olhar investigador no rosto dos presentes. Um profundo silêncio reinava ao nosso redor. Todos aguardávamos, imóveis. Não se ouvia o som mais alto de uma única respiração. O ancião estava vestido com uma túnica preta de linho, cujo formato era igual ao daquela que vestia no nosso primeiro encontro. Sua cabeça estava descoberta, também como da outra vez. Na cintura, usava um cinto branco com hieróglifos e figuras de diferentes cores. Nas costas, trazia o já conhecido bornal, do qual finalmente tirou o objeto que continha a essência de sua sabedoria. À sua silenciosa ordem, uma mesa com duas velas foi trazida pelo anfitrião, e a porta da sala foi fechada e aferrolhada.

Nesse momento, o conjurador deu um sinal pedindo que o rodeássemos. O austríaco posicionou-se à sua esquerda, com o rosto voltado para a porta. À direita, segundo o desejo do necromante, ficou o tenente N. O dono da hospedaria estava ao lado do austríaco. Próximo ao nosso anfitrião estava um de nossos dois camaradas, e o outro estava do lado oposto a ele – e eu ao lado deste último. O ancião parecia se preocupar pouco com a ala direita. Eu percebi claramente que seu vizinho à esquerda lhe despertava suspeitas. Porém, compenetrado, começou a conjuração, não antes de espalhar areia vermelha ao seu redor e fazer três círculos concêntricos no chão com sua varinha dobrável já montada, assim como fizera na cripta e no porão do ermo castelo. A maneira como procedia sua conjuração era a mesma que eu já tinha visto e ouvido; notei somente que ele lia mais em voz alta e não tinha convulsões tão terríveis e prolongadas como nos aposentos subterrâneos do ermo paço.

A cerimônia chegara ao fim, e o velho jogou o livro na mesa posta em frente ao círculo, gritando três vezes a mesma incompreensível palavra de outrora. De repente, uma pancada de vento sibilante nos atingiu no rosto, e uma espessa coluna de fumaça ergueu-se sinistramente, escurecendo tudo ao redor na sala. As velas se apagaram. A noite e o

O Necromante 147

Figura 5.23
O Necromante na edição de 2019. A ilustração foi colocada no miolo, na página 146.
Fonte: Acervo pessoal.

A ilustração da página 78 permite identificar o fantasma mais facilmente: a luminosidade gerada pela aparição, formada por um espaço sem preenchimento de hachuras, torna essa identificação mais clara. O fantasma mostrado pela ilustração da página 146, por outro lado, não é iluminado — e podemos até pensar que sua pose e roupas se assemelham às de figuras retratadas em imagens religiosas. Em ambas as ilustrações, a descrição feita pelo conteúdo textual sobre a aparência do fantasma — com lesões ou traços de decomposição — é omitida pelas ilustrações. A escolha por esse tipo de representação poderia indicar uma abordagem mais branda encontrada pelos ilustradores para apresentar aquilo que é caracterizado pelo texto (por que essa escolha foi feita? Uma decisão editorial? Ou os ilustradores apenas optaram por não incluir o *gore* por considerá-lo desnecessário?).

As ilustrações 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. Ao olharmos para a edição Clepsidra/Aetia, percebemos as semelhanças (e eventualmente comparamos) o que é apresentado pelas ilustrações porque elas nos são mostradas em conjunto; as duas fazem parte do livro de 2019. Nos voltando para a edição de 1792, vemos que 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 original dessas ilustrações poderia ser a de representar o 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 colocadas em partes pontuais de livros de literatura. Considerando essa leitura, então, elas atendiam a propósitos diferentes em seu uso original e, por isso, quando ambas são incluídas no mesmo livro e em locais diferentes do texto, passam a ser interpretadas de outra forma (em comparação ao que o trecho da história ao lado delas diz). Elas não eram ilustrações de miolo, mas talvez se aproximassem mais da ideia de uma ilustração que vai para a capa, mostrando a ideia geral da história.

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 retirada de outra edição incorpora a intenção original recebida por ela, ainda que, para chegar a interpretações nesse sentido, seja interessante ter acesso às edições originais.

A partir de nossa leitura das figuras do miolo, que entendemos como elementos dinâmicos e predominantes, podemos pontuar que elas mostram a mesma situação, mas estão colocadas em partes diferentes do livro. Ao olhar para as duas, não percebemos uma ideia de eventos sequenciais dentro da história, mas vemos apenas o mesmo evento com personagens e ambiente representados de formas distintas. Por terem sido parte de edições antigas, também entendemos que a interpretação sobre as ilustrações pode se tornar mais consistente conforme observamos o possível propósito original delas e como estavam posicionadas nessas edições antigas.

De modo sintético, apresentamos o que discutimos nesta seção na **tabela narrativas** logo abaixo, indicando a relação visual x textual que pudemos observar em O *Necromante*:

Elementos predominantes/ dinâmicos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Imagem - capa	*Saul and the Witch of Endor,* 1777 - Benjamin West	Representa a encenação do fantasma, que é "chamado" pelo necromante. Esse evento é comum a todas as histórias narradas pelos personagens ao longo do enredo.
Imagem - miolo	Ilustração da p. 78: G.G. Endner; ilustração da p.146: C.L. Kahl J.C.	Mostram a mesma cena da capa (a aparição do fantasma) com pequenas diferenças na representação dos personagens e do cenário. Consideramos que entender o uso original dessas ilustrações torna a interpretação delas mais consistente.
Cor - capa	Azul	Cor utilizada na encenação feita pelo necromante. Ela constrói uma espécie de atmosfera que envolve a aparição do fantasma; na capa, esse "envolvimento" feito pela luz azul se traduz no espaço predominante ocupado pela cor (lombada, quarta capa).

Conceitos chave da obra: Ilusionismo, sobrenatural explicado, ambientação

Tabela 5.2
Narrativa visual x narrativa textual de *O Necromante*. Fonte: Elaboração própria.

Em relação aos elementos da sintaxe narrativa, a capa mostra o fantasma, elemento-chave do **enredo.** Além do fantasma, a pintura da capa sugere um dos outros **personagens**; eles ainda aparecem nas ilustrações, representados dentro de **espaços** que são também descritos pelo conteúdo textual. A **alteridade** pode ser compreendida conforme o leitor, ao observar os elementos visuais que a capa e compará-los ao conteúdo textual, consiga interpretar o papel do

azul dentro da narrativa. As ilustrações de capa e miolo não mostram uma ideia de **sequencialidade**, mas de repetição do mesmo evento. **Tempo** e **narrador** não são identificados ao observamos somente os elementos predominantes/dinâmicos do livro.

A seguir, discutiremos o terceiro volume da coleção: O *Vampiro*.

REFERÊNCIAS

ABDALA, B. Jr. **Introdução à análise da narrativa.** São Paulo: Scipione, 1995.

BERTELLI, C. **La stora dell'arte:** dal Neoclassicismo ala metà del Novecento. Vol. 3a. Mião/Turim: Scolastiche Bruno Mondadori/Pearson, 2012.

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.

_____ **Der Geisterbanner:** Eine Wundergeschichte aus mündlichen und schriftlichen Traditionen. Breslau, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1799.

_____ **Der Geisterbanner:** Eine Wundergeschichte aus mündlichen und schriftlichen Traditionen. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1792.

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, n°39, 2005. **L'Amérique:** des colonies aux républiques. p. 97-128.

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

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.

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

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

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.

5.3 O VAMPIRO (1819)

O *Vampiro* é o terceiro volume da *Imaginário Gótico* e foi originalmente escrito em 1819. A edição Clepsidra/Aetia trouxe o livro como uma edição comemorativa de 200 anos, incluindo conteúdo textual contemporâneo ao lançamento original do conto (resenhas da imprensa, cartas escritas por/destinadas a Polidori, autor da história; também há contos e peças que são inspirados por O *Vampiro* em uma seção reservada para as narrativas e dramas selecionados). A **ficha técnica** contém as especificações sobre a autoria do livro e, após ela, temos a **resenha**:

5.3.1 Ficha técnica

FICHA TÉCNICA

TÍTULO	O Vampiro
NOME DO AUTOR	John Willian Polidori
PROJETO GRÁFICO	Miguel Estêvão, Filipe Florence Rios
ILUSTRADORES	Frederick Gilbert
TRADUTORES	Marina Sena (inglês), Bruno Anselmi Matagrano (francês), Felipe Vale da Silva (alemão)
CAPISTA	Filipe Florence Rios
EDITORA	Sebo Clepsidra/Aetia
IMPRESSÃO	Gráfica Viena, São Paulo
ANO DA EDIÇÃO	2020
VOLUME	3
NÚMERO DE PÁGINAS	403
CATEGORIA	Romance gótico

Figura 5.24
Ficha técnica do livro *O Vampiro*.
Fonte: Elaboração própria.

O conto O *Vampiro* é introduzido por uma carta ficcional. A autoria dela não é definida[1], mas tem a mesma data de publicação do conto e sua intenção é de fazer parecer real o que é narrado pela história, citando relatos publicados na imprensa do período, mencionando pessoas reais, como o próprio escritor do conto, Polidori, e mencionando casos "verídicos" de vampirismo contido em documentos do século XVIII.

A narrativa em 3ª pessoa nos apresenta Aubrey, um jovem órfão, e conta sobre sua convivência com Ruthven, a quem o título do livro se refere, ao longo de uma viagem. O conto é a primeira prosa inglesa a tratar de um vampiro masculino; as características utilizadas para a construção do monstro influenciaram obras seguintes, criando um "protótipo do vampiro: um cavaleiro de passado enigmático, de temperamento donjuanesco e fatal, capaz de ser regenerado ou mesmo reanimado pelo luar" (MATANGRANO, 2020, p. 24). Drácula, que viria a ser lançado apenas em 1897, retoma elementos já abordados por Polidori:

> vale atentar para o fato de que muitos dos elementos do roman-

1 Acredita-se que o texto tenha sido escrito por editores de revistas, como Alaric Watts, ou autores que produziam livros por encomenda, como John Mitford (MATANGRANO, 2020). A publicação do conto não teve a autorização de Polidori e nem lhe atribuiu a devida autoria; seu nome só viria a aparecer nos créditos do conto após sua morte (SENA, 2020).

> ce já estavam no conto de Polidori: o jovem inglês que parte para regiões afastadas da Europa, onde enfrenta toda sorte de infortúnios; o encontro com o vampiro que em um primeiro momento lhe desperta curiosidade; o fato de este ser um nobre (...); o retorno à pátria, onde o vampiro passará a assombrar uma dama próxima ao protagonista (no caso, a irmã de Aubrey, no conto, e a noiva de Jonathan Harker, no romance)" (p. 30)

A ação do vampiro na história, causando a morte direta de dois personagens, pode ser lida como uma representação do horror. Em O *Vampiro*, há horror quando Ruthven ataca uma vítima e há terror quando o enredo nos mostra dicas que permitem prever a morte dos personagens, como quando Aubrey tenta avisar a seus próximos sobre as intenções de Ruthven, mas não recebe atenção.

A existência de um vampiro dentro do conto também se relaciona ao contexto do período. Lecounteux (2005) nos traz que os primeiros relatos sobre vampiros são do século XVIII,

quando a crença vampiresca poderia surgir por conta de superstições que faziam parte do folclore. O debate e a ascensão do tema "vampiro" na sociedade da época coincide com o fim da caça às bruxas; o indivíduo considerado como vampiro acabou se tornando uma espécie de substituto para a bruxa. Estrangeiros, por exemplo, eram alvos de aversão das comunidades locais e situações assim, de repelir o que é lido como diferente por um certo grupo, são "indícios que incitam uma comunidade a tornar um indivíduo o bode expiatório quando sobrevém um flagelo" (p.131). As pessoas acusadas de vampirismo eram culpadas por acontecimentos ruins que ocorressem na região, como mortes entre a população local.

Em O *Vampiro*, entendemos, como conceitos-chave, o **monstro,** cuja razão de existir na história, além de ser utilizado pelo autor como um personagem diretamente ligado à ideia do **horror**, também permite fazer um retrato do contexto do período. Também temos o **mistério** que envolve o vampiro, não identificado como tal inicialmente, mas revelado gradativamente pelo enredo. A seguir, iniciaremos nossa discussão sobre os componentes visuais do livro.

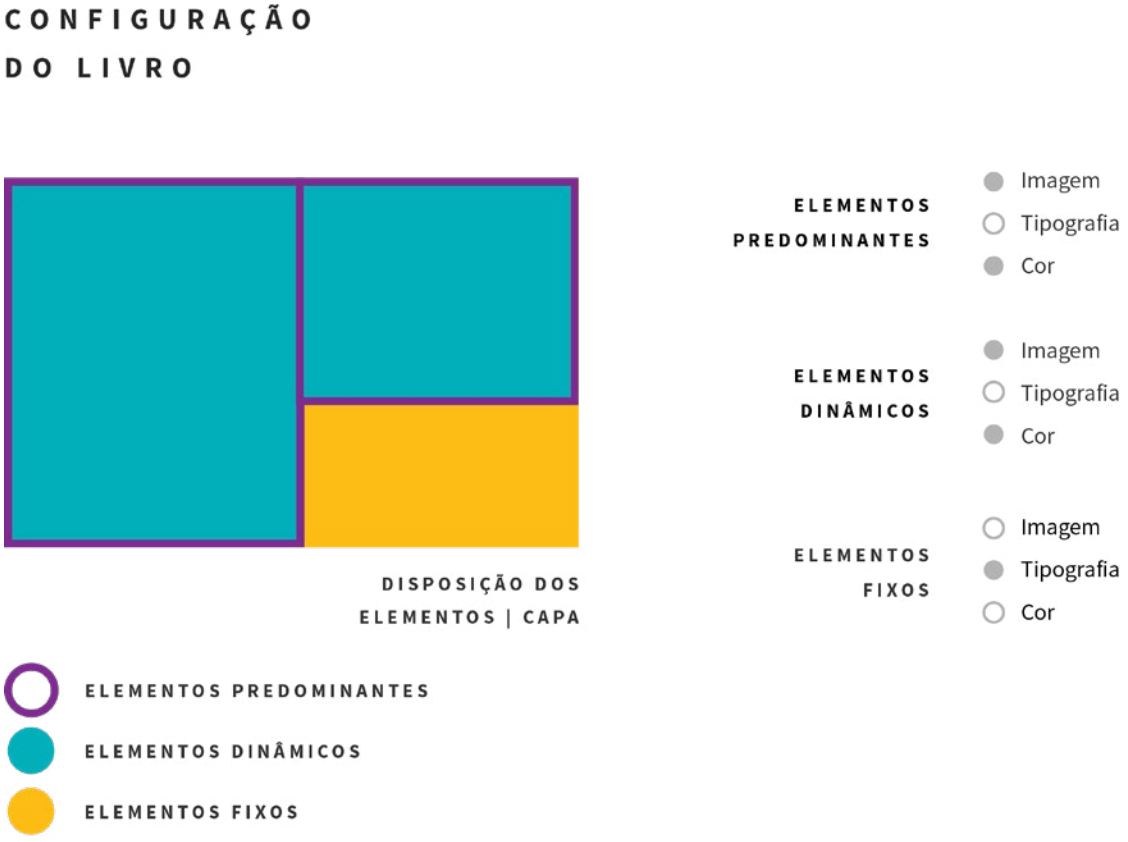


Figura 5.25
Ficha de configuração da capa do livro *O Vampiro*. Fonte: Elaboração própria.

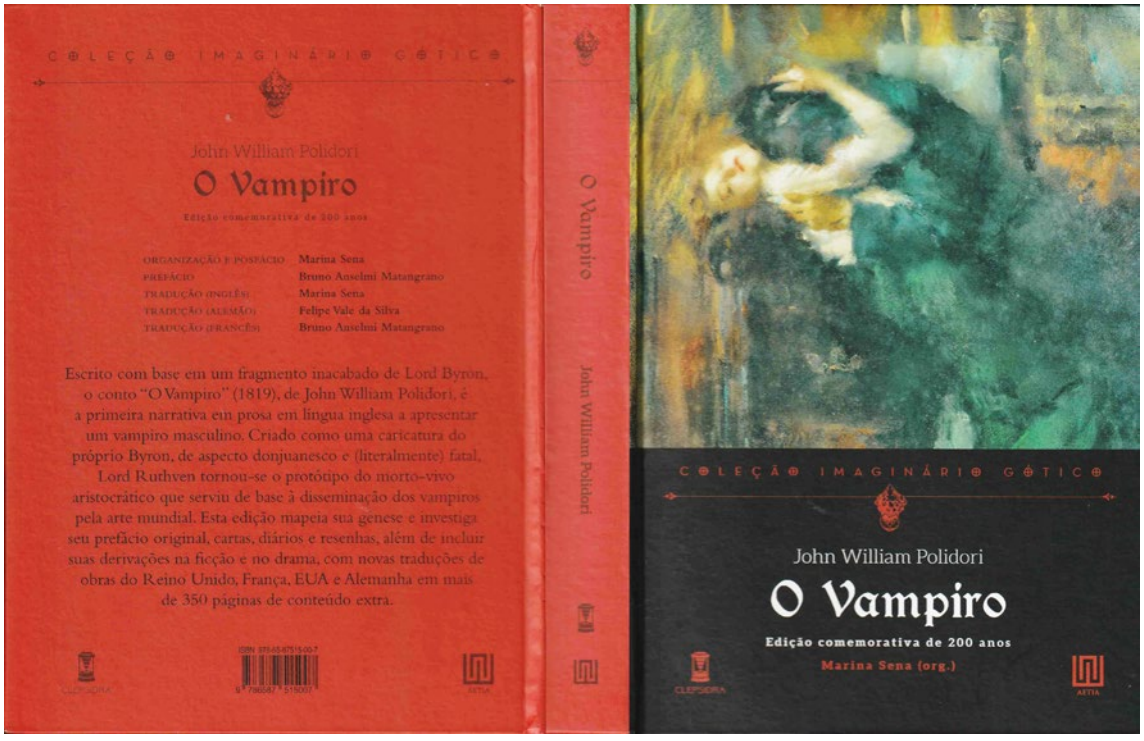


Figura 5.26
Capa de *O Vampiro*. Fonte: Acervo pessoal.

Dentre os elementos que consideramos predominantes e dinâmicos, temos a pintura *Il Bacio*, de Antonio Ambrogio Alciati; ela é datada de 1918 e mostra duas figuras unidas em um abraço. Diferentemente das outras imagens de capa, esta não é contemporânea à época em que o conto foi escrito (1819) e os contornos que delimitam o cenário e os personagens na cena são bem mais difusos do que os que vemos nas pinturas *Il Ridotto* e *Saul and the Witch of Endor*, que aparecem nas capas dos dois primeiros volumes da coleção:

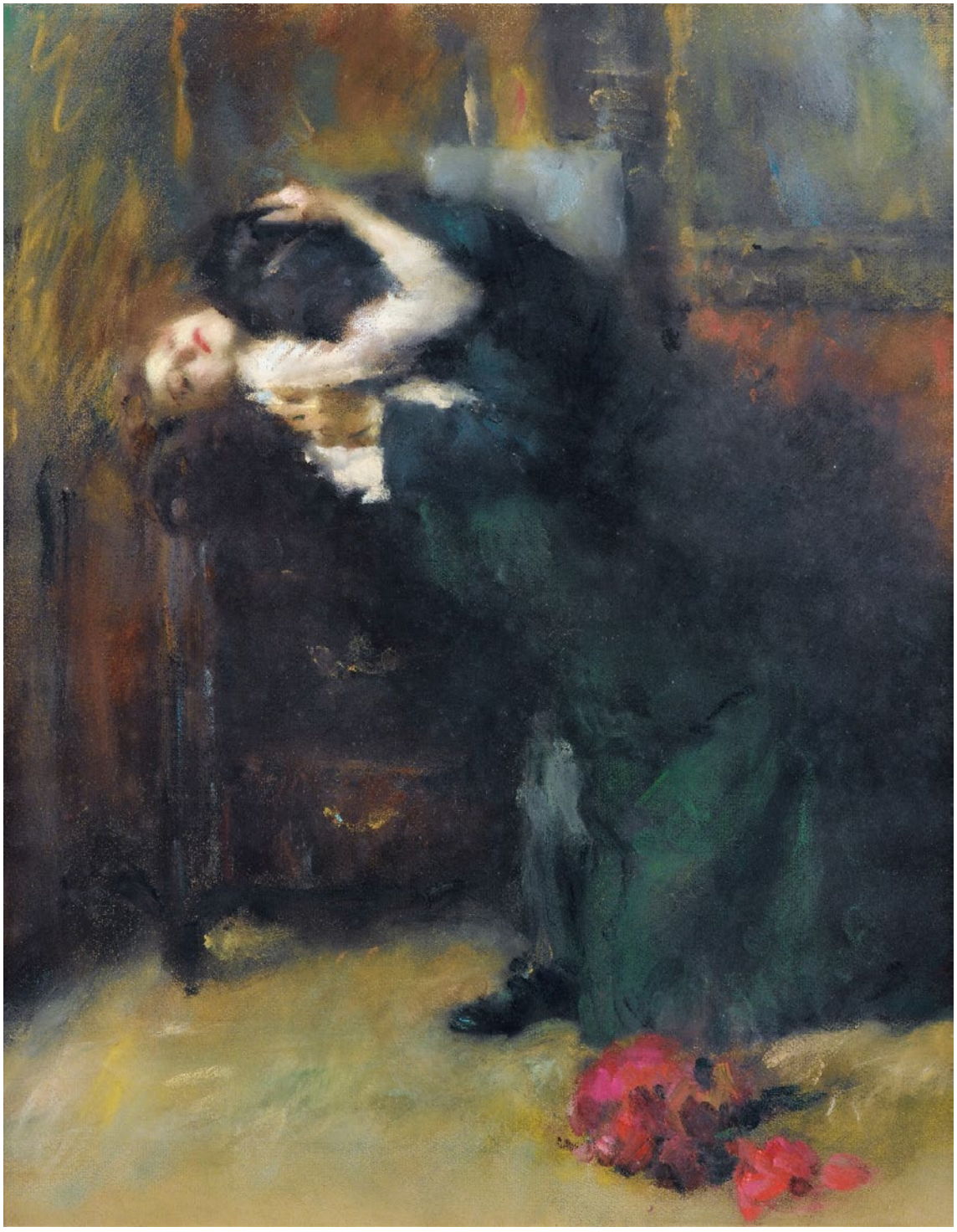


Figura 5.27
Il Bacio (O Beijo), pintura de Antonio Ambrogio Alciati presente na capa de *O Vampiro*. Fonte: *Meisterdrucke*. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Antonio-Ambrogio-Alciati/735285/O-beijo.html>. Acesso em 12 dez 2021.

Podemos compreender que a escolha da tela para o livro teve a intenção de retratar o momento do ataque do vampiro, embora a pintura não possua a violência da descrição textual desse momento. No momento em que a tela se encontra associada ao conto de Polidori, conforme a conexão proposta pelo design da capa do livro, um dos personagens retratados passa a ser reconhecido como o vampiro, ainda que, dele, só possamos ver mãos, sapatos e roupas. Não é possível ver o rosto do personagem — e talvez o projeto gráfico tenha aproveitado esse detalhe para, assim como o conto faz, não deixar nítido quem é o vampiro em um primeiro momento. Talvez o próprio estilo de Alciati, *sugerindo* formas na representação de personagens e elementos do cenário em vez de delimitá-los rigorosamente na tela, possa contribuir com a ideia de mistério trazida pela história. Em alguns pontos da tela, as roupas dos personagens se perdem em meio ao cenário, se dissolvendo no ambiente, como se personagens, local e ação mostrados pela pintura não se separassem no momento capturado pela tela:

Figura 5.28
Detalhe de *Il Bacio*, mostrando os personagens e a "névoa" da pintura. Fonte: Adaptado de *Meisterdrucke*.

Por que Alciati optou por não mostrar o rosto de um dos personagens? Onde os personagens estão? Ver o buquê caído no chão e a pose deles pode nos sugerir movimento (ou mesmo intensidade) no abraço entre eles.

Nos voltando para o contexto da produção de Alciati, vemos que a "névoa" e as cores utilizadas por ele são descritos por Cattoi (2018) como possuidores de uma "indeterminação impressionista" e com ascendência no movimento *Scapigliata*, que tem o Romantismo como uma de suas influências. A *Scapligliatura* propunha a dissolução das formas (como vemos nos contornos nebulosos da pintura) e a ênfase de pontos luminosos (ARGAN, 1968) (as roupas e o rosto da personagem de *Il Bacio* exemplificam esse ponto). *Il Bacio*, especificamente, se encontra inserida no período em que uma mudança nas obras de Alciati se torna visível: o acréscimo gradativo de cores e de luminosidade, diferentemente das telas anteriores que tinham gosto por tons escuros/terrosos; essas pareciam ser mais comuns na produção do pintor durante a década de 1900 - 1910.

Cerca de uma década, então, separa *Il Bacio* das pinturas que tendem mais aos tons escuros/terrosos, mas uma outra questão também toma espaço no período contemporâneo à produção de *Il Bacio*: a Primeira Guerra Mundial. Embora essa pintura não pareça fazer menções ao conflito especificamente, as obras de Alciati no período anterior à guerra

são mais monocromáticas[2], com menor variação de cor. Mas a mudança de cores teria mesmo uma motivação gerada pelo sentimento de antecipação da guerra?

Não temos evidências disso, mas talvez um acontecimento interno da vida do pintor possa ter influenciado a mudança. A hipótese é apresentada pela curadoria da galeria de arte que guarda *Il Bacio*, *Simonis & Buunk Kunsthandel*[3], e nos traz que o pintor viria a conhecer sua futura esposa, Rafaella di Malta, em 1917; o encontro teria, então, influenciado a criação de *Il Bacio* especificamente, embora a possibilidade não seja confirmada (ALCIATI, 2006). Extrapolando um pouco mais essa interpretação, *talvez* o casal de *Il Bacio* representasse a ele, como a figura sem rosto, e Rafaella. Também lembramos que a pintura data de 1918, quando a guerra se encerraria, e a esperança de tempos melhores ganharia espaço. *Il Bacio*, então, tem mais cores como forma de mostrar o encerramento de um período difícil e o momento em que as esperanças se renovam? Isso foi intencional? Alciati teria mesmo se representado na tela? E, se sim, por que não quis se identificar?

2 Há uma tela específica de Alciati que se relaciona com a Primeira Guerra Mundial: *L'improvidenza*, ou *Tempi Tristi*, de 1910. Lacchia (2015) pontua que a pintura mostra uma mãe viúva e uma filha com expressões graves, em decorrência da perda do pai, e também cita que a temática da pintura antecipa consequências do confronto que estava por vir. Quando pensamos no título da obra, a ideia do prenúncio de tempos difíceis se repete. *Tempi Tristi* está disponível em: <https://www.meister-drucke.it/artista/Antonio-Ambrogio-Alciati.html>. Acesso em 14 jun 2022.

3 Disponível em: <https://www.simonis-buunk.com/artwork/ambrogio-alciati--watercolour-drawing-the-kiss/21168/>. Acesso em 15 dez 2021.

Não temos respostas para essas perguntas; só nos resta a inquietação gerada por elas. Buscamos entender um pouco do contexto da época em que *Il Bacio* foi feita, o que podemos interpretar dela quando a comparamos aos demais trabalhos de Alciati e como ela se relaciona ao conto O *Vampiro*. A conexão proposta pela capa do livro entre a pintura e a história é bem nítida (talvez até maior do que observamos nos volumes anteriores da coleção), mas lembramos que, ao estudarmos algo, esse algo está dentro de circunstâncias próprias de criação e de época — e isso também faz parte do que ele pode significar. Quando procuramos pistas para interpretá-lo, é interessante que saibamos um pouco sobre o plano de fundo que esteve envolvido em sua criação.

O segundo elemento da capa que consideramos como predominante/dinâmico é a cor vermelha, que cobre lombada, quarta capa e alguns elementos da primeira capa (nome da coleção, logotipos das editoras). A intenção do uso dessa cor é percebida quase que instantaneamente quando vemos o título do livro, fazendo referência ao sangue consumido pelo vampiro e, diferentemente de O *Aparicionista* e O *Necromante*, o vermelho não aparece com frequência na pintura da capa (exceto no batom na personagem). Essa característica do vampiro, simbolizada por meio da cor, é retomada por romances e contos posteriores, que trabalham em uma espécie de consolidação da

imagem desse monstro literário, e terminou por delinear características do vampiro posteriormente entendidas dentro do senso comum.

Também percebemos que os dois primeiros volumes da coleção possuem tons "outonais", mais parecidos entre si, enquanto a cor de capa de O *Vampiro* é mais saturada e parece não fazer parte da ideia de conjunto iniciada pelas cores de O *Aparicionista* e O *Necromante*. Por que isso acontece? O *Vampiro* não faz parte do mesmo conjunto dos dois primeiros volumes? Ele pertenceria a outro? Há mais de um conjunto dentro da coleção? Se o primeiro conjunto teve a intenção de indicar que os dois primeiros livros da coleção estão diretamente conectados (conforme um foi inspirado pelo outro), o que o conjunto que O *Vampiro* faria parte poderia falar sobre ele? Talvez o quarto volume da coleção possa nos trazer algumas respostas.

Figura 5.29
Lombadas dos três primeiros volumes da coleção. *O Vampiro* parece estar fora da ideia de conjunto pensada para as cores "outonais" dos dois primeiros volumes. Fonte: Acervo pessoal.

A seguir, temos a **ficha de configuração do livro** aplicada ao miolo.

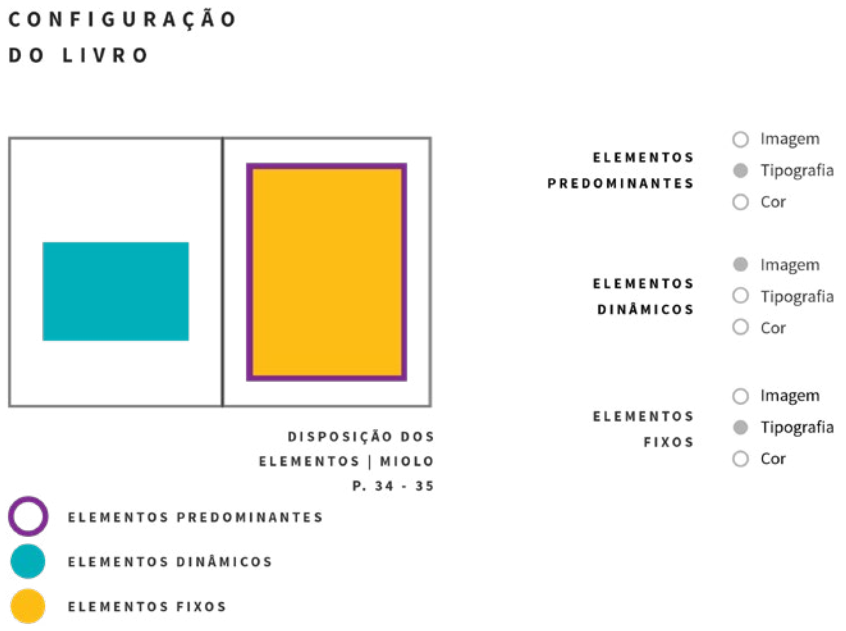
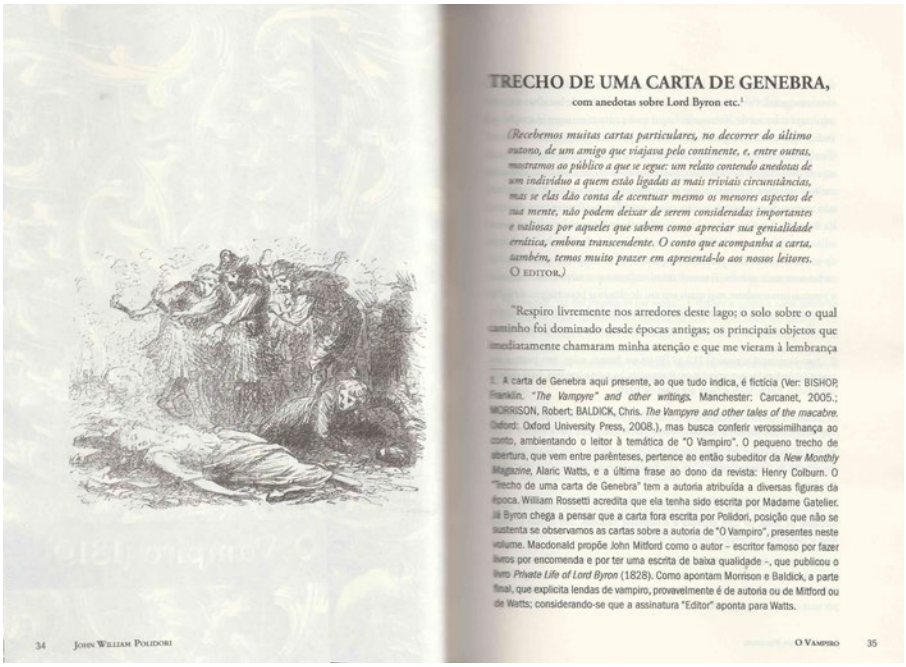


Figura 5.30
Ficha de configuração do livro aplicada ao miolo de *O Vampiro*, p 34-35. Fonte: Elaboração própria.

O livro possui ilustrações que estão dentro do conteúdo textual extra (como os dramas que foram influenciados por O *Vampiro*), mas aqui nos concentraremos na ilustração que se relaciona diretamente ao conto, mantendo a coerência com as análises feitas nos demais livros e seguindo o intuito desta fase da pesquisa.

Ao lado da carta que inicia O *Vampiro*, temos uma ilustração. Como vemos na miniatura da **ficha de configuração do livro**, ela não ocupa um espaço predominante na página quando comparada à área coberta pela mancha tipográfica:



TRECHO DE UMA CARTA DE GENEBRA,
com anedotas sobre Lord Byron etc.[1]

(Recebemos muitas cartas particulares, no decorrer do último outono, de um amigo que viajava pelo continente, e, entre outras, mostramos ao público a que se segue: um relato contendo anedotas de um indivíduo a quem estão ligadas as mais triviais circunstâncias, mas se elas dão conta de acentuar mesmo os menores aspectos de sua mente, não podem deixar de serem consideradas importantes e valiosas por aqueles que sabem como apreciar sua genialidade errática, embora transcendente. O conto que acompanha a carta, também, temos muito prazer em apresentá-lo aos nossos leitores. O EDITOR.*)*

"Respiro livremente nos arredores deste lago; o solo sobre o qual caminho foi dominado desde épocas antigas; os principais objetos que imediatamente chamaram minha atenção e que me vieram à lembrança

1. A carta de Genebra aqui presente, ao que tudo indica, é fictícia (Ver: BISHOP, Franklin. *"The Vampyre" and other writings.* Manchester: Carcanet, 2005.; MORRISON, Robert; BALDICK, Chris. *The Vampyre and other tales of the macabre.* Oxford: Oxford University Press, 2008.), mas busca conferir verossimilhança ao conto, ambientando o leitor à temática de "O Vampiro". O pequeno trecho de abertura, que vem entre parênteses, pertence ao então subeditor da *New Monthly Magazine*, Alaric Watts, e a última frase ao dono da revista: Henry Colburn. O "Trecho de uma carta de Genebra" tem a autoria atribuída a diversas figuras da época. William Rossetti acredita que ela tenha sido escrita por Madame Gatelier. Já Byron chega a pensar que a carta fora escrita por Polidori, posição que não se sustenta se observamos as cartas sobre a autoria de "O Vampiro", presentes neste volume. Macdonald propõe John Mitford como o autor – escritor famoso por fazer livros por encomenda e por ter uma escrita de baixa qualidade –, que publicou o livro *Private Life of Lord Byron* (1828). Como apontam Morrison e Baldick, a parte final, que explicita lendas de vampiro, provavelmente é de autoria ou de Mitford ou de Watts; considerando-se que a assinatura "Editor" aponta para Watts.

34 JOHN WILLIAM POLIDORI

O VAMPIRO 35

Figura 5.31
Ilustração de Frederick Gilbert na p. 34. Fonte: Acervo pessoal.

A ilustração mostra um grupo de personagens — alguns deles com tochas, um deles caído — ao redor de uma personagem que está no chão, aparentando estar desacordada. Quando olhamos apenas para a ilustração em um primeiro momento, antes de associá-la ao conteúdo textual (pensando também que ela foi colocada antes do início do conto), podemos nos perguntar o que aconteceu com a personagem, como ela (e os demais personagens) foram parar ali, se ela está viva. A imagem foi colocada ao lado da carta ficcional que antecede o conto, mas o momento que ela retrata será narrado só depois pelo texto do conto em si, então, nesse sentido, podemos pensar que ela pode antecipar a visualização de uma cena que está por vir na história. Entendendo o tema da história, conseguimos ter mais algumas ideias sobre o que aquela ilustração representa (a personagem foi atacada

por um vampiro? Os outros personagens a encontraram depois do ataque? Eles estão com tochas; o local em que a cena se passa é possivelmente escuro, então como a encontraram?). Quando observamos a ilustração sendo apresentada em uma edição antiga, vemos que havia uma legenda:

Figura 5.32
A ilustração aparecia com uma legenda que menciona um vampiro. Fonte: *Bridgeman Images*. Disponível em: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/noartistknown/title/notechnique/asset/5925806>. Acesso em 07 ago 2022.

A menção feita pela legenda, mesmo que a ilustração não estivesse próxima à parte do texto que descreve a cena, permitiria alcançar mais respostas para as perguntas que imaginamos ao observar a ilustração. Podemos supor que a **figura 5.32** poderia ter sido extraída de algum tipo de índice ou sumário (talvez do próprio livro), conforme vemos que a legenda indica uma página específica para consulta do leitor. Não podemos afirmar com certeza se ela esteve mesmo em um índice ou sumário, pois nossa pesquisa não

conseguiu identificá-lo; localizamos apenas a ilustração e a legenda conforme apresentamos acima, como um recorte. A fonte da qual o retiramos informa que a ilustração veio de uma edição ilustrada de O *Vampiro*, e isso talvez possa contribuir para nossa sugestão dos possíveis locais em que o recorte apareceu originalmente. Conseguimos ter acesso à capa dessa edição, mas o miolo não estava disponível no catálogo da biblioteca que a digitalizou. Nela, vemos o uso original da ilustração:

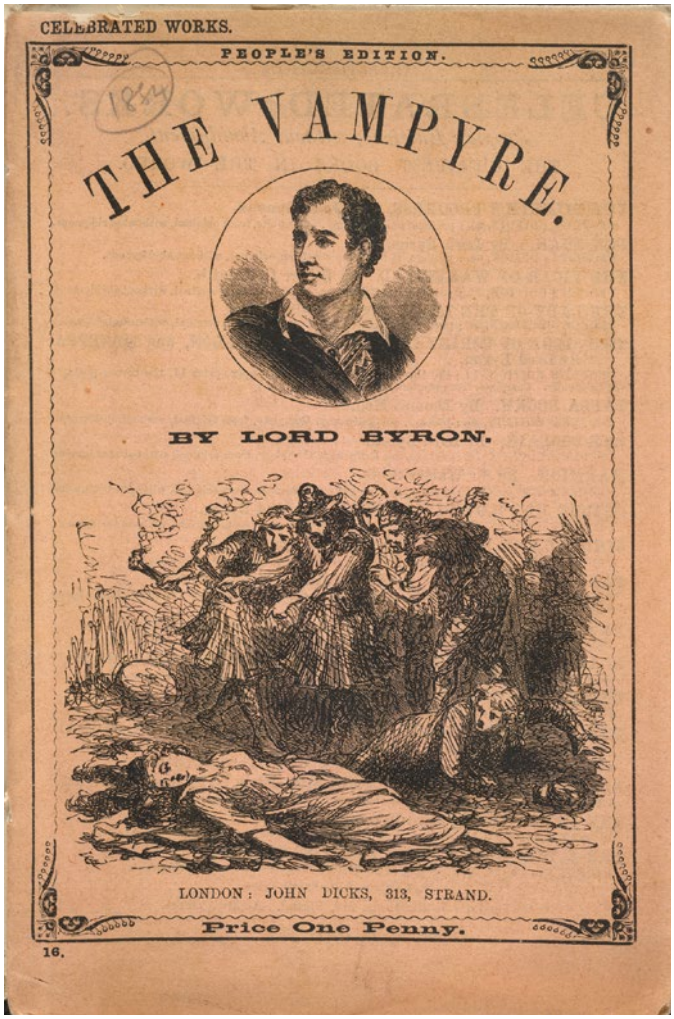


Figura 5.33
Capa de *O Vampiro*, em edição ilustrada de 1884. Fonte: *The British Library*. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/illustrated-edition-of-the-vampyre>. Acesso em 05 ago 2022.

Como ela esteve na capa, é possível que a ilustração tenha sido escolhida para esse local por ser entendida como uma representação geral do tema da história, mas a conexão dela com a narrativa textual se torna bem mais explícita quando vemos o título da história. Sem a legenda, sem o título, e sem que saibamos o tema do conto, considerando somente a ilustração, talvez não seja possível identificar que ela mostra uma das vítimas de Ruthven. Quando comparada ao conteúdo textual, a ilustração se conecta ao momento em que a personagem Ianthe é encontrada já sem vida em uma cabana; o texto mostra mais detalhes da cena (como o ambiente escuro e as paredes lamacentas; talvez a figura não dê a entender que o local seja uma cabana). Aparentemente, para que a ilustração seja compreendida nesse sentido, é preciso que haja um suporte textual para a construção do significado (título, legenda ou tema da história).

Vemos que a ilustração esteve na capa da edição de 1884; supostamente, ela também esteve em um sumário ou índice, mas e na página indicada pela legenda da figura 5.32? A ilustração também esteve nela? Ainda na capa de 1884, vemos que o livro faz parte da *People's Editions*; era uma série de publicações populares[4] disponíveis a custos acessíveis (o

4 As edições de John Dicks se tornaram populares porque eram vendidas a preços baixos, mas outros fatores estavam envolvidos: os livros publicados pelo editor consideravam não somente o uso da tecnologia mais recente para impressão, que pôde tornar o custo de produção mais barato do que o de livros manuscritos, mas também a mudança demográfica da alfabetização e a criação de um mercado literário que contemplava a classe trabalhadora (YOUNG, 2012).

preço aparece na parte inferior: custava um centavo de libra). Havia relação entre a presença ou ausência de ilustrações e o público que se pretendia alcançar com o livro? Essa relação teria uma proposta diferente na edição Clepsidra/Aetia? Quando vemos que os livros da *Imaginário Gótico* não possuem preços tão acessíveis quando comparados à publicações populares de ficção gótica disponíveis no mercado, podemos interpretar que há uma diferença clara em relação ao público visado pela coleção. Ainda vemos na capa que a autoria de O *Vampiro* é atribuída incorretamente a Byron (mesmo após 65 anos da data de publicação original do conto), mas foi esse erro que tornou a narrativa mais conhecida pelas pessoas (SENA, 2020).

A ilustração do miolo não mostra o personagem central da história: o vampiro (assim como acontece com o fantasma de O *Aparicionista*). Embora a pintura da capa faça uma sugestão do personagem, o livro não mostra uma representação visual que mostre a totalidade do vampiro (talvez pela recorrência desse monstro na cultura pop — mas o mesmo não poderia ser dito do fantasma, que, ainda assim, aparece nas ilustrações de O *Necromante*?). Sabemos de alguns detalhes da aparência de Ruthven somente com a leitura do conteúdo textual, mas caracterizá-lo visualmente acaba sendo uma interpretação feita pela imaginação do próprio leitor, com algumas dicas do texto. Mas por que a edição Clepsidra/Aetia colocou a ilustração perto da carta ficcional

do conto e não do trecho em que o conto cita a cena? Para antecipar o que ainda será dito pelo texto? Para não mostrar a mesma cena no conteúdo textual e na ilustração, mesmo que O *Aparicionista* e O *Necromante* tenham exemplos nesse sentido? Para que o leitor especule sobre o porquê da inclusão da ilustração naquele local? Para usar a ilustração em uma intenção próxima à da capa de 1884, que funciona como uma representação geral do tema do conto (mas a pintura da capa da edição de 2020 já não teria esse papel?)?

Por fim, consideramos que, para compreender a ilustração no contexto do conto, é interessante que haja um apoio do conteúdo textual (nos exemplos que vimos na edição original, esse apoio é feito diretamente pelo título do livro ou pela legenda da imagem; na edição Clepsidra/Aetia, o tema do conto parece cumprir esse papel). Também acreditamos que observar a edição original, que motivou a criação da ilustração, pode levantar questões com o intuito de descobrir relações entre o tratamento recebido pela visualidade no livro, as possibilidades disponíveis no período para a produção editorial e o contexto social da época (e como isso pode ser observado na contemporaneidade). Abaixo, temos a tabela narrativas, relacionando sinteticamente o visual e o textual de O *Vampiro*:

Elementos predominantes/ dinâmicos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Imagem - capa	*Il Bacio*, 1918 - Antonio Ambrogio Alciati	Entendemos que a pintura foi utilizada com a intenção de representar o personagem Ruthven e uma de suas vítimas; é possível que a forma escolhida para representar os personagens na tela também seja entendida como uma analogia a certos elementos da história (como a ausência do rosto de um dos personagens e o mistério inicial da história: Ruthven seria mesmo um vampiro?)
Imagem - miolo	Ilustração para o conto *O Vampiro*: Frederick Gilbert	Consideramos que, para entender o que ela representa na história, é necessário que se tenha ao menos uma parte do conteúdo textual (título do livro, legenda).
Cor - capa	Vermelho	Indica o sangue consumido pelo vampiro. A ligação entre cor e texto é a mais evidente da coleção.

Conceitos-chave da obra: Horror, mistério, monstro

Tabela 5.3 Relação entre narrativa visual e narrativa textual observada em *O Vampiro*. Fonte: Elaboração própria.

Nos elementos da sintaxe narrativa, entendemos que a ideia central do **enredo** é nítida na capa; a pintura escolhida para a capa de O *Vampiro* e a ilustração do miolo sugerem alguns dos **personagens** da história, e, ainda na ilustração do miolo, também temos a representação de um dos **espaços** da narrativa. Não conseguimos identificar **narrador** e **tempo** da história observando apenas os elementos predominantes/dinâmicos do livro; talvez possamos pensar, pela capa, que o narrador é o vampiro, mas não é. É possível que haja **alteridade** quando vemos que a capa mostra com clareza

sobre o que a história tratará e, com essa informação, o leitor, ao observar a ilustração do miolo que trouxemos como exemplo nesta seção, ainda que não tenha lido o conteúdo textual do conto, pode construir uma narrativa para a ilustração a partir do que ele viu anteriormente. Comparando ilustrações de capa e miolo, há uma ideia de **sequencialidade** entre elas considerando que a capa mostra o momento do ataque do vampiro e o miolo traz a cena após o ataque.

Na seção seguinte, abordaremos o quarto volume da coleção: *Fantasmagoriana*.

REFERÊNCIAS

ALCIATI, Ambrogio Antonio. In: **BENEZIT Dictionary of Artists**. Vol. 1: A - Bedeschini. Paris: Gründ, 2006, p. 259-260.

ARGAN, G. C. **Storia dell'arte italiana**. Firenze: Sansoni, 1968.

BYRON, G. G. (POLIDORI, J. W.) **The Vampyre:** a tale. London: John Dicks, 1884.

CATTOI, D. Vittorio Melchiori artista negletto. **Atti - Accademia Roveretana degli Agiati**, Rovereto, serie IX, vol. VIII, p. 195-251, 2018.

LACCHIA, C. Son Partiti Tutti... La Grande Guerra Nelle Testimonianze Dei Pittori Vercellesi al Fronte e Nelle Opere del Museo Borgogna. In: FERRARIS, G. (org.). **Il Vercellese e la Grande Guerra**. Vercelli: Impaginazione e stampa: GALLO artigrafiche, 2015.

LECOUTEUX, C. **História dos vampiros:** autópsia de um mito. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

MATANGRANO, B. A. Prefácio. In: POLIDORI, J. W. **O Vampiro:** edição comemorativa de 200 anos. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia, 2020, p. 18-31.

POLIDORI, J. W. **O Vampiro:** edição comemorativa de 200 anos. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia, 2020.

SENA, M. Posfácio. In: POLIDORI, J. W. **O Vampiro:** edição comemorativa de 200 anos. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia, 2020, p. 128-141.

YOUNG, A. R. John Dicks's Illustrated Edition of "Shakespeare for the Millions". **The Papers of the Bibliographical Society of America**, v. 106, n. 3, p. 285 - 310, September 2012. DOI: https://doi.org/10.1086/680703

5.4 FANTASMAGORIANA OU ANTOLOGIA DE HISTÓRIAS DE APARIÇÕES, ESPECTROS, REDIVIVOS, FANTASMAS ETC. (1812)

Fantasmagoriana é o quarto volume da *Imaginário Gótico*, lançado em 2021. A edição Clepsidra/Aetia inclui o prefácio da edição original de 1812 e tem conteúdo textual extra como resultado das metas estendidas (a noveleta O *Franco-Atirador*, o conto A *Tempestade*, o ensaio *Sobre Fantasmas*, de Mary Shelley, e apresentações das editoras para os textos extra). Abaixo, temos a **ficha técnica** do livro e, em seguida, a **resenha** dele.

5.4.1 Ficha técnica

FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Fantasmagoriana
NOME DO AUTOR	Jean-Baptiste Benoît (seleção)
PROJETO GRÁFICO	Miguel Estêvão, Filipe Florence Rios
ILUSTRADORES	John Fischer, ilustrador desconhecido
TRADUTORES	Sabrine Ferreira da Silva (francês), Felipe Vale da Silva (alemão), Carlos Primati (inglês)
CAPISTA	Filipe Florence Rios
EDITORA	Sebo Clepsidra/Aetia
IMPRESSÃO	Gráfica Viena, Santa Cruz do Rio Pardo
ANO DA EDIÇÃO	2021
VOLUME	4
NÚMERO DE PÁGINAS	328
CATEGORIA	Romance gótico

5.34
Ficha técnica do livro *Fantasmagoriana*. Fonte: Elaboração própria.

Fantasmagoriana é uma antologia francesa que reúne oito narrativas sobre fantasmas. A tradução do neologismo que nomeia o livro seria algo como "coleção de fantasmagorias", fazendo menção aos espetáculos que utilizavam lanternas mágicas para criar projeções e ilusões de óptica, mostrando "fantasmas" para entreter as pessoas que acompanhavam as apresentações. Com essa referência, o neologismo escolhido pelo organizador da antologia, Jean-Baptiste Benoît Eyriés, também buscava deixar claro que a antologia não tinha a intenção de mostrar uma "existência concreta" de fantasmas, mas de funcionar como um entretenimento para as pessoas interessadas pelo tema (FERREIRA, 2021a), e essa preocupação talvez possa nos sugerir os assuntos que estavam em pauta no período. Vemos que o debate sobre fantasmas, que já aparecia em O *Aparicionista*, volta a surgir, mas agora era discutido entre os que criticavam a existência de superstições e aqueles que se interessavam pelo tema na arte.

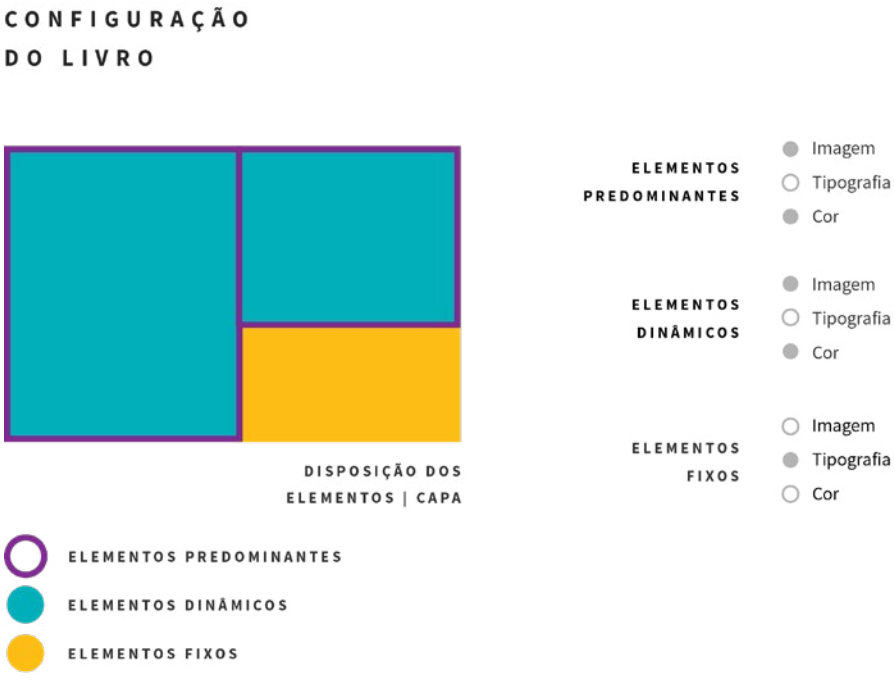
A epígrafe original do livro (*Falsis terroribus implet* — cheio de falsos horrores, em tradução livre), preservada na edição Clepsidra/Aetia, também incorpora esse debate e nos permite entender a visão do editor sobre as narrativas da antologia: os leitores estariam cientes que as histórias não são reais e o interesse nelas estaria muito mais relacionado a

uma satisfação em ler contos de horror. A própria organização escolhida para as narrativas — começando com a noveleta O *Amor Mudo*, que se baseia em contos maravilhosos da tradição oral e é marcada pela credulidade dos personagens em fantasmas, e finalizando com O *Quarto Preto*, conto que ironiza e critica abertamente a persistência da crença em fantasmas — também mostra a intenção de *Fantasmagoriana*, concluída propositalmente com uma narrativa cética em relação às superstições (FERREIRA, 2021a). Observando a sequência de histórias, também podemos perceber que a antologia incorpora diferentes retratos do fantasma na literatura (como o título alternativo do livro sugere ao nomear o fantasma de várias formas: espectro, aparição, redivivo), seja aquele que assombraria um local específico ou aquele que é fruto de uma ilusão de óptica.

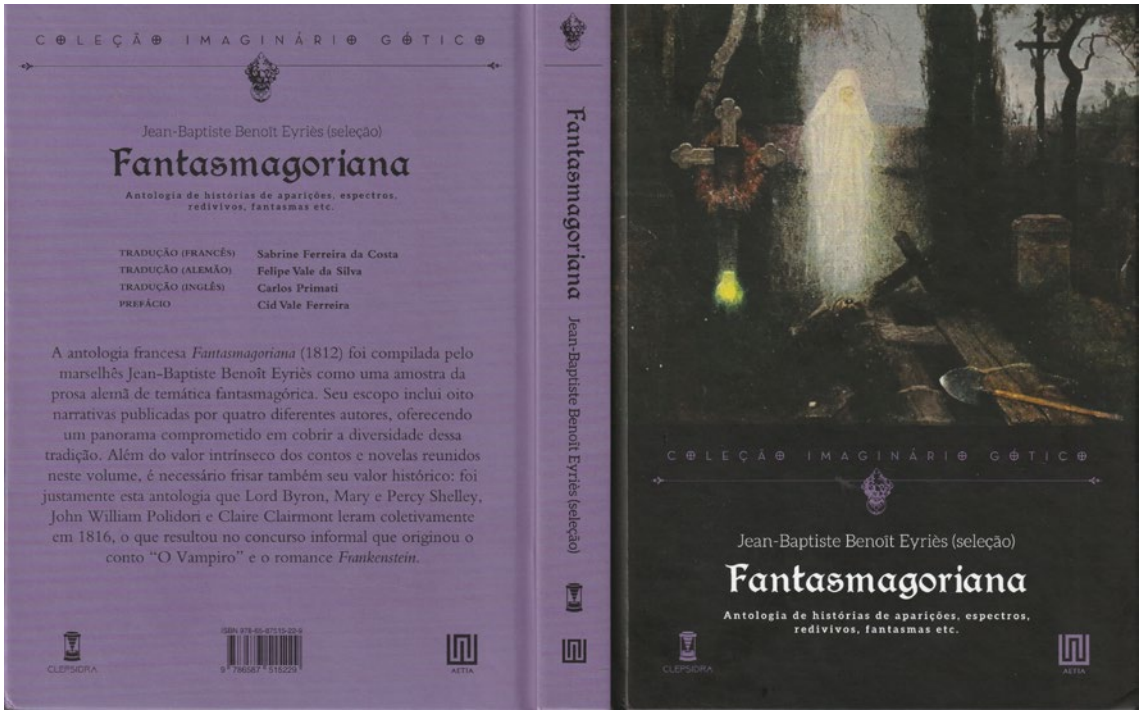
Também é interessante lembrar que a antologia é francesa, mas as narrativas selecionadas por ela são originalmente alemãs. A edição Clepsidra/Aetia optou por trazer a seleção francesa em vez das histórias no idioma original, que não estavam organizadas da mesma forma que a escolhida por Eyriés, porque foi essa versão que motivou a criação de O *Vampiro* e *Frankenstein*. Após a leitura de *Fantasmagoriana*, Lord Byron, Mary e Percy Shelley, Claire Clairmont e John Polidori participam de uma competição com a intenção de criar a história mais apavorante; cada um dos participantes deveria contribuir com uma produção escrita. Foi esse

concurso informal que motivou Mary Shelley a escrever *Frankenstein* e Polidori a escrever O *Vampiro* e, assim como O *Aparicionista* e O *Necromante* têm uma conexão entre si, O *Vampiro* e *Fantasmagoriana* também têm.

De *Fantasmagoriana*, destacamos, como conceitos-chave, a **fantasmagoria**, termo que nos mostra o momento em que as projeções fantasmagóricas já não eram vistas como reais pelas pessoas, mas como um entretenimento; o **ceticismo** em relação à existência de fantasmas, ideia observada na sequência escolhida pela antologia para organizar as narrativas, na epígrafe e até no título da antologia, e o **impacto** gerado pelo livro, que motivou a criação do romance associado ao início da ficção científica na literatura e do conto que moldou a figura do vampiro que conhecemos na contemporaneidade. A seguir, temos a aplicação da **ficha de configuração do livro** à capa.



5.35
Ficha de configuração da capa do livro *Fantasmagoriana*. Fonte: Elaboração própria.



5.36
Capa do livro *Fantasmagoriana*. Fonte: Acervo pessoal.

A imagem predominante/dinâmica da capa de *Fantasmagoriana* é a pintura *Překopaný hrob* (algo como *A Sepultura Escavada*, em tradução livre), do tcheco Josef Mandl. Embora tenhamos encontrado registros dessa tela com títulos adaptados (no cartão postal de *Fantasmagoriana* ela aparece como O *Fantasma*), aqui, ao nos referirmos a ela, utilizaremos nossa tradução livre feita a partir do título original, pensando em manter o sentido trazido por ele e também em facilitar a leitura desse título. Pudemos identificar como a pintura foi nomeada originalmente ao consultarmos catálogos da *Západočeská Galerie v Plzni* (2016), galeria que mantém as obras de Mandl, e trabalhos acadêmicos que tratam sobre a produção do artista (KUČEROVÁ, 2017).

5.37
A Sepultura Escavada (*Překopaný hrob*), de Josef Mandl. Ela foi criada por volta de 1905. Fonte: Kučerová, 2017.

Assim como acontece com *Il Bacio* e *O Vampiro*, é bem nítido o porquê do uso dessa pintura na capa de *Fantasmagoriana*: é uma tela com um fantasma utilizada para ilustrar um livro com histórias de fantasmas. Comparada às demais imagens de capa, essa é com menos variação de cores e a que mais possui tons escuros; quando a vemos na capa (**figura 5.36**), podemos ter a impressão de que as cores dela dão continuidade à faixa preta posicionada atrás do título do livro. *A Sepultura Escavada* mostra o tema geral abordado pelo conteúdo textual, embora apresente alguns elementos não citados por todas as histórias (como o túmulo, o cemitério ou o próprio fantasma que parece observar uma cova). Como veremos adiante, a forma utilizada para representar o fantasma é bem diferente entre as ilustrações de capa e miolo: na capa, o personagem tem a aparência mais *esperada* de um fantasma, aparentando estar coberto por um tecido; já no miolo, ele tem se assemelha mais aos personagens vivos. As ilustrações são de autores diferentes, então podemos pensar que as formas distintas de representação ocorrem por conta disso, mas também vale lembrar que a apresentação mais comum do fantasma está especificamente na capa. Como a capa é a parte do livro que marca o primeiro contato do leitor, talvez utilizar outro tipo de fantasma não o tornaria tão facilmente identificável para quem o observa.

Quando pensamos em *A Sepultura Escavada* dentro de seu contexto de criação, vemos que elementos como fantasmas e cemitérios pareciam ser comuns entre alguns pintores

tchecos do século XIX. Kučerová (2017) nos mostra que a pintura de Mandl traz um tema pouco comum quando comparada às obras desse grupo de pintores: um fantasma olhando para seu próprio túmulo, que foi danificado (embora não mencione quem ou o que possa ter causado a avaria). A ideia trazida por Mandl é bem melancólica, como se, mesmo após a morte, o falecido não fosse respeitado, tendo seu local de repouso deteriorado, restando ao fantasma lamentar pela situação. Essa melancolia, assim como o pessimismo, são temas característicos de um período da produção do pintor, que é visto como representante do simbolismo neorromântico, estilo já tido como anacrônico para a época (JINDRA, 2016), mas há interpretações que sugerem os assuntos pintados por Mandl como um reflexo de questões da sua própria vida. Peroutková (2019) nos traz que o pintor resistia a participar de exposições públicas de suas obras, não buscava muita convivência com as pessoas e parecia não estar muito feliz ao final de sua vida. Peroutková destaca a fala de uma pessoa próxima a Mandl, preservada em recortes de jornais da cidade natal do pintor, Pilsen:

> Infelizmente, você deixou de lado a paleta de cores primaveris, vivas, e (...) aplicou um azul frio e um cinza aterrorizante em suas telas, em composições místicas,

> das quais os pressentimentos de uma luta fútil com a vida brilhavam sinistramente, dolorosamente e tenazmente. E aqui você também (...) começou a perder a fé na vida e nas pessoas, para nunca mais recuperá-la completamente (p. 15).

O que vemos em uma imagem pode não só demonstrar certas características da época em que ela foi criada, mas mostrar um pouco das circunstâncias pessoais de quem a fez, que são relevantes quando buscamos interpretá-la, descobrir o que esteve por trás de sua criação. Como essa leitura de *A Sepultura Escavada* sugere, essas circunstâncias poderiam ser encontradas no tema representado pela imagem e na maneira escolhida para retratar esse tema; no caso de Mandl, a mudança na paleta de cores parecia transparecer que algo mudou pessoalmente para o pintor. Talvez Mandl tenha encontrado em sua arte uma forma de mostrar o que lhe afligia[1], mas também podemos refletir se essa foi realmente a intenção

1 Além das questões internas que possivelmente aparecem nas pinturas de Mandl, circunstâncias externas também impactaram seu trabalho. *Triumfátor*, de 1916, é uma tela produzida durante a Primeira Guerra Mundial e faz uma alegoria da morte, a exibindo como a única que vence na guerra. Ela é representada na forma de um esqueleto alado e observando um campo de batalha com vários mortos (JINDRA, 2016). A melancolia, mais uma vez, aparecia no trabalho do pintor. *Triumfátor* pode ser vista no site da *Západočeská galerie v Plzni*, disponível em: <http://www.zpc-galerie.cz/en/triumfator-304>.

dele ao trazer essas cores para as pinturas. Em suas obras, Mandl tem o trabalho de Maximilian Pirner como inspiração, pintor que também trabalhava o simbolismo e o pessimismo em suas telas (KUČEROVÁ, 2017); talvez a existência desses elementos na produção de Mandl também poderia se relacionar com os trabalhos que o influenciaram.

Entendemos que, ao colocar *A Sepultura Escavada* na capa de *Fantasmagoriana*, a intenção do projeto gráfico esteve mais próxima de mostrar de forma abrangente o tema comum às narrativas da antologia do que de apresentar detalhes específicos das histórias. Como se escolheu uma pintura que não foi criada com base em *Fantasmagoriana*, ela não conseguiria mostrar exatamente as particularidades das narrativas, mas forneceria uma ideia geral do conteúdo textual do livro. A representação do fantasma da capa, que aparece na forma que comumente associamos a um fantasma, pode ter sido vista como oportuna quando lembramos que, diferentemente dos demais livros da coleção, que contam apenas uma história, esse livro inclui oito contos e noveletas que mostram as aparições de maneiras diferentes. Talvez nem todas essas maneiras tornariam o fantasma reconhecível como tal em uma representação visual. A relação entre imagem de capa x tema do livro é uma das mais evidentes da coleção, mesmo que a pintura da capa acrescente alguns elementos não mencionados pelas narrativas. Ainda conseguimos perceber que algumas questões

dentro da criação da tela poderiam sugerir motivos para a existência de certas características dela.

Também destacamos a cor como elemento predominante/dinâmico na capa. No caso de *Fantasmagoriana*, a cor não parece aludir a um elemento específico de alguma das histórias, como acontece com o azul de O *Necromante*. O roxo, presente na capa, não chega a ser mencionado nas narrativas e não aparece em A *Sepultura Escavada*; não é uma continuidade das cores da imagem, como vemos em O *Aparicionista*, nem referencia o tema da história dentro de um senso comum, como o vermelho de O *Vampiro* faz. Observando apenas *Fantasmagoriana*, talvez encontrar um porquê para o uso do roxo não fique claro, mas podemos encontrar algumas possibilidades ao consideramos o livro junto aos demais volumes da coleção:

5.38
Lombadas dos livros da coleção, na ordem de lançamento. Fonte: Acervo pessoal.

Conforme a intenção do projeto gráfico, os "tons outonais" utilizados nos dois primeiros volumes da coleção fazem uma associação simbólica a assuntos comuns aos livros,

constituindo uma espécie de conjunto secundário dentro do conjunto maior, a coleção. Também mencionamos que a cor de O *Vampiro* é mais saturada e, por isso, o livro poderia não pertencer ao mesmo conjunto formado por O *Aparicionista* e O *Necromante*. Assim como os "tons outonais" indicam uma conexão entre dois dos quatro livros, a intenção original do projeto gráfico considerou que os "tons saturados" também indicam uma outra conexão. Como a leitura de *Fantasmagoriana* motivou a escrita de O *Vampiro*, as cores utilizadas nos dois livros buscaram demonstrar essa correspondência visualmente, os ligando por meio da saturação das cores. Ainda assim, o roxo de *Fantasmagoriana*, diferentemente do vermelho de O *Vampiro*, não parece sinalizar um evento particular da história e nem aparece na pintura da capa (o que nos faz pensar se alguma outra razão influenciou a escolha específica dessa cor, como a associação comumente feita entre ela e as ideias de mistério e misticidade, ou se outra cor saturada, excetuando as que já aparecem na coleção, poderia cumprir o papel dela na capa).

A seguir, temos a **ficha de configuração do livro** aplicada ao miolo.

Utilizamos as páginas 32 e 37 para exemplificar como são as ilustrações do miolo de *Fantasmagoriana* e para trazer algumas possibilidades de interpretação para elas. Assim como ocorre em O *Vampiro*, a seção do livro reservada ao conteúdo textual extra também inclui ilustrações (como acontece no conto O *Franco-atirador*), mas nos concentramos em abordar imagens relacionadas diretamente às narrativas da antologia. Compreendemos as ilustrações como elementos dinâmicos, mas não predominantes, ao considerarmos a página dupla como unidade de análise e ao compará-las ao espaço ocupado pela mancha tipográfica; elas estão dispostas nas páginas conforme a miniatura da **ficha de configuração do livro** indica:

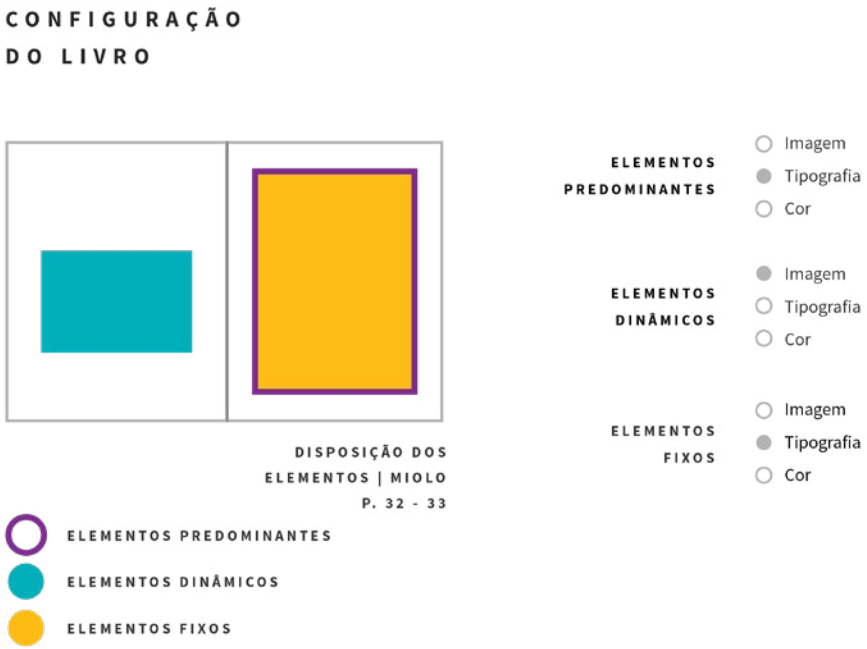


Figura 5.39
Ficha de configuração do livro aplicada ao miolo de *Fantasmagoriana*, p. 32-33. Fonte: Elaboração própria.

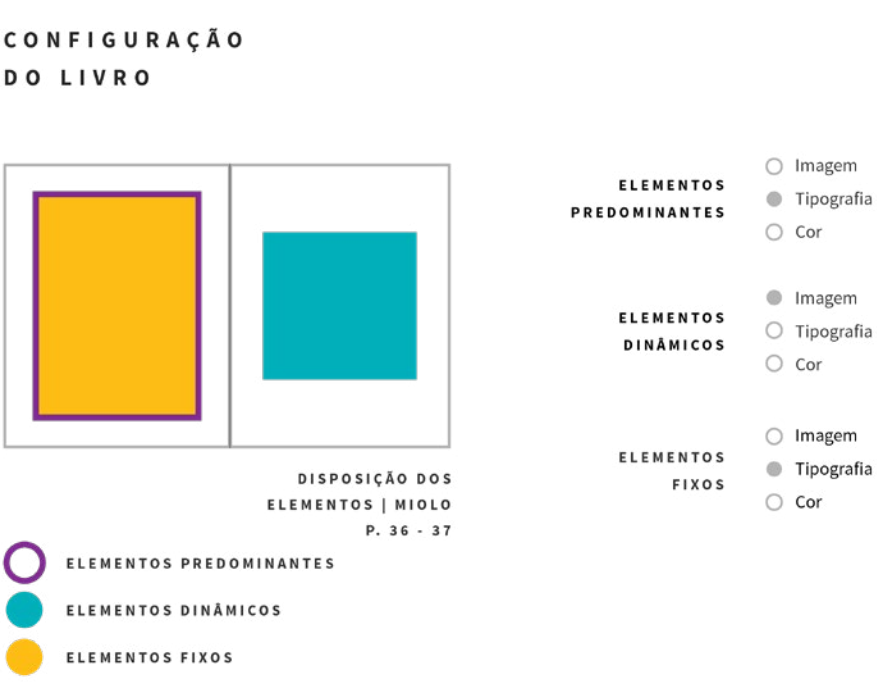


Figura 5.40
Ficha de configuração do livro aplicada ao miolo de *Fantasmagoriana*, p. 36-37. Fonte: Elaboração própria.

Na edição Clepsidra/Aetia, a ilustração da página 32 é colocada ao lado do prefácio da edição original de *Fantasmagoriana*, de 1812. Por estar nesse local, quando a vemos em um primeiro momento, talvez possa parecer que ela também estivesse ao lado do prefácio na edição original e o ilustrasse, em vez de estar ligada especificamente a uma das narrativas da antologia. Porém, quando vemos de onde a ilustração foi retirada, percebemos que, na verdade, ela ilustra uma dos contos do livro:

PREFÁCIO DA EDIÇÃO FRANCESA DE 1812

JEAN-BAPTISTE BENOÎT EYRIÈS

É muito comum a ideia de que ninguém acredita em assombrações. Essa opinião, entretanto, não parece totalmente exata quando refletimos a seu respeito com um pouco de atenção. De fato, sem contar os mais novos e os montanheses – que estão convencidos, uns, da existência de espíritos ou duendes, guardiães dos tesouros enterrados no centro da terra; outros, da verdade das aparições de fantasmas que portam notícias, ora agradáveis, ora lastimáveis –, não podemos nos perguntar por que, entre nós, certos indivíduos relutam em passar por um cemitério assim que o dia desaparece? Por que outros sentem um calafrio involuntário ao entrar à noite em uma igreja ou em um edifício grande e desabitado? Por que, enfim, pessoas com merecida reputação de bom senso e intrepidez não ousam, na escuridão, aventurar-se a visitar lugares onde estão certos de que não têm nada a temer por parte dos vivos? Não paramos de repetir que estes são os únicos a temer, e, todavia, temos medo da noite, pois acreditamos, por tradição, que esse é o período preferido dos fantasmas para aparecer aos habitantes da Terra.

Ao admitir, no mais, como verdade comprovada que, salvo exceções, não acreditamos mais em assombrações e que todos os tipos de temores dos quais acabamos de falar devem-se apenas a um pavor das trevas natural ao homem, pavor que está fora dos limites da razão, é um fato inegável que gostamos muito de escutar histórias de assombrações, de espectros, de fantasmas. Temos pelo maravilhoso certo gosto que nos leva a ouvir

Figura 5.41
Páginas 32 e 33 de *Fantasmagoriana.* A ilustração de autoria desconhecida foi colocada ao lado do prefácio da edição de 1812. Fonte: Acervo pessoal

THE

PENNY STORY-TELLER.

3.] PUBLISHED EVERY WEDNESDAY. [AUGUST 15, 1832.

THE FATAL HOUR.

"Was the maiden was,
Of saintly paleness, and there seemed to dwell
In the strong beauties of her countenance
Something that was not earthly."—*Southey's Joan of Arc.*

"The clock has toll'd; and hark! the bell
Of death beats slow."—*Mason's Elegies.*

A HEAVY rain prevented three friends from taking the morning's walk which they had concerted; notwithstanding which, Amelia and Maria failed not to be at Florence's house at the appointed hour. The latter had for some time past been silent, pensive, and absorbed in thought; and the anxiety of her friends made them very uneasy at the visible impression left on her mind by the violent tempest of the preceding night.

Florence met her friends greatly agitated, and embraced them with more than usual tenderness.

"Fine weather for a walk!" cried Amelia: "how have you passed this dreadful night?"

"Not very well, you may easily imagine. My residence is in too lonely a situation."

"Fortunately," replied Maria, laughing, "it will not long be yours."

"That's true," answered Florence, sighing deeply, "the Count returns from his travels to-morrow, in the hope of soon conducting me to the altar."

"Merely in the hope?" replied Maria; "the mysterious manner in which you uttered those words, leads me to apprehend you mean to disappoint the Count."

"I?—No; but how frequently in this life does hope prove only an untimely flower!"

"My dear Florence," said Maria, embracing her, "for some time past, my sister and I have vainly attempted to account for your lost gaiety, and have been tormented with the idea, that possibly family reasons had induced you, contrary to your wishes, to consent to this marriage which is about to take place."

"Family reasons! am I not then the last of our house, the only remaining one, whom the tombs of my ancestors have not as yet inclosed? And have not for my Ernest that ardent affection which is natural to my time of life? Can you think me capable of such duplicity, when I so recently depicted to you, in the most glowing colours, the man of my heart's choice?"

"What then am I to believe?" inquired Maria. "Is it not a strange circumstance, that a young girl, handsome and witty, rich and of high rank, and who, independently of these advantages, will not by her marriage be estranged from her family, should approach the altar with trembling?"

Florence, holding out her hands to the two sisters, said to them:—

"How kind you are! I ought really to feel quite ashamed in not yet having placed entire confidence in your friendship, even on a subject which is to me, at this moment, incomprehensible. At present I am not equal to the task; but in the course of the day I hope to be sufficiently recovered. In the meanwhile let us talk on less interesting subjects."

The violent agitation of Florence's mind was now so evident, that the two sisters willingly assented to her wishes. Thinking that the present occasion required trifling subjects of conversation, they endeavoured to joke with her on the terrors of the preceding night. However, Maria finished by saying, with rather a serious air:—

"I must confess, that more than once I have been tempted to think something extraordinary occurred. At first it appeared as if some one opened and shut the window of the room in which we slept, and then as if they approached my bed. I distinctly heard footsteps; an icy trembling seized me, and I covered my face over with the clothes."

"Alas!" exclaimed Amelia, "I cannot tell you how frequently I have heard similar noises. But as yet nothing have I seen."

"Most fervently do I hope," replied Florence, in an awful tone of voice, "that neither of you will ever, in this life, be subject to a proof of this nature."

Digitized by Google

Figura 5.42
Uso original da ilustração da página 32. Ela acompanha o conto *A Hora Fatal*. Fonte: *The Penny Story-Teller*, 1833.

Em seu uso original, a ilustração acompanha o conto A H*ora Fatal*. A história fala sobre duas irmãs, Florentine e Séraphine. Séraphine costumava ser vista simultaneamente em dois locais; enquanto estava em casa, com sua família, ela também aparecia em outro lugar[2], e um de seus "eus" parecia entrar em transe no momento em que isso acontecia. A situação se repetiu até que Séraphine viu seu próprio fantasma ao abrir um armário; ele fez três presságios: Séraphine iria morrer poucos dias após ver o fantasma e o pai das moças também morreria, assim como Florentine, que faleceria três dias antes da data marcada para seu casamento. O conto é encerrado com a morte dos três personagens, sem mais explicações sobre o porquê delas.

É possível identificar que a ilustração mostra o momento em que Séraphine abre o armário e se depara com seu fantasma. Por estar bem no início do livro e ao lado de um texto que não é o conto que motivou sua criação, talvez o leitor não associe a ilustração à A H*ora Fatal*. Na ordem da antologia, o conto é a quinta narrativa; será que o leitor ainda lembrará da ilustração quando ler a história? Após ler o livro, perceberá de qual história a ilustração trata? Ou entenderá que ela foi produzida para o prefácio, como o projeto gráfico da edição Clepsidra/Aetia permite interpretar?

2 Ao falar sobre a bilocação de Séraphine, o conto trabalha o tema do personagem duplo (ou *doppelganger*). O *doppelganger* surge como o "gêmeo do mal" em outras histórias, como em *O Médico e O Monstro*, de Robert Louis Stevenson, ou *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

E o que ela significaria estando perto do prefácio? Quando comparada com a representação utilizada para o fantasma da capa, o fantasma de Séraphine parece muito mais humano do que um espírito, então o que a ilustração (posicionada longe do conto) mostra seria entendido como a aparição de um fantasma? Para compreender como a ilustração representa uma das cenas do conto, parece ser interessante ter acesso à edição original, que permite uma associação rápida ao apresentá-la logo antes da história; a associação não é tão imediata na edição Clepsidra/Aetia. Se a ilustração tivesse sido colocada antes ou dentro do conto, a conexão entre o visual e o textual poderia se tornar mais nítida, mas será que o leitor, não tendo em mãos a edição de 1833, imaginaria que a ilustração, originalmente, estaria em um local diferente? Percebemos que as escolhas do projeto gráfico para a posição dos elementos visuais impactam na forma que eles são percebidos e na forma que a correspondência entre eles é interpretada. Os elementos que vêm de outra edição também carregam o sentido de seu uso original.

Essa ilustração vem da publicação *The Penny Story-Teller*, de 1833, e, nela, seu ilustrador não é identificado (e nem o escritor do conto; a única autoria atribuída é ao editor). A edição parece ser um encadernado que reúne histórias publicadas periodicamente, como vemos no cabeçalho que aparece acima da ilustração:

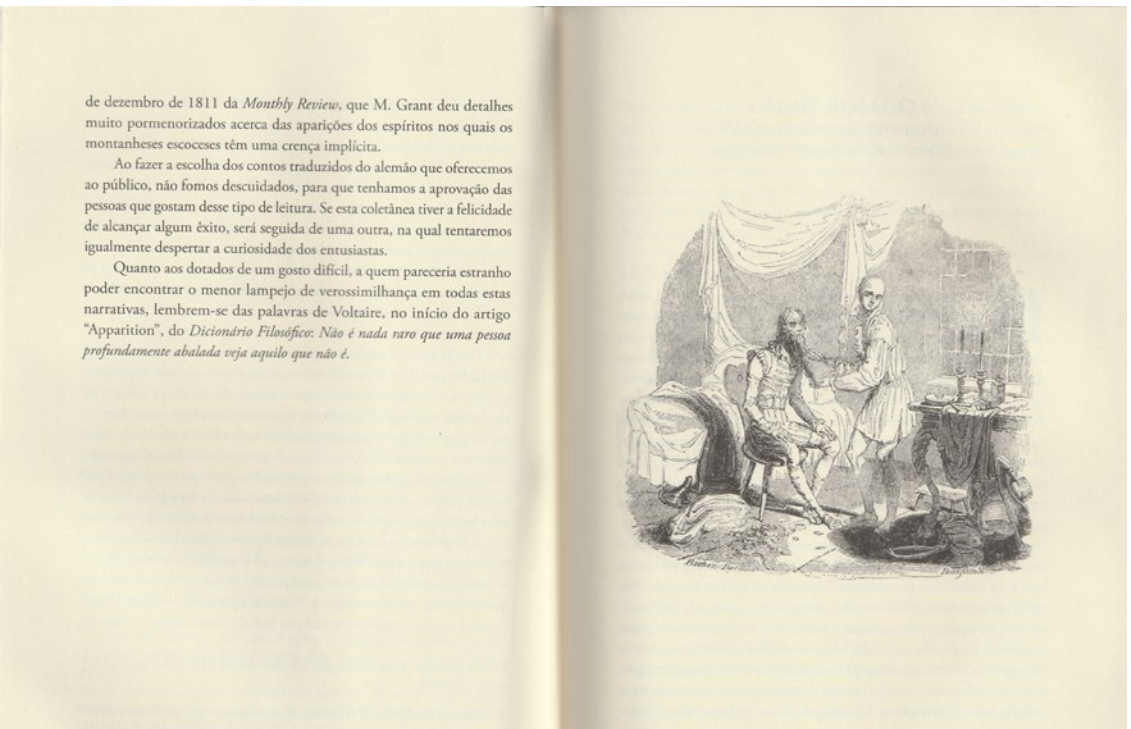
THE
PENNY STORY-TELLER.
3.] PUBLISHED EVERY WEDNESDAY. [AUGUST 15, 1833.

Figura 5.43
Cabeçalho que aparece antes do conto na edição *The Penny Story-Teller*. Há uma indicação de data, nos levando a entender que cada conto era publicado semanalmente. Fonte: *The Penny Story-Teller*, 1833.

Como é possível ver no subtítulo ("adapted for family reading and amusement") e no prefácio da edição de 1833, a seleção específica dos contos, além de ter a intenção de entreter através da leitura, está alinhada pelo editor ao que seria moral e religiosamente aceito (na visão dele). O prefácio afirma: "o principal objetivo do editor é, ao explorar as inesgotáveis regiões da ficção, selecionar apenas aquelas histórias que, ao mesmo tempo que são pensadas para proporcionar uma fonte racional de prazer à mente, também inculquem um princípio moral e religioso" (tradução nossa, p. 10). Há uma intenção moralizante por trás da criação dessa publicação e podemos entender que isso buscava influenciar o tipo de comportamento e pensamento das pessoas que liam o livro, inclinando-as em direção ao considerado "aceito" na época. As ilustrações de *Penny Story-Teller* também refletem essa intenção? Ter ilustrações contribuia para atingir esse intuito? Será que os leitores da época percebiam esse objetivo? Como essa publicação não é uma tradução direta de *Fantasmagoriana* (ela inclui outras narrativas), não podemos afirmar que ela segue o mesmo propósito da anto-

logia de mostrar diferentes retratos do fantasma na literatura, embora pareça seguir a ideia que considera as histórias de fantasma como um entretenimento. Talvez a intenção de *Penny Story-Teller* esteja mais próxima à de *Tales of the Dead*, tradução inglesa de *Fantasmagoriana* que, propositalmente, retira certos contos e a epígrafe da edição original da antologia, além de resumir e incluir outras histórias, para focar nas aparições sobrenaturais (FERREIRA, 2021b). Essa edição, então, termina por retirar a parte crítica das narrativas de *Fantasmagoriana*, que satiriza leitores de contos de fantasmas por ainda dar atenção a esse tipo de história.

Quando comparamos os dois exemplos de ilustrações que trazemos nesta seção, vemos que elas recebem autorias diferentes, vêm de edições diferentes e representam as cenas das histórias em estilos diferentes, embora as duas estejam ligadas a contos específicos. Na página 37, temos a ilustração feita para a noveleta *O Amor Mudo*:


de dezembro de 1811 da *Monthly Review*, que M. Grant deu detalhes muito pormenorizados acerca das aparições dos espíritos nos quais os montanheses escoceses têm uma crença implícita.

Ao fazer a escolha dos contos traduzidos do alemão que oferecemos ao público, não fomos descuidados, para que tenhamos a aprovação das pessoas que gostam desse tipo de leitura. Se esta coletânea tiver a felicidade de alcançar algum êxito, será seguida de uma outra, na qual tentaremos igualmente despertar a curiosidade dos entusiastas.

Quanto aos dotados de um gosto difícil, a quem pareceria estranho poder encontrar o menor lampejo de verossimilhança em todas estas narrativas, lembrem-se das palavras de Voltaire, no início do artigo "Apparition", do *Dicionário Filosófico*: *Não é nada raro que uma pessoa profundamente abalada veja aquilo que não é.*

Figura 5.44
Páginas 36 e 37 de *Fantasmagoriana*. A ilustração de John Fischer foi posicionada antes do conto *O Amor Mudo* e ao final do prefácio da edição de 1812. Fonte: Acervo pessoal.

O *Amor Mudo* conta sobre François e Meta, dois jovens que se deparam com uma série de obstáculos quando tentam ficar juntos. A mãe de Meta desaprovava a união por conta das condições financeiras e ao comportamento de François, que parte em uma viagem na intenção de reunir alguma quantia para sustento próprio e para custear seu casamento. Como viajante, o rapaz enfrenta vários altos e baixos, incluindo um encontro com um fantasma em um castelo — e é esse momento que aparece na ilustração. O fantasma, aparentemente, era um barbeiro em vida e acaba por cortar os cabelos e a barba de François; em seguida, o espírito parecia esperar por algo em troca. François conclui que a aparição também queria receber os mesmos serviços que ofereceu e, assim, o rapaz age como um barbeiro, libertando não intencionalmente o fantasma do local que ele assombrava. A ilustração mostra François, já com os cabelos completamente raspados, cortando a barba do fantasma, como vemos na edição em que a ilustração esteve:

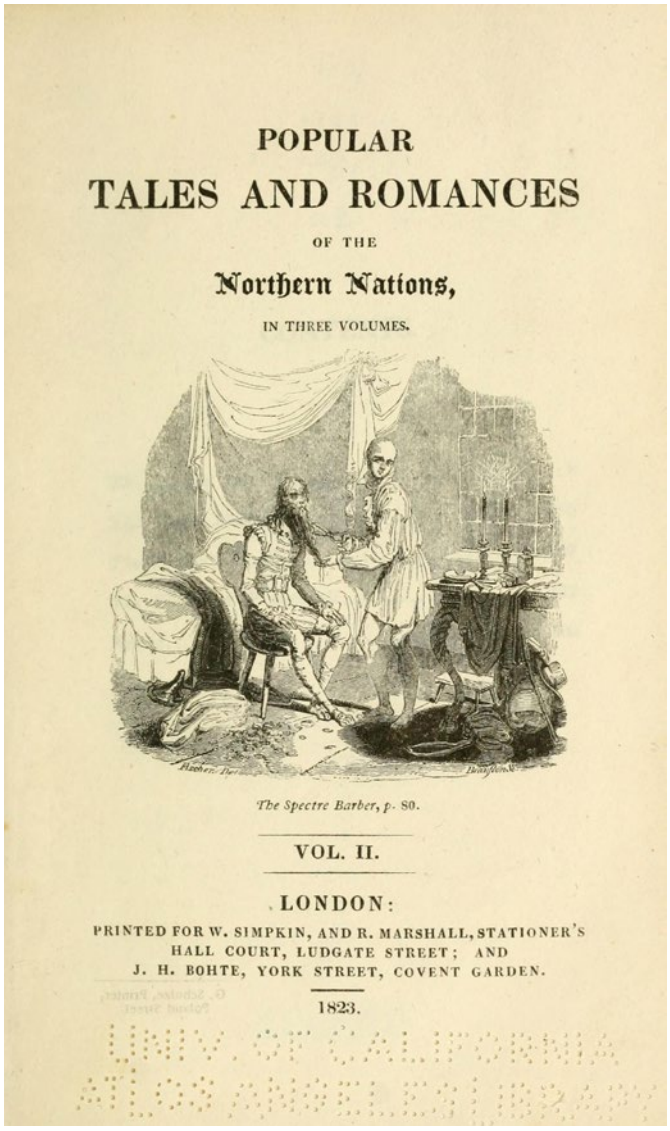

POPULAR
TALES AND ROMANCES
OF THE
Northern Nations,
IN THREE VOLUMES.
The Spectre Barber, p. 80.
VOL. II.
LONDON:
PRINTED FOR W. SIMPKIN, AND R. MARSHALL, STATIONER'S
HALL COURT, LUDGATE STREET; AND
J. H. BOHTE, YORK STREET, COVENT GARDEN.
1823.
UNIV. OF CALIFORNIA
LOS ANGELES LIBRARY

Figura 5.45
Edição original da ilustração feita para o conto *The Spectre Barber*. Fonte: *Popular Tales and Romances*, 1823.

Na edição original, a ilustração está na folha de rosto do livro. Apesar disso, a história que ela retrata é a primeira a aparecer na antologia, de forma que a ilustração se posiciona em um local próximo à narrativa, mas o que confirma a conexão da imagem com o conteúdo textual é a legenda que aparece abaixo dela, indicando para o leitor que aquela ilustração representa uma cena do conto *The Spectre Barber*

(a ilustração de Frederick Gilbert com a legenda, que vimos em O *Vampiro*, também estaria assim, na folha de rosto do livro para o qual foi criada?):

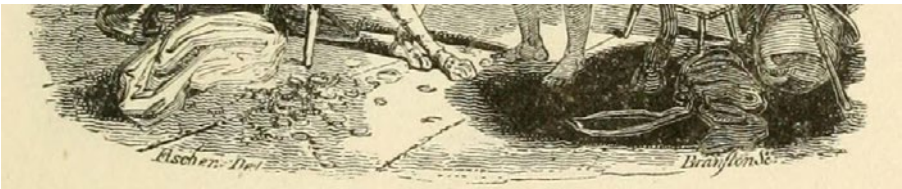


Figura 5.46
Legenda que acompanha a ilustração na edição *Popular Tales and Romances*. A página indicada por ela narra o momento em que o fantasma barbeiro é libertado do local que assombrava. Fonte: *Popular Tales and Romances*, 1823.

Na edição Clepsidra/Aetia (**figura 5.44**), a ilustração também se encontra próxima à noveleta, que começa na página logo após a imagem. É possível pensar que, pelo local em que a ilustração está, o leitor tenda a associá-la à história O *Amor Mudo*, talvez mesmo antes de lê-la e perceber o contexto específico da cena retratada pela imagem. Ao mesmo tempo que aparece antes da noveleta, a ilustração também está ao lado do final do prefácio, ponto que pode abrir margem para que o leitor interprete que a ilustração foi colocada ali por conta do prefácio, em vez de ser motivada pela história. Para compreender realmente o que a ilustração representa (e ter certeza de qual texto ela trata) parece ser necessário ler o prefácio e O *Amor Mudo* e retornar à imagem para fazer essa constatação. Observamos que, na edição original, uma outra questão é capaz de indicar nitidamente a história retratada pela imagem: a mudança do título da narrativa.

Na edição de 1823, a noveleta passou a se chamar *The Spectre Barber*, bem diferente de seu título original (*Stumme Liebe*, ou *Amor Mudo*). Como a ilustração mostra François com uma tesoura, prestes a cortar a barba do fantasma, conseguimos interpretar que a imagem apresentaria o barbeiro citado pelo título modificado (embora, observando apenas ela, não fique claro quem seria o espectro, e talvez François seja confundido com o barbeiro fantasma por estar com a tesoura), além de contarmos com o auxílio da legenda para isso. Quando lemos o título original, preservado na tradução Clepsidra/Aetia, e observamos a ilustração, a imagem não parece representar o "amor mudo" ("amor mudo" parece dar nome à forma encontrada por François e Meta para demonstrar afeição um pelo outro por meio de indicações sutis, sem que fossem percebidos pela mãe da moça, como uma música tocada em um ataúde ou um vaso que foi colocado em uma janela). O título modificado acaba explicitando um dos eventos da história, mas o título original mostra o motivo que desencadeou os eventos da narrativa. O título modificado também esteve presente na edição *Tales of the Dead*; nela, a história é resumida, retirando as partes mais longas sobre o romance, e passando a enfatizar o trecho em que o fantasma aparece (FERREIRA, 2021b). Essa intenção de colocar o fantasma em posição de destaque pode ter sido utilizada para justificar a mudança do título.

As edições nas quais as ilustrações estiveram originalmente não são traduções de *Fantasmagoriana*; são antologias com outras histórias, embora elas possuam algumas narrativas em comum. Vemos que o uso das ilustrações em suas publicações originais se relaciona a circunstâncias específicas (a mudança de título provavelmente ocasionada pela redução do tamanho da história ou a própria intenção do editor de moralizar seus leitores), que não necessariamente tinham o mesmo intuito de *Fantasmagoriana*. A presença dessas ilustrações em outra edição carrega essas circunstâncias, embora talvez não sejam imediatamente percebidas. Quando nos perguntamos por que essas imagens estão inseridas nas páginas que as recebem, podemos começar a entender um pouco mais do uso original delas e a interpretá-las contextualmente.

Abaixo, trazemos a **tabela narrativas**.

Elementos predominantes/ dinâmicos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Imagem - capa	*A Sepultura Escavada*, 1905 (aproximadamente) - Josef Mandl	Pudemos identificar que a pintura teve a intenção de mostrar uma ideia geral do tema tratado pelos contos. O tipo de representação escolhido para o fantasma pode ter contribuído na representação desse tema.
Imagem - miolo	Ilustração para a noveleta *The Spectre Barber*: John Fischer. Ilustração para o conto *A Hora Fatal*: ilustrador desconhecido	As ilustrações mostram cenas que vão aparecer só no meio das histórias; talvez a ligação entre elas e o texto seja identificada somente após a leitura das narrativas. Os locais em que elas foram colocadas no livro e a forma escolhida por elas para representar os fantasmas também podem influenciar nessa interpretação.
Cor - capa	Roxo	Não parece representar algo específico dentro das histórias de fantasma. Se conecta ao livro *O Vampiro* por meio dos tons saturados e, juntos, formam um conjunto secundário dentro do conjunto maior, a coleção.

Conceitos-chave da obra: Fantasmagoria, ceticismo, impacto.

Tabela 5.4 Relação entre narrativa visual e narrativa textual observada em *Fantasmagoriana*. Fonte: Elaboração própria.

Em relação aos elementos da sintaxe narrativa, entendemos que o fantasma, personagem que marca o **enredo** de todas as histórias, é representado nitidamente na pintura da capa. As ilustrações do miolo mostram outros **personagens** e alguns dos **espaços** nos quais as cenas retratadas se passam. Podemos imaginar que a narração das histórias é feita pelo fantasma ao vê-lo representado nas imagens, porém não é ele quem narra. Se considerarmos somente os elementos predominantes/dinâmicos do livro, não conse-

guimos identificar o **narrador** e nem o **tempo** da história. Podemos observar **alteridade** se entendermos que a capa mostra o tema central das histórias de forma explícita através da imagem e do título do livro, e com isso, o leitor pode buscar conectar as ilustrações do miolo ao tema que viu na capa, inserindo-as na narrativa visual, mesmo que as ilustrações não estejam especificamente posicionadas dentro do conteúdo textual correspondente ao que elas mostram. Não conseguimos identificar **sequencialidade** entre as ilustrações; a ordem de aparição delas não é a mesma das histórias que elas retratam e a ideia de sequência parece estar mais clara na ordem escolhida para a organização das narrativas no livro, utilizada como forma de refletir o pensamento da época sobre histórias de fantasmas.

Na seção seguinte, abordaremos os elementos fixos dos livros da coleção, que se repetem ao longo de todos os volumes.

REFERÊNCIAS

EYRIÈS, J. B. (org.). **Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc.** São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021.

FERREIRA, C. V. Prefácio. In: **Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc.** São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021a, p. 13-28.

FERREIRA, C. V. *Tales of the Dead*. In: **Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc.** São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021b, p. 288-291.

JINDRA, P. **Rok 1918 a umění v Plzni** — Československá samostatnost v historii plzeňského uměleckého života 1914—1938 (1918 e arte em Pilsen: Independência da Tchecoslováquia na história da vida artística de Pilsen [1914-1938]). Plzni: Západočeská galerie v Plzni, 2018.

KUČEROVÁ, A. **Hrob, náhrobek, hřbitov.** Okruh motivů v českém malířství 19. století. (Sepultura, lápide, cemitério. A gama de motivos na pintura tcheca do século XIX). 2017. Tese (doutorado em História da Arte) — Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Praha.

PEROUTKOVÁ, M. **Matouš Mandl a jeho význam pro Plzeň** (Matouš Mandl e seu significado para Pilsen). Master's thesis, University of West Bohemia, Faculty of Education, Plzni, 2019.

ZÁPADOČESKÁ GALERIE V PLZNI. **Výroční zpráva za rok 2016** (relatório anual de 2016). Plzni: Západočeská galerie v Plzni, 2016.

5.5 IMAGINÁRIO GÓTICO

Assim como discutimos os elementos dinâmicos/predominantes de cada livro da coleção, também debateremos sobre os elementos fixos, que se repetem em todos os volumes da coleção, e as conexões que podemos observar entre eles e o conteúdo textual. Seguindo o procedimento iniciado nas seções anteriores, utilizamos **a ficha de configuração do livro** para indicar quais são os elementos fixos e onde eles se localizam nos volumes da coleção. Começaremos com a capa.

5.5.1 Configuração do livro: capa

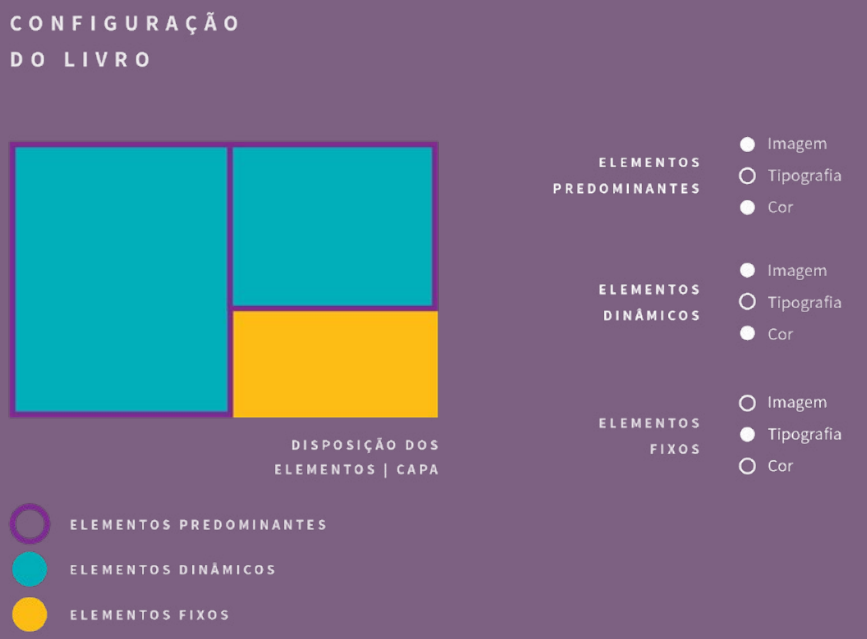


Figura 5.47
Elementos fixos presentes na capa dos livros. Fonte: Elaboração própria.

Na miniatura, sinalizamos a parte inferior da primeira capa como elemento fixo; ela contém as tipografias que dão forma ao título do livro, seu subtítulo e ao nome da coleção.

Figura 5.48
Recorte da capa, mostrando os elementos fixos dos livros da coleção. Fonte: Acervo pessoal.

Começando pela tipografia do título do livro: ela é a Berry Rotunda (**figura 5.50**), de 2016, assinada pelo estúdio *Typo-Graf*. Pudemos constatar que ela é uma digitalização de Walthari (**figura 5.51**), typeface desenhada por Heinz Konig em 1899 (SOLTEK, 2018) que, além da Berry Rotunda, também possui outras versões digitalizadas, como a Augusta, de Dieter Steffmann. O nome da Berry Rotunda menciona o estilo dos caracteres trazidos por ela (a variação rotunda das letras góticas, como Bringhurst [2018] aponta):

Figura 5.49
Famílias dos caracteres góticos. Na sequência: textura, fratura, bastarda e rotunda. Fonte: Bringhurst, 2018.

Figura 5.50
Espécime da tipografia Berry Rotunda.
Fonte: Elaboração própria.

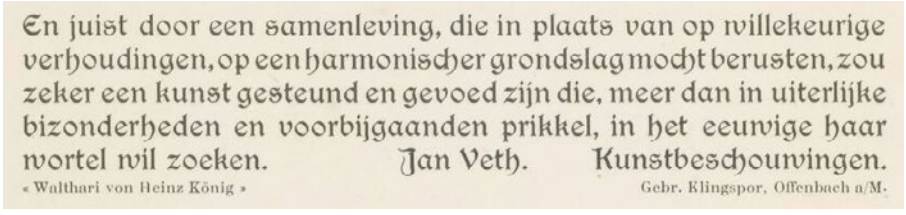

En juist door een samenleving, die in plaats van op willekeurige verhoudingen, op een harmonischer grondslag mocht berusten, zou zeker een kunst gesteund en gevoed zijn die, meer dan in uiterlijke bizonderheden en voorbijgaanden prikkel, in het eeuwige haar wortel wil zoeken. Jan Veth. Kunstbeschouwingen.
« Walthari von Heinz König » Gebr. Klingspor, Offenbach a/M.

Figura 5.51
Walthari, de Heinz Konig.
Fonte: Periódico Onze Kunst, datado de fevereiro de 1908. Disponível em: <https://magazines.iaddb.org/issue/OK/1908-02-01/edition/null/page/48> . Acesso em 30 nov. 2021.

Filipe Florence que, junto a Miguel Estêvão, planejou o projeto gráfico da coleção, explica que escolheu a Berry Rotunda para construir um paralelo entre o local de origem da tipografia e o local em que as narrativas se passam. A rotunda vem da Itália e era popular no país durante o século XV (CLAIR; BUSIC-SNYDER, 2009) e Florence pontua:

"Eu considerei que utilizar uma 'gótica latina' era bastante apropriado para uma coleção de obras inglesas e alemãs que frequentemente se passam em países católicos, principalmente Itália e Espanha. As rotundas proporcionam esse diálogo entre os dois mundos que está na essência da literatura gótica". Florence ainda sugere que o "berry" da tipografia escolhida é "provavelmente uma alusão a um castelo assombrado localizado em Pomeroy, no sudoeste da Inglaterra. Esse castelo deu origem ao romance gótico de Edward Montague, 'The Castle of Berry Pomeroy', ambientado no local". Utilizar castelos em ruínas como espaço para o desenvolvimento do enredo é comum na ficção gótica, mas não temos indícios que confirmem essa menção ao castelo no nome da tipografia. No entanto, observamos que uma outra typeface gótica inclui o "berry" em seu título: a Duc de Berry, de Gottfried Pott, mencionando Jean de France, o duque em questão (BRINGHURST, 2018), embora ela se diferencie de Berry Rotunda por ser uma bastarda (**figura 5.49**). Talvez o "berry" de Berry Rotunda possa fazer referência a outro local ou pessoa.

Figura 5.52
A fonte Duc de Berry. Fonte: Bringhurst, 2018.

No subtítulo e nos nomes dos escritores, temos a Aleo, desenvolvida pelo tipógrafo português Alessio Laiso em 2013[1].

1 Conforme página do designer, disponível em <https://alessiolaiso.com/aleo-font>. Acesso em 29 nov. 2021.

Ela tem serifas em bloco (ou *slab*), influenciada pelos caracteres ingleses do século XIX que ficaram conhecidos como "egípcios" (CLAIR & BUSIC-SNYDER, 2009). Para Florence, a escolha da Aleo também surge com a intenção de fazer um paralelo entre o local de origem da tipografia e os países nos quais as histórias foram criadas, considerando a nacionalidade do criador de Aleo e a nacionalidade dos caracteres que influenciaram o desenho dela:

Figura 5.53
Espécime da tipografia Aleo. Fonte: Elaboração própria.

Mesmo que se tenha a intenção de associar a escolha de tipografias ao conteúdo textual dos livros, esse vínculo talvez não seja percebido pelos leitores, seja pela ausência de familiaridade com os caracteres ou pela sutileza da associação, ainda que essa seja uma forma de buscar relacionar o conte-

údo visual ao textual. Talvez seja mais comum para o leitor pensar que o uso dos caracteres góticos ocorreu porque os livros da coleção são ficções góticas, em vez de imaginar possibilidades que conectem a nacionalidade dos caracteres e os locais envolvidos nas histórias.

Acima do título e subtítulo dos livros, temos o nome da coleção. Ele é acompanhado por uma divisória que mostra uma aldrava no formato de uma cabeça de leão:

Figura 5.54
O nome da coleção aparece junto com a divisória e a aldrava.
Fonte: Acervo pessoal

Florence comenta sobre o porquê da aldrava: "Pensei nela como uma maçaneta em que a capa-porta se abre para o 'imaginário gótico'", como se, ao passar pela andrava, levantando a capa, o leitor entrasse no universo construído pelas histórias da coleção. Também vemos que há pequenas cruzes nas letras "o" que aparecem no nome da coleção. Essas intervenções nas letras têm a intenção de fazer uma referência a janelas góticas, como se janelas estivessem na porta-capa, acima da aldrava (se olharmos pelas janelas, conseguiremos espiar o que há depois da porta?). Essa ideia de entrada no "imaginário gótico" também aparece nos elementos fixos do miolo dos livros.

Há ilustrações comuns a todos os volumes da coleção dispostas nos elementos pré-textuais dos livros, mostrando construções em estilo gótico. Elas se localizam nas páginas conforme a **ficha de configuração do livro** abaixo indica:

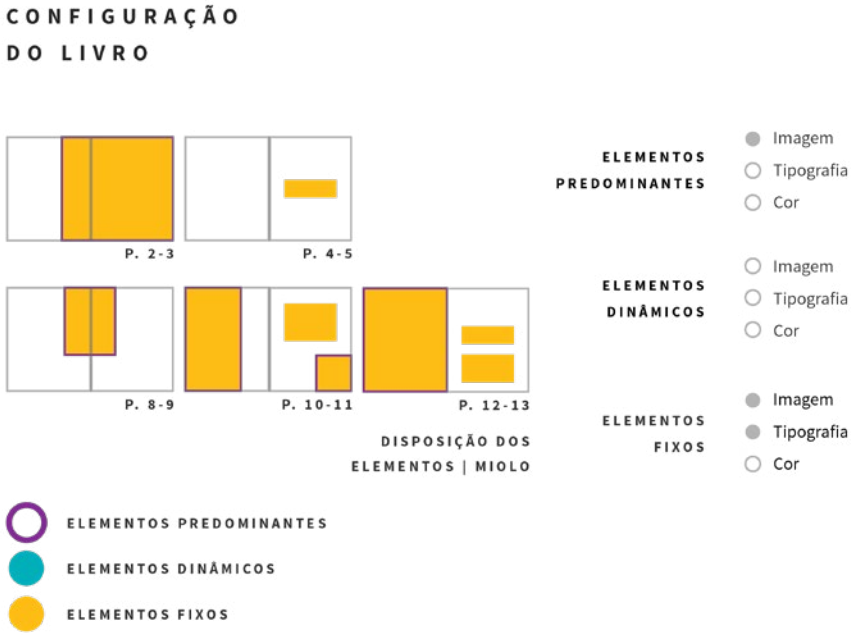


Figura 5.55
Miolo da coleção. Aqui, consideramos os elementos pré-textuais. Fonte: Elaboração própria.

Continuando com a ideia de "entrada" iniciada pela porta-capa do livro, as ilustrações colocadas especificamente no início do livro, mostrando janelas e colunas, têm a intenção de representar o processo de leitura (iniciado na capa, passando pelas folhas de guarda e pelos elementos pré-textuais) como uma travessia para um "templo literário"[2]:

2 Como designado na página do financiamento coletivo, disponível em: <https://www.catarse.me/necromante>. Acesso em 01 nov de 2021.

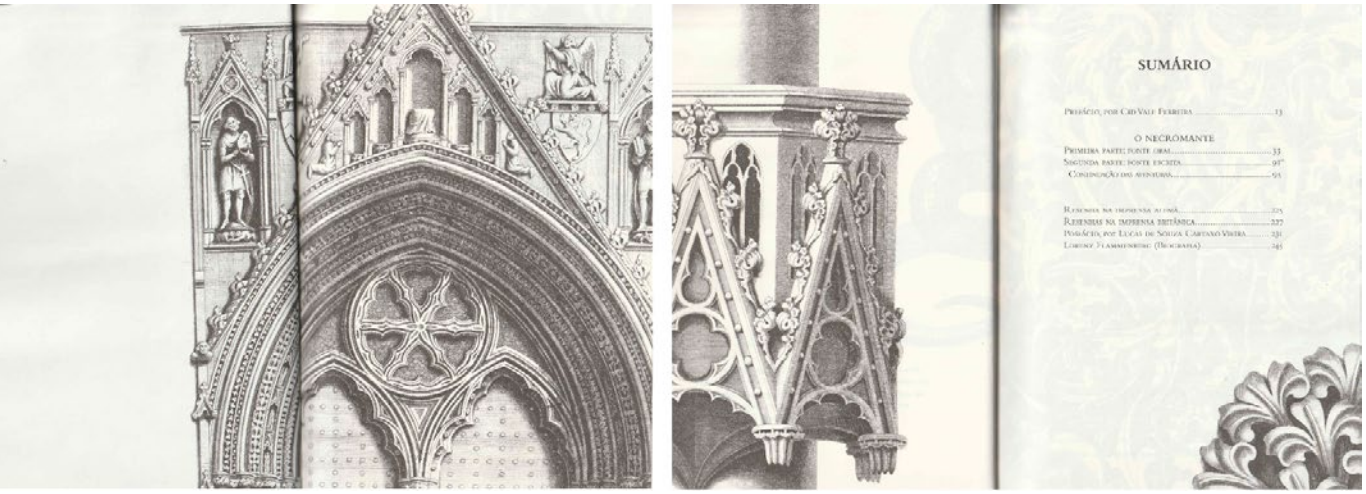
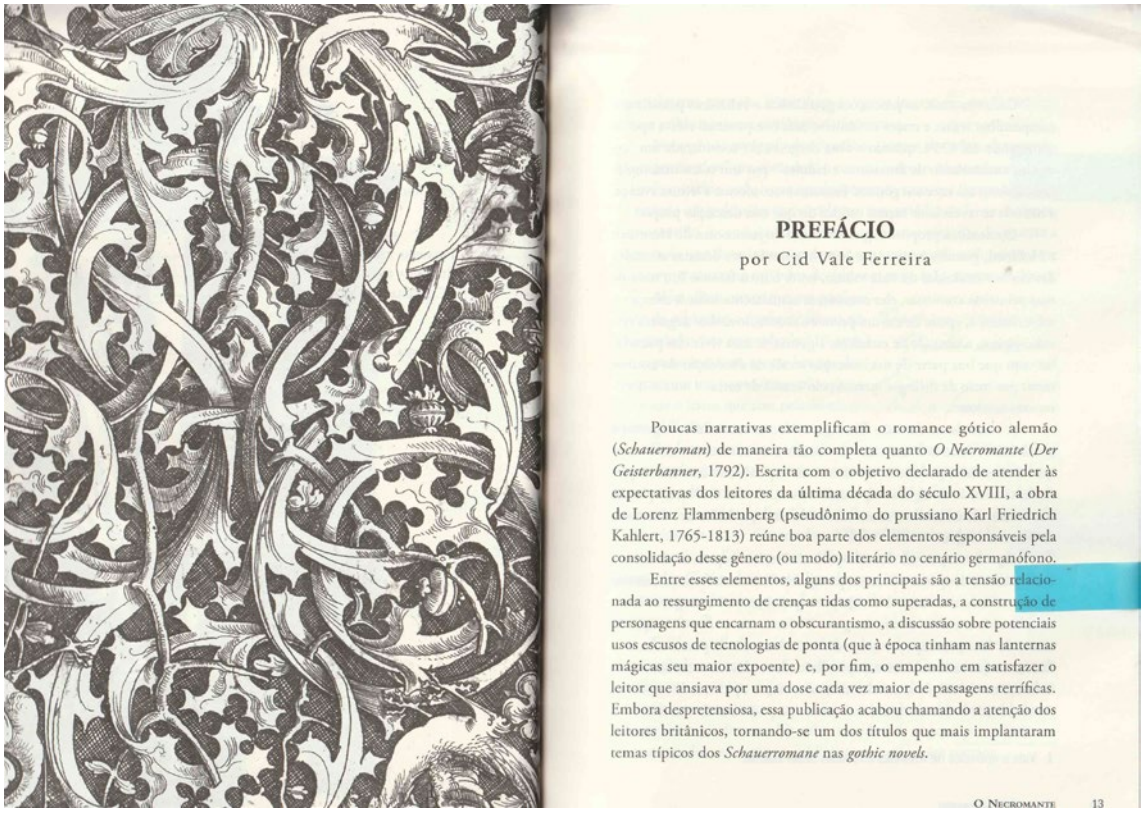


Figura 5.56
Páginas 2-3 e 9-10, com ilustrações de janela e coluna. Fonte: Acervo pessoal.

Florence explica que pensou "o livro gótico como uma catedral gótica" e, ao abrir o livro, "o leitor nas primeiras páginas vê essas imagens de detalhes de uma catedral, fachada, janelas, colunas, vai adentrando esse território, símbolo máximo da estética gótica". Há também uma serpente passando pelas páginas da epígrafe. Ela é entendida pelo designer como a "representação gráfica do horror. No *Aparicionista* (....) a epígrafe de Dario Argento define: O horror é uma serpente; sempre trocando de pele, sempre se transformando":

Figura 5.57
A serpente que aparece junto à epígrafe. Fonte: Acervo pessoal.

Após vermos as janelas, a aldrava e levantarmos a porta-capa, entramos no local-miolo e vemos as construções que nos esperam por lá (**figura 5.56**). Passando por esse ambiente que nos recebe, vemos a serpente que parece sair das páginas e nos deparamos com uma parede coberta de folhagens. Atrás dela surge o conteúdo textual do livro; chegamos ao *Imaginário Gótico* em sua forma de texto.



PREFÁCIO

por Cid Vale Ferreira

Poucas narrativas exemplificam o romance gótico alemão (*Schauerroman*) de maneira tão completa quanto *O Necromante* (*Der Geisterbanner*, 1792). Escrita com o objetivo declarado de atender às expectativas dos leitores da última década do século XVIII, a obra de Lorenz Flammenberg (pseudônimo do prussiano Karl Friedrich Kahlert, 1765-1813) reúne boa parte dos elementos responsáveis pela consolidação desse gênero (ou modo) literário no cenário germanófono.

Entre esses elementos, alguns dos principais são a tensão relacionada ao ressurgimento de crenças tidas como superadas, a construção de personagens que encarnam o obscurantismo, a discussão sobre potenciais usos escusos de tecnologias de ponta (que à época tinham nas lanternas mágicas seu maior expoente) e, por fim, o empenho em satisfazer o leitor que ansiava por uma dose cada vez maior de passagens terrificas. Embora despretensiosa, essa publicação acabou chamando a atenção dos leitores britânicos, tornando-se um dos títulos que mais implantaram temas típicos dos *Schauerromane* nas *gothic novels*.

O Necromante 13

Figura 5.58
Página com as folhagens. Fonte: Acervo pessoal.

Além de fazer parte do conceito de "entrada", essas ilustrações também podem cumprir outras atribuições no projeto gráfico. As páginas com folhagens, por exemplo, que exibem a ilustração sangrada, sem margens, são utilizadas

também como divisórias de seções/capítulos. Ao observarmos o corte lateral do livro, conseguimos identificar essas páginas pela presença de cor; caso queiramos consultar uma parte específica do livro, as folhagens nos indicam onde estão as seções.

Figura 5.59
Corte lateral de *O Vampiro*. É possível ver as divisórias das seções do livro. Fonte: Acervo pessoal.

No miolo, temos a tipografia Adobe Garamond, do estadunidense Robert Slimbach, que faz sua versão para as romanas de Claude Garamond e as itálicas de Robert Granjon[3]. Assim como no caso das demais tipografias, ela foi escolhida para o projeto gráfico pensando em manter um paralelo entre os locais que se relacionam à origem da tipografia e os locais pertinentes às histórias: "Com a Garamond temos um tipo francês desenvolvido (em uma nova versão) por um norte-americano, novamente mantendo o intercâmbio entre o mundo latino católico e o anglo-saxônico protestante".

3 Conforme página da Adobe Originals, disponível em: <https://fonts.adobe.com/fonts/adobe-garamond>. Acesso em 30 nov 2021.

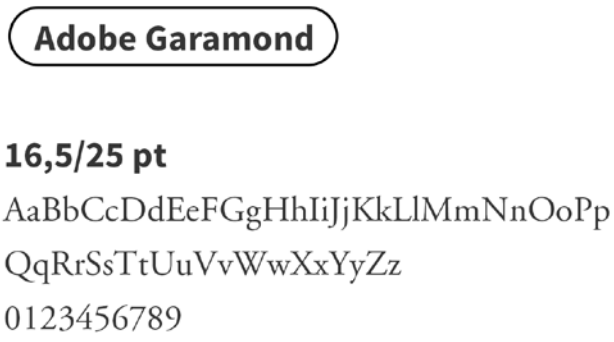


Figura 5.60
Espécime da Adobe Garamond. Fonte: Elaboração própria.

Conhecendo as razões utilizadas para justificar a escolha dos conteúdos visuais do projeto gráfico que aqui chamamos de elementos fixos, entendemos que houve a intenção de se construir uma coerência interna entre características comuns às narrativas da coleção e a apresentação visual delas. Vemos que essa coerência se apresenta de forma mais visível, como no caso das ilustrações, ou mais sutil, como ocorre com as tipografias. Vale lembrar que, ainda que o projeto gráfico dos livros tenha selecionado ilustrações e tipografias específicas, e, com elas, idealizado um conceito (a "entrada" no *imaginário gótico*), o leitor não necessariamen-

te interpretará a presença desse conjunto de elementos da mesma forma que a planejada pelo design do livro. É interessante pensar nas interpretações do projeto gráfico como *abertas*; novos significados podem ser trazidos por quem lê, mesmo que se tenha uma intenção inicial. Nem todos entenderão os elementos da mesma forma e os diferentes pontos de vista trazem mais possibilidades de significação.

Concluindo esta seção, trazemos abaixo a **tabela narrativas** aplicada aos componentes fixos da coleção:

5.5.3 Tabela narrativas

Tabela 5.5
Relação entre narrativa textual e narrativa visual observada nos elementos fixos da coleção. Fonte: Elaboração própria.

Elementos fixos	Descrição dos elementos	Relação narrativa textual x narrativa visual
Tipografia - capa	Berry Rotunda, Aleo	A escolha das tipografias teve a intenção de fazer um paralelo entre a nacionalidade delas (e/ou de suas digitalizações) e os locais de origem das histórias (ou os países nos quais elas se passam).
Imagem - Capa	Aldrava	Funciona como uma "maçaneta"; o leitor abre a porta-capa do livro e começa sua leitura, entendida como uma "travessia" para o imaginário gótico.
Tipografia - miolo	Adobe Garamond	A escolha da tipografia mantém a mesma proposta das tipografias da capa (paralelo entre locais).
Imagem - miolo	Construções góticas (janela, coluna), serpente e folhagens. São colocadas junto aos elementos pré-textuais	Continuam a ideia de travessia iniciada pela aldrava. Passamos pela porta-capa e entramos no local-miolo, ambientado pelas construções que nos conduzem ao imaginário gótico textual.

Conceitos chave da coleção: travessia, ambientação

Na sintaxe da narrativa, encontramos **sequencialidade**, **espaço** e **tempo** conforme o processo de leitura é entendido como uma travessia para o i*maginário gótico*, marcado pela porta-capa e o local-miolo. Também é possível pensar que o espaço aparece na escolha de tipografias, considerando os paralelos feitos entre a nacionalidade delas e os locais em que se passam as histórias (ou onde elas foram escritas). Há **alteridade** dentro da ideia de travessia ao considerarmos que, quando o projeto gráfico nos mostra a aldrava e as ilustrações colocadas especificamente no início do livro, podemos imaginar uma narrativa que una esses componentes dentro do tema da coleção. Não sabemos quem seria o **narrador** ou os **personagens** somente ao observarmos os elementos fixos, mas entendemos que a representação desses dois elementos da sintaxe narrativa, mais específicos a cada história, seriam mais convenientes nos elementos dinâmicos, particulares a cada livro, em vez dos fixos, que estão em todos os livros.

5.6 CONCLUSÕES PARCIAIS DOS CAPÍTULOS DE APLICAÇÃO DA FERRAMENTA ANALÍTICA

Nas seções anteriores, aplicamos a ferramenta analítica desenvolvida por nós aos livros da coleção. Nossa análise contemplou cada volume da I*maginário Gótico*; primeiro, discutimos os elementos dinâmicos/predominantes (cor

e imagem para capa, imagem para o miolo), que variam a cada livro, e, ao final, falamos sobre os elementos fixos (tipografias, imagens), que se repetem ao longo da coleção.

Tratamos a imagem da capa em uma abordagem mais contextual, buscando não só entender como a imagem se conecta à narrativa textual, mas compreender algumas questões da época e da produção dela que podem ter influenciado a presença e a forma dos elementos mostrados por ela. Optamos por conduzir nosso estudo dessa maneira porque as imagens de capa não foram produzidas a partir do texto das obras; elas tiveram outro intuito de criação, não tinham, originalmente, a intenção de retratar o conteúdo textual das histórias e a conexão entre elas e os romances/contos foi, na verdade, construída pelo projeto gráfico dos livros. Assim, tentamos trazer duas frentes em nossas análises: o que as imagens poderiam significar originalmente e o que elas significariam dentro do conteúdo textual, pensando que as duas frentes impactam na maneira que vemos as imagens e buscamos interpretá-las.

Diferentemente das imagens de capa, as imagens do miolo foram criadas especificamente para os romances/contos trazidos pela coleção, mas para edições antigas. Nesse caso, nossa abordagem se concentrou em estudar como essas imagens eram apresentadas nas edições originais, como elas aparecem na edição Clepsidra/Aetia, se há di-

ferenças ou permanências e como isso pode impactar as conexões visuais x textuais. Como vimos, há mudanças em relação ao posicionamento original da ilustração nos exemplares; também há ilustrações de edições diferentes que são colocadas no mesmo livro (como acontece com O *Necromante*) e essas questões influenciam no tipo de associação que pode ser feita entre narrativa textual e visual. A própria escolha de não utilizar imagens feitas especificamente para a coleção *Imaginário Gótico* tem impacto: essas imagens, mesmo quando colocadas em outro livro, carregam em si partes de seu contexto original de criação. Esse contexto original faz parte da razão de existir da imagem e influencia nas possibilidades de interpretação que podemos fazer dela.

Ainda nos elementos predominantes/dinâmicos, vimos que nem sempre as cores da capa pareciam indicar algum evento ou elemento concreto dentro dos contos/romances, como em *Fantasmagoriana* e em O *Aparicionista*, que aparentam fazer conexões mais simbólicas ao temas abordados pelos livros. Esses casos abriram espaço para que buscássemos possíveis associações para as cores, como a ideia de manter uma continuidade para a paleta utilizada na imagem de capa. Também recorremos aos significados usualmente atribuídos para cores, como os que Fraser e Banks (2005) e Heller (2013) discutem, para verificar se eles fariam sentido quando comparados aos temas abordados

pelo conteúdo textual, além de considerarmos as unidades internas (os “tons outonais” e os “tons saturados”), propostas pelo projeto gráfico.

Nos elementos fixos, entendemos que há um conceito (a “travessia”) que conecta a capa ao miolo através das ilustrações; além de considerar o próprio movimento de abertura do livro, o conceito também é construído com base no tipo de ficção abordada pela coleção. No design de livros, capa e miolo podem ser criados por pessoas diferentes, mas isso não ocorre na I*maginário* Gótico. Talvez a continuidade de porta-capa e do local-miolo nos mostre que projetos de miolo e capa receberam a mesma autoria.

Conseguimos compreender que a escolha das tipografias, também dentro dos elementos fixos, foi pensada para fazer conexões com certas características do conteúdo textual. Como mencionamos, talvez essas conexões não sejam percebidas pelo leitor por serem sutis, mesmo que a tipografia ocupe a maior parte das páginas de livros de leitura contínua. Podemos compreender esse “não perceber” quando pensamos no que Unger (2016) nos traz sobre a atividade de leitura. Conforme o autor, a leitura ocorre à medida que lemos algumas palavras, buscamos o significado delas, reconstruímos uma frase e produzimos o nosso entendimento. Essas ações provavelmente se sobrepõem; o cérebro consegue fazer processamentos paralelos e, assim, não

conseguimos ter consciência de cada ação individualmente, assim como, em geral, não estamos cientes dos desenhos de cada caractere que lemos. Quando trazemos isso para os livros de leitura contínua, com predominância textual, conseguimos ter uma noção do porquê certas especificidades da tipografia podem passar despercebidas.

Para finalizar, ressaltamos que as interpretações que fizemos ao longo das seções nas quais aplicamos a ferramenta analítica considera as informações obtidas em entrevistas semiestruturadas feitas com a editora Sebo Clepsidra por e-mail, assim como nosso levantamento bibliográfico e as considerações das editoras sobre o projeto gráfico dos livros que constam nas páginas de financiamento coletivo da coleção. Ao longo de nossa argumentação, também buscamos incluir as questões que levantamos no capítulo **A visualidade no livro de leitura contínua.** Ainda destacamos a importância do acervo digital disponível no *Internet Archive*, no *Google Livros* e nos sites das bibliotecas *Deutsche Digitale Bibliotek* e *British Library*. Sem eles, provavelmente não conseguiríamos ter acesso às edições originais dos livros e perderíamos boa parte das interpretações que conseguimos alcançar ao longo de nossa argumentação. No capítulo seguinte, iniciaremos a segunda etapa da pesquisa, em que trataremos sobre os leitores da *Imaginário Gótico*.

REFERÊNCIAS

BRINGHURST, R. **Elementos do estilo tipográfico**. 4ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CLAIRE, K; BUSIC-SNYDER, C. **Manual de tipografia:** a história, as técnicas e a arte. Porto Alegre: Bookman, 2009.

FRASER, T; BANKS, A. **Color:** la guía más completa. Evergreen, 2005.

HELLER, E. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SOLTEK, S. Das Klingspor Museum: Aspekte seiner Sammlung und Arbeit. In: **AKMB-news:** Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek, v. 24, n. 2, 2018, p. 22-26. DOI: https://doi.org/10.11588/akmb.2018.2.70579

UNGER, G. **Enquanto você lê**. Brasília: Estereográfica, 2016.

06

6 A TEORIA DA ATIVIDADE E A LEITURA

Neste capítulo, iniciamos a segunda fase da pesquisa, que inclui consultas aos leitores da *Imaginário Gótico* com a intenção de compreender como as conexões entre o visual e o textual são identificadas pelas pessoas às quais os livros se destinam. Nosso intuito é de incluir a participação dos leitores como parte relevante do processo de pesquisa; procuramos não somente trazer a perspectiva de quem fez o projeto gráfico da coleção e nossas próprias interpretações, mas também a voz de quem, por meio de sua contribuição no financiamento coletivo, tornou possível a publicação dos livros. Reconhecendo a relevância do leitor no ciclo de vida do livro,

buscamos situar as informações levantadas com nossa pesquisa para além da lógica objeto de estudo x pesquisador: a inclusão dos leitores no estudo contribui para ampliar nossos horizontes sobre as possibilidades de diálogo entre o visual e o textual. Na tabela abaixo, detalhamos o objetivo relacionado a esta etapa da pesquisa, assim como os procedimentos metodológicos utilizados nela:

Fase da pesquisa: 02	
Objetivo específico	Ampliar as possibilidades de conexão entre visual x textual ao consultar a interpretação dos leitores da coleção para o diálogo entre texto e elementos do projeto gráfico, trazendo a inclusão dos sujeitos como parte relevante do processo de pesquisa;
Etapas/estratégias metodológicas	Tomando como referência considerações propostas pela Teoria da Atividade, posicionar o livro de literatura como figura mediadora no processo de leitura; Entendendo a leitura como atividade, desdobrá-la em ações e operações, conforme os níveis da atividade; Elaborar as perguntas da entrevista a partir de grupos temáticos encontrados entre ações e operações e relacionar esses grupos às informações coletadas na primeira etapa da pesquisa; Execução de entrevistas e tratamento de informações coletadas.
Método de procedimento	Tipológico, dada a construção de uma ferramenta destinada à investigação dos sujeitos que considera a ocorrência da atividade de leitura em uma situação ideal.
Ferramentas/técnicas de pesquisa	Entrevista estruturada e pesquisa bibliográfica.

Tabela 6.1
Descrição do objetivo e dos procedimentos metodológicos relacionados à segunda fase da pesquisa. Fonte: Elaboração própria.

Para consultar os leitores, recorremos à entrevista estruturada. Optamos por essa ferramenta de pesquisa por entendermos que alguns métodos de coleta, como questionários, baseados em perguntas respondidas por meio da escrita, talvez não nos permitissem capturar certas particularidades da experiência de leitura que podem ser mais perceptíveis na fala e que podem funcionar como uma extensão do escopo das perguntas. Essas questões são importantes para o entendimento de certas situações, como relações entre preferências e vivências pessoais (como veremos adiante, no tratamento das informações levantadas em nosso piloto). Mas como elaborar as perguntas da entrevista? O que perguntar e como perguntar? Quais temas levar em consideração? Para fundamentar a criação das perguntas, utilizamos os níveis da atividade, um dos princípios da Teoria da Atividade, que discutiremos na seção abaixo.

6.1 BASES DA TEORIA DA ATIVIDADE

A Teoria da Atividade (TA) tem origem na psicologia soviética e, construída a partir dos estudos de Lev Vygotsky, Alexander Luria e Alexei Leontiev, caracteriza as atividades humanas como mediadas por ferramentas — materiais ou simbólicas — e direcionadas a objetivos específicos. O entendimento desses objetivos colabora na compreensão dos sujeitos e de suas experiências associadas às ferramentas

em questão. As raízes da TA partem da filosofia alemã clássica dos séculos XVIII e XIX, de Kant e Hegel, e dos escritos de Marx e Engels, que também exploram o conceito de atividade (KUUTI, 1995) introduzido por Hegel. Esse autor reconhece o papel da atividade produtiva e das ferramentas do trabalho no desenvolvimento do conhecimento e propõe que a formação da consciência humana é influenciada pelo conhecimento acumulado pela sociedade ao longo dos tempos. Esse conhecimento é objetivado por meio da criação de ferramentas pelas pessoas, conforme Querol et al (2014).

Nesse sentido, Marx considera o ser humano não só como um resultado da história e da cultura, mas como um transformador da natureza e um criador. Ele enfatiza que os seres humanos são ativos, capazes de modificar o mundo e desenvolver novas coisas, em vez de apenas buscar uma adaptação às mudanças no ambiente (QUEROL et al, 2014). O entendimento de Marx e Engels sobre o trabalho, o·uso das ferramentas e a interação entre humanos e natureza serviram como base principal para Vygotsky em seus estudos sobre o desenvolvimento humano, bastante vinculado à sociedade e à cultura, de acordo com a leitura de Rego (1995).

Vygostsky, assim como Luria e Leontiev, faziam parte de um grupo de estudiosos da Rússia que buscava construir uma “nova psicologia”, capaz de sintetizar as duas tendências mais fortes da área no período: a psicologia experi-

mental (com foco na subdivisão de processos complexos em partes menores) e a psicologia mentalista (com abordagem mais direcionada a fenômenos globais). Segundo Oliveira (1997), enquanto a experimental não chegava a abordar as funções psicológicas mais complexas do ser humano, a mentalista acabava não descrevendo esses processos complexos de forma cientificamente coerente, então a abordagem do grupo buscava superar esse impasse. A nova abordagem, que sintetizaria as duas tendências, se tornaria explícita nas ideias centrais do pensamento de Vygotsky, ainda conforme Oliveira. Dentre elas, temos:

- O funcionamento psicológico é fundamentado nas relações sociais entre o sujeito e o mundo exterior; essas relações se desenvolvem durante um processo histórico;

- A relação humano x mundo é uma relação mediada por sistemas simbólicos.

Dessa forma, Vygotsky traz que o conceito de **mediação** ocorre na interação entre o ser humano e o ambiente por meio do uso de ferramentas, sejam elas materiais (artefatos concretos, como livros, cadernos) ou simbólicas (como sistemas de signos: linguagem, escrita), sendo essa interação direcionada a um objeto (ou objetivo) específico. Essas ferramentas são criadas pelas sociedades ao longo da história humana e geram mudanças no desenvolvimento social e cultural. O autor acreditava que internalizar os sistemas de

signos desencadearia mudanças comportamentais, de forma que a mudança individual, dentro de cada pessoa, teria base na sociedade e na cultura (VYGOTSKY, 1991), ocorrendo de fora para dentro. Oliveira (2019) ressalta, como pressuposto básico de Vygotsky, a ideia de que o ser humano se constitui como tal na sua relação com o social: a cultura passa a fazer parte do humano durante um processo histórico que, ao longo do desenvolvimento da espécie e do sujeito, demarca o funcionamento psicológico das pessoas. Essa abordagem, que busca hipóteses sobre como características do comportamento humano se formaram ao longo da história e como se desenvolvem durante a vida de um sujeito, ficou conhecida como **teoria histórico-cultural** (REGO, 1995).

A relação mediada, então, existiria entre o ser humano e o mundo. Entendemos que a interação do sujeito com o seu redor acontece indiretamente, considerando o papel das ferramentas durante as ações feitas pelos sujeitos (REGO, 2011). Entrando em contato com a cultura, os sujeitos evoluiriam seus processos mentais, saindo dos processos psicológicos elementares (reflexos, associações simples entre eventos, como evitar o contato da mão com fogo) para os processos psicológicos superiores (memória, consciência, percepção) (SOUZA, ANDRADA; 2013). Podemos entender a ideia de mediação por meio de alguns exemplos: quando aproximamos a mão de uma vela acesa e a retiramos rapidamente por conta da dor, há uma relação direta entre o calor

da chama e a retirada da mão. Se tirarmos a mão logo que sentirmos o calor, antes mesmo de termos contato com o fogo por lembrarmos da dor sentida em experiências anteriores, a relação chama x mão será mediada pela lembrança da experiência prévia. Se tirarmos a mão porque alguém nos impede de ter contato com o fogo, a relação será mediada pela intervenção dessa outra pessoa (OLIVEIRA, 1997).

Chamamos atenção para o termo "internalizar", que utilizamos nesta seção. Vygotsky entende o conceito como a transformação de processos externos (executados por meio das atividades feitas entre pessoas) em um processo interno, no qual a atividade é reconstruída internamente, e não apenas traduzida do nível externo para o interno. Para que essa transformação ocorra — e as pessoas se desenvolvam —, é preciso que o sujeito compartilhe experiências com os outros indivíduos de seu grupo cultural (REGO, 2005; BAPTISTA, 2019). Por meio das interações com outras pessoas, os indivíduos internalizam conhecimentos, formas de pensar e de se comportar, permitindo que o conhecimento construído por si seja formado.

Com isso, pensando desde as ideias que forneceram as bases para Vygotsky até os conceitos do autor que destacamos nesta seção, compreendemos que, conforme o sujeito pode transformar o ambiente para atender suas necessidades básicas, ele também transforma a si. A transformação ocorre-

ria por conta do próprio comportamento humano, que, ao mudar o ambiente, também influencia no comportamento futuro das pessoas dentro daquele contexto. O desenvolvimento humano, então, seria dinâmico, relacionado ao contexto sociocultural em que cada pessoa está (REGO, 1995). Ainda que os estudos histórico-culturais de Vygotsky tenham sido essenciais para a construção da TA, é com Leontiev que ela passa a ser estruturada conceitualmente. Discutiremos o trabalho do autor na seção a seguir.

6.2 A TEORIA DA ATIVIDADE E OS NÍVEIS DA ATIVIDADE

Para desenvolver seus estudos, Leontiev tomou como base conceitos propostos por Vygotsky e Luria. Ele retoma a ideia de mediação, que considera as ações humanas como mediadas por ferramentas materiais ou simbólicas e direcionadas a um objetivo, e traz sua conceituação para a atividade (BAPTISTA, 2019; BARRETO CAMPELLO, 2009).

Em Leontiev (2010), a atividade é compreendida como:

> Aqueles processos que, realizando as relações do homem com o mundo, satisfazem uma necessidade especial correspondente a ele. Nós não chamamos de ati-

> vidade um processo como, por exemplo, a recordação, porque ela, em si mesma, não realiza, via de regra, nenhuma relação independente com o mundo e não satisfaz qualquer necessidade especial (p. 68).

A atividade, então, está diretamente relacionada a um motivo, que a estimula. Ela pode ser compreendida como processos caracterizados pelo objetivo (também chamado de objeto) ao qual se destinam, sendo esse objetivo o elemento que leva o sujeito a fazer a atividade. A atividade não ocorre sem um objetivo associado a ela, pois ele é seu propósito (LEONTIEV, 2010, 1981). A necessidade poderia ser compreendida como uma condição para a existência da atividade, mas, conforme a atividade começa a ser desenvolvida, essa necessidade passa de um pré-requisito para um resultado (LEONTIEV, 1978).

Pensando na leitura como uma atividade, podemos visualizar como o motivo e a necessidade se encontrariam dentro dela. A princípio, o conteúdo do livro seria aquilo que motiva a leitura e alguma necessidade do sujeito seria suprida com isso, como a necessidade de conhecer, compreender o assunto tratado pelo livro. Porém, pensando numa situação em que

um livro é lido por um estudante buscando ser aprovado em uma avaliação, temos que a leitura não foi exatamente motivada pelo conteúdo do livro, mas tendo a aprovação como propósito. Nesse caso, a leitura não era a atividade, mas sim a preparação para a prova (LEONTIEV, 2010). Mas a atividade também envolve **ações**; os processos que a realizam.

As ações não estão diretamente relacionadas ao motivo da atividade, embora estejam dentro dela; elas estão mais orientadas a metas, são o componente básico das variadas atividades humanas e as tornam reais. Podemos entender a ação como o processo que está conectado à ideia de atingir um resultado, uma meta consciente, algo mais imediato (LEONTIEV, 1981). A necessidade não é satisfeita por meio dos resultados obtidos com as ações (resultados "intermediários"), porém o conjunto de ações (e suas metas) é que executaria a atividade. Podemos abordar esse ponto por meio do exemplo da leitura: quando ela é feita somente por ser vista como necessária para a aprovação na avaliação, a leitura é uma ação, pois ela, em si, não estaria relacionada ao motivo (conhecer o assunto), não foi o que motivou a leitura (LEONTIEV, 2010). Nesse caso, a necessidade é passar na avaliação e a leitura é um dos procedimentos dentro da atividade de preparação para a prova — e, pensando nesse sentido, uma mesma ação pode realizar atividades diferentes, assim como uma atividade pode ser feita por meio de ações diferentes.

Quando visualizamos a leitura como atividade (e, portanto, motivada pela compreensão do conteúdo do livro), temos que ela pode ser feita de formas distintas, mas mantendo seu motivo. A leitura pode ser feita em capítulos, conforme a divisão proposta pelo próprio livro, ou dentro de outras segmentações pensadas pelos próprios leitores (utilizando momentos-chave da história para finalizar uma seção do livro ou relacionando a quantidade de páginas a serem lidas ao tempo que se tem disponível) ou mesmo lendo todo o conteúdo textual de uma só vez. Mesmo que as ações não sejam exatamente as mesmas, o motivo da atividade permaneceria. Também é possível que a leitura seja feita conforme as segmentações pensadas pelos leitores, mas sem a intenção de conhecer o conteúdo do livro; nesse caso, voltamos a pensar na leitura como necessária para passar em uma avaliação e, com isso, temos a preparação para a prova como atividade. Aqui, a mesma ação realizaria atividades diferentes.

Também podemos visualizar que é possível ler um livro em suporte impresso, ponto que motiva certos movimentos (abrir o livro, folhear as páginas), assim como também se pode ler um livro digital, e, nesse caso, os movimentos mudam (clicar na tela para abrir o arquivo, deslizar o dedo na tela para avançar nas páginas). No caso digital x impresso, as circunstâncias em que a ação é realizada mudam — e elas estão relacionadas ao nível operacional das ações.

A ação é realizada por meio de um grupo de **operações**. Elas dizem respeito a como as ações podem ser feitas, ponto que não se relaciona diretamente às metas, mas às circunstâncias; são os meios pelos quais a ação é realizada (LEONTIEV, 1981). Leontiev (1981, 1978) também pontua que operações estão dentro dos processos inconscientes, enquanto as ações se encontram dentro de processos conscientes, mas as primeiras, através da internalização, passaram de conscientes a inconscientes. Retomando o nosso exemplo da leitura: foi preciso que o sujeito tenha aprendido a ler anteriormente, mas, após isso, os procedimentos necessários para a realização da leitura (a alfabetização e o letramento[1]) se tornam inconscientes para ele, que passa a ler as palavras espontaneamente quando se depara com um conteúdo textual diante de si.

Vemos que a atividade possui níveis — ações e operações — que a constituem como tal. Sem eles, a atividade não seria atividade; são os níveis internos que a caracterizam (LEONTIEV, 1981). Barreto Campello (2009) mostra os aspectos conceituais da atividade sintetizados na forma de tabela, que reproduzimos abaixo:

Nível	Fator de orientação
Atividade	Motivo
Ação	Metas
Operação	Circunstâncias

Tabela 6.2
Níveis e fatores de orientação da atividade humana conforme Leontiev. Fonte: Adaptado de Barreto Campello (2009) e Baptista (2019).

Temos, então, que a atividade é orientada por um motivo, a ação se associa a uma meta e a operação diz respeito às circunstâncias. A atividade não é uma reação ou um agregado de reações; ela é um sistema com sua própria estrutura, suas próprias transformações internas e seu próprio funcionamento (LEONTIEV, 1981). Na atividade, o sujeito se apodera das ferramentas psicológicas disponíveis e posteriormente as internaliza e, analisando a atividade que o sujeito realiza, é possível observar as mudanças em seus processos mentais (BARRETO CAMPELLO, 2005; BAPTISTA, 2019).

Os estudos de Leontiev foram explorados por outros autores. Dentre eles, temos Engeström, que continua o desenvolvimento da TA. Discutiremos sobre a abordagem do autor na seção seguinte.

6.3 DIAGRAMAS DA ATIVIDADE

Dentre as contribuições de Engeström (2001), temos os diagramas que representam os elementos integrantes da atividade. Conforme o autor, é possível identificar três gerações da TA: a primeira delas é a dos estudos de Vygotsky, considerando a ideia de que as atividades humanas são mediadas

por ferramentas. O diagrama que representa essa geração inclui o sujeito, a ferramenta (ou artefato mediador) e o objeto (ou objetivo) como elementos:

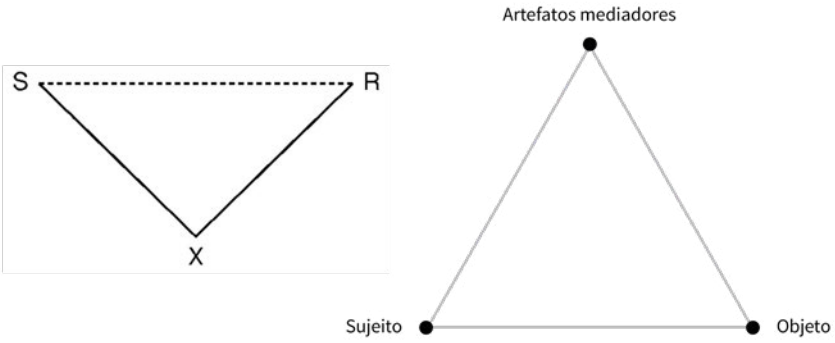


Figura 6.1
À esquerda: modelo de Vygotsky para o ato mediado; S - estímulo, R - resposta e X - instrumento mediador. À direita: reformulação comum do modelo (diagrama de primeira geração). Fonte: Adaptado de Engeström (2001).

Engeström (1999) argumenta que o diagrama acima não explica inteiramente a parte social e colaborativa das ações do sujeito; não retrata as ações como eventos em um sistema de atividade coletiva e o sujeito acaba sendo o foco. Pensando em superar os limites dessa representação, ele apresenta uma versão expandida do modelo: o diagrama de segunda geração, que incorpora a ideia de atividade coletiva já existente em Leontiev (**figura 6.2**). Elementos são acrescentados: a **comunidade** representa os sujeitos e grupos menores que compartilham o mesmo objeto geral e, com a inclusão da comunidade, surgem também novas formas de mediação. Temos as **regras** — convenções, normas, regulamentos e padrões adotados de forma implícita ou explícita, que restringem as ações dentro da atividade e medeiam a relação sujeito x comunidade —, e a **divisão do trabalho**, que diz respeito à divisão de tarefas e a organização interna da co-

munidade (em termos de poder e status), mediando comunidade x objeto. O objeto se torna **resultado** com o auxílio dos instrumentos (as ferramentas materiais ou simbólicas) (ENGESTRÖM; SANNINO, 2010; BAPTISTA, 2019):

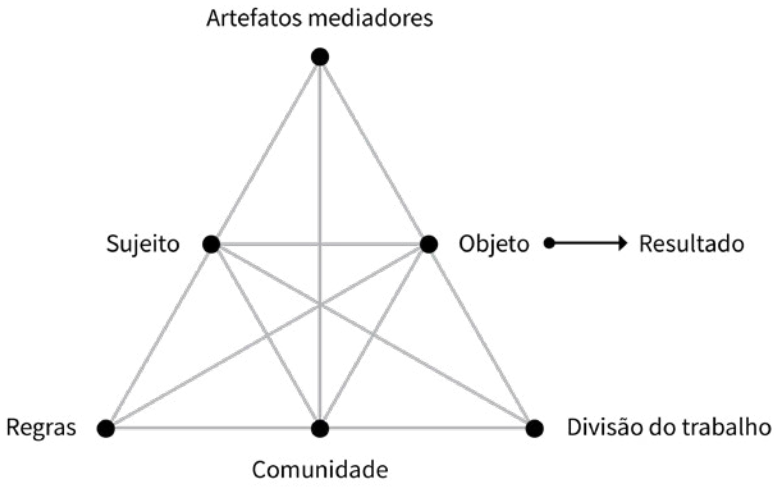


Figura 6.2
Diagrama de segunda geração, que mostra a estrutura do sistema de atividade humana. Fonte: Adaptado de Engeström (2001) e Baptista (2019).

Engeström também lembra que, ao considerarmos o diagrama, a tarefa essencial é compreender o sistema como um todo, e não como partes separadas (1987). Dessa forma, é possível observar a atividade de forma contextual e coletiva, identificando que as formas de mediação indicadas entre os elementos do diagrama ocorrem dentro de uma lógica histórico-cultural. Mas o diagrama de segunda geração não parecia representar questões de diversidade cultural e diálogos entre diferentes tradições (COLE, 1988; ENGESTRÖM, 2001); o diagrama de terceira geração surge para lidar com esses desafios.

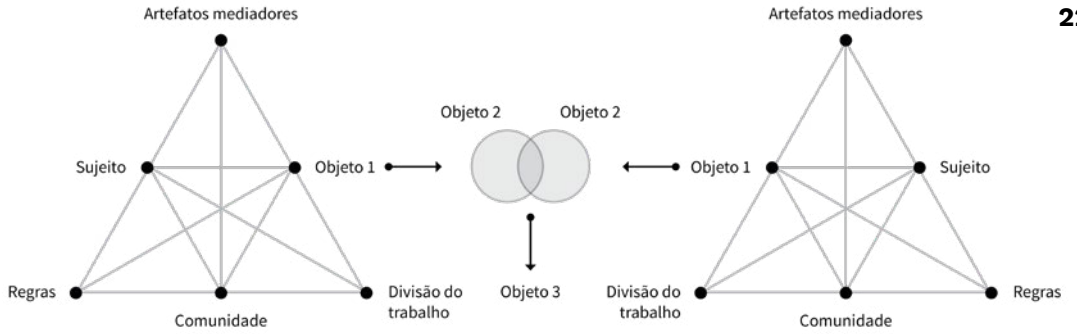


Figura 6.3
Diagrama de terceira geração: interação entre dois sistemas de atividade. Fonte: Adaptado de Engeström (2001) e Baptista (2019).

O diagrama expande a segunda geração para incluir no mínimo dois sistemas de atividade que interagem entre si. Na **figura 6.3**, o objeto 1 parte de um estado inicial para se tornar significado coletivamente no objeto 2 e passa a ser compartilhado ou construído em conjunto no objeto 3. Nessa representação, ele pode ser visto como dinâmico, em construção.

Engeström (2001) pontua que a TA pode ser sintetizada em cinco princípios, que aqui trazemos como forma de condensar os pontos essenciais da TA e finalizar nossa seção:

- **Primeiro princípio:** um sistema de atividade coletivo, mediado por instrumentos e direcionado a objetos, devidamente visto em conjunto com outros sistemas de atividade, é tido como uma unidade de análise primária. Ações individuais são relativamente independentes, mas compreensíveis quando interpretadas dentro do sistema de atividade. Sistemas de atividade se realizam e se reproduzem gerando ações e operações;

- **Segundo princípio:** um sistema de atividade é sempre uma comunidade de múltiplos pontos de vista, tra-

dições e interesses; há várias vozes envolvidas. A divisão do trabalho cria diferentes posições para os sujeitos, que têm suas próprias histórias, e o próprio sistema de atividade carrega múltiplas camadas e fios de história registrados em seus artefatos, regras e convenções;

• **Terceiro princípio:** sistemas de atividade tomam forma e são transformados durante longos períodos de tempo; há historicidade neles. Seus problemas e potenciais são entendidos em relação à sua própria história, que precisa ser estudada como a história local da atividade e de seus objetos, assim como a história dos conceitos teóricos e das ferramentas que formaram a atividade;

• **Quarto princípio:** as contradições desempenham um papel central, atuando como fontes de mudança e desenvolvimento. As contradições não são algo negativo; não são o mesmo que problemas ou conflitos, são tensões acumuladas historicamente dentro e entre sistemas de atividade. Quando um sistema de atividade adota um novo elemento (como uma nova tecnologia), esse acréscimo pode conduzir ao agravamento de uma segunda contradição, na qual um elemento antigo (como as regras ou a divisão do trabalho) se choca com o novo e, assim, a atividade sofre mudanças;

• **Quinto princípio:** há possibilidades de transformações expansivas em sistemas de atividade. Uma

> transformação expansiva ocorre quando o motivo da atividade é reconceituado para abraçar um horizonte de possibilidades diferente daquele que estava previamente na atividade. Isso acontece conforme vemos que sistemas de atividade passam por ciclos relativamente longos de transformações qualitativas e, conforme as contradições são agravadas, alguns indivíduos podem questionar e se desviar das regras pré-estabelecidas, desencadeando mudanças nos elementos do sistema.

Nestas seções, discorremos sobre a fundamentação teórica que nos forneceu base para o desenvolvimento da segunda etapa da pesquisa, envolvendo a consulta aos leitores. Dentro de nosso estudo, partimos da ideia de mediação para situar a leitura como atividade e o livro de literatura como uma ferramenta mediadora. Sendo uma atividade, a leitura possui ações e operações, níveis que trabalham internamente para que a atividade seja entendida como tal. Para chegar às perguntas integrantes da entrevista, desdobramos a leitura conforme os níveis da atividade até chegarmos a enunciados. Também associamos as perguntas aos elementos do sistema de atividade, compreendendo a atividade em um nível contextual, incluindo os elementos envolvidos nela entendidos de forma interdependente. Na próxima seção, abordaremos a construção do modelo de entrevistas produzido para a pesquisa.

Encontramos nos níveis da atividade um caminho para nos conduzir durante o desenvolvimento das perguntas da entrevista. Começamos pelo primeiro nível, entendendo a leitura como atividade, e chegamos no nível das ações, articuladas como os processos que constroem a atividade de leitura (entendemos que a forma escolhida pelo leitor para dividir a leitura, em capítulos ou em outro tipo de unidade, ou a maneira de indicar a pausa na leitura, através de marcadores de página ou outro recurso, podem ser vistos como ações). Posteriormente, ao atingirmos as operações, observamos que certas ações e operações falavam sobre temas em comum (como a capa do livro ou o conteúdo textual dele), então as agrupamos em conjuntos, que aqui chamamos de grupos temáticos. Foi a partir dos grupos temáticos que construímos as perguntas da entrevista e também destacamos a intenção pretendida por elas. Com isso, pudemos usar o quadro teórico dos níveis da atividade de forma prática. Abaixo, demonstramos como dividimos ações e operações nesse primeiro momento:

Atividade	Ações	Operações	Grupo temático	Pergunta	Elementos do sistema de atividade
Ler um livro físico	Escolher livro para leitura	Estabelecer critério para a seleção do livro para a leitura (gênero literário, autor, projeto gráfico)	Ambiência	**Como o livro é guardado? Há um local específico?** *Intenção: a maneira que o livro é guardado demonstra a relação que o leitor tem com ele? Há estima por aquele artefato?*	Sujeito Artefato Regras
	Pegar livro do local em que estava acomodado	Observar o local em que os livros são guardados até encontrar o exemplar selecionado			
	Segurar livro	Observar a 1ª capa, identificando informações textuais e pictóricas	Materialidade	**Logo que um livro é tomado nas mãos, o que desperta maior atenção nele?** *Intenção: como os leitores percebem a capa do livro? O conteúdo visual é visto como tão importante quanto o conteúdo textual do livro?*	Sujeito Artefato
		Observar a 1ª capa, identificando acabamentos utilizados			

Tabela 6.3
Amostra da divisão da atividade de leitura em ações e operações. Fonte: Elaboração própria.

Ressaltamos que a divisão em níveis prevê uma situação ideal para a atividade e não necessariamente corresponde à ocorrência real dela. Utilizamos ela como parâmetro para que pudéssemos compreender os processos envolvidos na atividade de leitura. Também relacionamos as perguntas aos elementos do sistema de atividade para evidenciar as relações do contexto do leitor na atividade de leitura.

Com as perguntas já elaboradas, conduzimos nosso primeiro estudo experimental (BARROS; LINS, 2021). Ele incluiu a participação de cinco sujeitos (dois deles faziam parte do Grupo de Estudos em Design Editorial, da Universidade Federal do Cariri [UFCA], abrangendo estudantes dos cursos de Design e Design de Produto, e três participavam do clube de leitura do curso de Biblioteconomia da UFCA, o PET Biblio Club, que inclui estudantes de diferentes graduações). A escolha dos estudantes da UFCA foi motivada pelo contato prévio da pesquisadora com a instituição de ensino, além do alinhamento entre os assuntos abordados no grupo de estudos, no clube de leitura e o propósito da pesquisa. Ao conduzir o estudo, pudemos identificar inconsistências nesta etapa da pesquisa:

- O estudo não abordou leitores da *Imaginário Gótico* diretamente, apenas leitores de livros de leitura contínua, então questões específicas sobre a coleção, que debatemos nas seções de aplicação da ferramenta analítica, não foram contempladas;

- Com isso, percebemos uma ruptura entre a primeira parte da pesquisa, em que debatemos o projeto gráfico dos livros, e a segunda parte, que propõe a consulta aos leitores. Para conectar as duas fases, optamos por reescrever as perguntas da entrevista, relacionando o enunciado delas com pontos que levantamos nas seções de aplicação da ferramenta analítica;

• Os primeiros grupos temáticos que geraram as perguntas tratavam de temas mais abrangentes, como o grupo temático **ambiência**, destacado na **tabela 6.3**, que representa aspectos relacionados ao local em que a leitura é feita. Como nosso propósito é discutir a relação entre os conteúdos visuais e textuais, removemos os grupos mais distantes desse assunto;

• Identificamos que algumas das perguntas levavam a respostas "sim" ou "não". Ao reescrevê-las, também tivemos em mente construir o enunciado da questão de forma a estimular respostas mais discursivas, e, para isso, desdobramos a questão em uma pergunta primária e uma pergunta secundária. A ideia seria de apresentar as perguntas como etapas para que a resposta fosse articulada de forma a atingir o interesse do assunto indagado. Iniciamos esse procedimento ainda durante o estudo piloto, após a consulta com os dois primeiros leitores do Grupo de Estudos em Design Editorial. A consulta aos leitores do PET Biblio Club já incluiu as perguntas primárias e secundárias.

Para a reescrita das perguntas, revisitamos os níveis da atividade, repensamos os grupos temáticos e a associação das perguntas a eles. A versão antiga das perguntas foi conectada a pontos que discutimos na primeira fase da pesquisa (como o tema da coleção ou os elementos visuais da capa).

Na **tabela 6.4**, descrevemos sobre o que cada grupo temático trata; na **tabela 6.5**, apresentamos como as perguntas ficaram após a reformulação. Adicionamos perguntas extras para contemplar certos aspectos da coleção e da atividade de leitura que não estavam próximos ao assunto abordado pela versão antiga das perguntas. O desdobramento completo da atividade de leitura em ações e operações consta na **tabela 6.6**.

Nome do grupo temático	Assunto tratado por ele
Materialidade	Trata sobre os elementos da narrativa visual do livro (cor, imagem, tipografia)
Imersão	Fala sobre o nível de familiaridade e o envolvimento do sujeito com a leitura
Memória	Considera a possibilidade de associação do livro a eventos/memórias/leituras experienciados anteriormente pelos leitores

Tabela 6.4
Descrição dos assuntos abordados por cada grupo temático que conduziu ao desenvolvimento das perguntas da entrevista. Fonte: Elaboração própria.

Tabela 6.5
Reformulação das perguntas da entrevista. Destacamos o grupo temático associado a cada uma delas, a pergunta inicial, o acréscimo que incorporamos a ela para formar a nova pergunta e os elementos do sistema de atividade pertinentes. Fonte: Elaboração própria.

Grupo temático	Pergunta inicial	Associação com a primeira fase da pesquisa	Pergunta reformulada	Elementos do sistema de atividade
Imersão, memória	**Como você classificaria sua frequência de leitura?** O que se costuma ler com mais frequência?	Tipo de ficção abordada pela coleção, plataforma de financiamento coletivo	**Como você chegou à campanha de financiamento coletivo?** Costuma ler obras desse tipo de ficção? Se sim, quais? E com qual frequência? *Intenção: descobrir o nível de familiaridade do leitor com a ficção gótica e identificar se essa familiaridade se relaciona com a percepção dos elementos visuais*	Sujeito, objeto, comunidade, regras
Materialidade	**Logo que um livro é tomado nas mãos, o que desperta maior atenção naquela edição?** Quais componentes físicos são percebidos? O que desperta seu interesse pela leitura?	Elementos predominantes, dinâmicos ou fixos da capa do livro (imagem, cor, tipografia)	**No primeiro contato com os livros da coleção, quais elementos da capa despertaram sua atenção?** Antes de ler, o que você acha que eles representavam na história? Após ler, a sua hipótese foi confirmada ou negada? *Intenção: estimular o leitor a interpretar conexões entre o visual e o textual e se identificar se a interpretação do visual sofre mudanças após a realização da leitura*	Sujeito, artefato, objeto
Materialidade, imersão	Pergunta extra	Noção de unidade proposta pelos elementos fixos, dinâmicos e predominantes dos livros	**Nos livros da coleção, especialmente nas capas, há elementos que variam em cada volume (cor, imagem) e elementos que se repetem em todos os livros (fonte, alinhamento). O que esse tipo de organização comunica?** Os componentes fixos indicariam a unidade da coleção e os dinâmicos refletiriam particularidades das obras, mas a noção de unidade poderia ser explorada de outra forma? A repetição visual precisaria ocorrer para haver uma unidade? *Intenção: identificar possibilidades para a ideia de unidade para além da repetição de elementos*	Sujeito, artefato, objeto, regras

Materialidade, Imersão	Pergunta extra	Elementos fixos: ilustrações dos elementos pré-textuais	**Ao levantar a capa e ter contato com as folhas de guarda e o miolo do livro, há ilustrações junto aos elementos pré-textuais. Você percebe conexões entre elas e o enredo do livro? Por que você acha que elas estão ali, logo no início do livro?** *Intenção: avaliar se a intenção original do projeto gráfico (utilizar as ilustrações para transmitir uma ideia de "travessia") corresponde ao que os leitores interpretam*	Sujeito, artefato, objeto
Materialidade, imersão	**O que faz o leitor se envolver na leitura?** Os elementos gráficos são importantes? A diagramação afeta seu modo de leitura?	Elementos predominantes (tipografia) e dinâmicos (imagens) do miolo	**Conforme o avanço das páginas, como você percebeu imagens, cores e texto? O alinhamento e o tamanho delas interferiu/teve impacto na condução da sua leitura?** O espaço entre as linhas de texto interferiu na continuidade da leitura? O que as ilustrações que aparecem junto ao texto querem dizer? O uso desses recursos foi importante para a sua leitura? *Intenção: avaliar a preferência dos leitores em relação aos elementos visuais e como eles identificam a relação texto x imagem no miolo*	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, imersão	Pergunta extrva	Elementos dinâmicos do miolo (imagens) e sua relação com o conteúdo textual	**Há mais ilustrações no miolo de *O Aparicionista* do que nos demais livros da coleção. A presença das figuras foi capaz de ampliar o sentido trazido pelo texto?** As imagens repetem aquilo que é dito pelo texto? Nos volumes que apresentam menor quantidade de ilustrações, a ausência de representação visual em certos trechos tornou o que é contado pelo texto mais difícil de imaginar? *Intenção: identificar o papel atribuído à imagem no miolo e o tipo de relação interpretada pelo leitor entre imagem x texto*	Sujeito, artefato, objeto, regras

Materialidade, imersão	Pergunta extra	Elementos predominantes, dinâmicos e fixos	**As obras trazidas pela coleção repetem uma certa ideia de *visualidade* – podemos exemplificar isso conforme os monstros das histórias se *apresentam visualmente* aos personagens como forma de conduzir a história. Pensando nisso, os elementos visuais utilizados na coleção, desde a capa até o miolo, também são capazes de conduzir o desenrolar da história?** Trazem um sentido próprio, formando uma narrativa com recursos visuais, ou é necessário considerar o conteúdo textual para que o visual possa contar a história? *Intenção: avaliar a compreensão dos elementos visuais pelo leitor: é possível construir sentido só com o que as imagens fornece? Como aproveitar o potencial das imagens?*	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, imersão	Pergunta extra	Tipo de uso da imagem enquanto elemento dinâmico/predominante trabalhado pela coleção (ilustrações de outras edições, vínculo entre imagem de capa x livro construído pelo projeto gráfico)	**As pinturas exibidas nas capas dos livros são relativamente contemporâneas à data de lançamento original do livro, mas o vínculo entre elas e a narrativa textual é construído pelo projeto gráfico. As ilustrações do miolo, por outro lado, já estavam presentes nas edições originais dos livros. O vínculo entre texto x imagem foi mais claro na capa ou no miolo?** Por quê? *Intenção: analisar a percepção do diálogo entre visual x textual: é mais evidente quando a articulação dos elementos é construída conceitualmente ou quando o visual foi planejado para aquele conteúdo textual em específico?*	Sujeiro, objeto, artefato, regras
Memória	**Após concluir a leitura, o que o livro possui que o permite ser lembrado?** Ao que pode ser associada a capacidade de ser lembrado? Ao texto? À diagramação?	Elementos predominantes, dinâmicos e fixos	**Qual característica gráfica/física dos livros da *Imaginário Gótico* ficou na sua memória?** E qual ponto contado pela história foi mais lembrado por você? *Intenção: identificar se o leitor constrói afinidade com os elementos visuais dos livros e o porquê da escolha de tais elementos*	Sujeito, artefato, comunidade, divisão do trabalho

Tabela 6.6
Hierarquia da atividade de leitura. A partir da divisão em ações e operações, pudemos construir os grupos temáticos conforme observamos assuntos comuns entre os níveis da atividade. Fonte: Elaboração própria.

Ações	Operações	Grupo temático
Escolher livro para leitura	Estabelecer critério para a seleção do livro para a leitura (gênero literário, autor, projeto gráfico)	Ambiência
Pegar livro do local em que estava acomodado	Observar o local em que os livros são guardados até encontrar o exemplar selecionado	
Segurar livro	Trazer livro para a altura dos olhos	Materialidade
	Observar a 1ª capa, identificando informações textuais e pictóricas	
	Observar a 1ª capa, identificando acabamentos utilizados (hot stamping, verniz localizado, laminação brilhante ou fosca, textura)	
Sentar-se/deitar-se em local confortável para a leitura	Visualizar o ambiente e identificar possíveis locais confortáveis/adequados para a leitura (cama, cadeira, sofá, rede)	Ambiência
	Escolher o local preferido para a leitura	
Remover luva/cinta do livro (caso haja)	Associar envoltórios do livro (sobre capa, luva, cinta) à exclusividade daquela edição	Materialidade, imersão
Virar o exemplar, percorrendo a totalidade da 1ª capa, lombada e 4ª capa	Perceber continuidade (ou não) dos elementos gráficos dispostos entre 1ª capa, lombada e 4ª capa	
	Observar corte do miolo, detendo mais atenção em caso de pintura trilateral	
Ler elementos textuais distribuídos entre 1ª capa, lombada e 4ª capa (título, autor, resumo)	Associar elementos da composição gráfica externa do exemplar ao conteúdo textual preliminar apresentado pela capa	
Deslizar dedos sobre detalhes do acabamento recebido pela capa do livro	Identificar/classificar o material selecionado para cobertura da capa (tecido, papel)	

Deslizar dedos sobre detalhes do acabamento recebido pela capa do livro	Passar as mãos sobre a capa do livro para sentir a textura (lisa, rugosa)	Materialidade, imersão
	Em caso de verniz localizado/hot stamping, movimentar o exemplar para visualizar a luz incidir sobre o acabamento	
Desdobrar orelha da 1ª capa/4ª capa (caso haja)	Perceber se há continuidade entre elementos gráficos das capas e orelha ou se a impressão das capas vaza indevidamente para a orelha	
Leitura da orelha da 1ª capa/4ª capa (caso haja)		
Levantar 1ª capa	Visualizar folha de guarda e recursos gráficos utilizados em sua composição (papel colorido, padrão, ilustrações) (caso haja)	
Folhear páginas dos elementos pré-textuais	Levantar páginas, sentindo textura e espessura do papel, identificando opacidade ou não das folhas	
	Trazer à tona a preferência por determinados tipos de papel, construída a partir de leituras anteriores, frente às páginas observadas na leitura atual	Memória
Leitura dos elementos pré-textuais	Cheirar páginas	Materialidade
	Associar cheiro a outros livros ou a momentos em que a leitura desses livros foi realizada	Memória
Leitura dos elementos textuais	Observar elementos gráficos presentes na abertura dos capítulos (caso hajam)	Materialidade
	Associar eventos com o livro a partir da conteúdo textual	Imersão, materialidade
	Associar eventos com o livro a partir da materialidade	
	Atenção na leitura despertada pela construção gráfica da edição	
	Atenção na leitura despertada pelo conteúdo textual	
	Atenção na leitura despertada pelo conteúdo textual e à construção gráfica	
	Falta de atenção na leitura associada à construção gráfica da edição	
	Falta de atenção na leitura associada ao conteúdo textual	

Leitura dos elementos textuais	Falta de atenção na leitura associada ao conteúdo textual e à construção gráfica	Imersão, materialidade
Pegar caneta/lápis para anotar observações sobre o livro	Definir trecho para interferência a partir da relevância da parte do texto identificada pelo leitor	Interferência
Anotar observações diretamente nas páginas		
Sublinhar trechos com caneta/lápis	Realizar a interferência na materialidade da edição a partir do entendimento que a construção gráfica da edição possibilita/favorece essa intromissão	
Destacar trechos da obra com marcador de texto		
Anotar observações em memo pad para fixação nas páginas do livro	Realizar a interferência na materialidade da edição indiretamente a partir do entendimento que a construção gráfica da edição favorece uma intromissão mediada por um recurso externo	
Usar post-it para marcar trecho do livro		
Não realizar interferências nas páginas	Optar por não realizar interferências nas páginas do livro para manter as folhas livres de anotações/realces produzidos pelo leitor	
Interromper leitura	Determinar momento em que a pausa será realizada	Imersão
Associação da pausa à divisão narrativa proposta pelo livro (em capítulos, subcapítulos)		
Pausa na leitura estabelecida a partir de ponto estabelecido pelo leitor	Associar eventos externos com a pausa na leitura (execução de outra atividade, interferência sonora)	
Usar orelha do livro para marcar página	Identificar e recorrer a um recurso material para sinalizar o ponto em que a leitura foi pausada	Interferência
Usar marcador de páginas para marcar página		
Dobrar ponta da folha para sinalizar a marcação da página		
Não usar recurso físico para marcar página	Memorizar o número da página em que a pausa foi feita	Memória
Fechar livro	Imaginar momento em que a leitura será retomada (intervalo de minutos, horas, dias)	
Retornar livro para o local em que estava acomodado		
Retorno da pausa		

Pegar livro do local em que foi depositado	Recordar-se do número da página/número do capítulo correspondente à pausa (em caso de não uso de recurso físico para marcar as páginas)	Memória, imersão
Abrir livro		
Desdobrar orelha para revelar página em que a leitura foi pausada	Atenção na leitura influenciada pelo intervalo de tempo compreendido entre a pausa e a retomada	Interferência, materialidade
Folhear páginas para identificar ponto em que a leitura foi pausada, em caso de uso do marcador de páginas		
Remover marcador de páginas		
Desdobrar página dobrada para sinalizar a pausa		
Retomar a leitura		
Finalização da leitura	Reflexões particulares ao sujeito referentes à satisfação com a edição em relação à 1) materialidade e 2) textualidade após a finalização da leitura	Imersão, materialidade, memória
Fechar 4ª capa		
Retornar à 1ª capa		
Retornar o livro ao posto inicial em que estava acomodado		

Com a reformulação das perguntas, conduzimos um estudo piloto com os leitores da *Imaginário Gótico*. A descrição dos participantes, o tratamento das informações levantadas com essa consulta, questões relevantes identificadas nas falas dos sujeitos e outras melhorias que consideramos oportunas para a condução das entrevistas constam no próximo capítulo.

6.5 CONCLUSÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Neste capítulo, abordamos conceitos da teoria da atividade que utilizamos como fundamentação teórica para o desenvolvimento das perguntas integrantes da entrevista a ser feita com os leitores da *Imaginário Gótico*. Partimos da ideia de mediação para entender o livro de literatura como artefato mediador na atividade de leitura e, entendendo a leitura como atividade, a desdobramos em ações e operações. Observamos que algumas ações e operações falavam sobre temas em comum e, a partir dessas semelhanças, produzimos os grupos temáticos materialidade, imersão e memória, que deram origem às perguntas. Ao trabalhar os níveis da atividade dessa forma, vimos uma maneira de abordar o quadro teórico de forma prática. Quando associamos as perguntas aos elementos do sistema de atividade para finalizá-las, pudemos perceber que a leitura toca em outros aspectos além do sujeito e do artefato. Há as experiências

prévias de leitura das pessoas, que se relacionam ao contexto cultural em que elas se encontram inseridas; a forma de lidar com o livro na comunidade na qual elas vivem também impacta na maneira que os sujeitos se relacionam com esse artefato. Essas questões se tornam mais perceptíveis conforme conduzimos nossas entrevistas; elas serão abordadas a seguir.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, T. A. A. de A. **A [TRANS] FORMAÇÃO DOS ARTEFATOS:** um estudo sobre a contribuição dos aspectos históricos da Teoria da Atividade para o Design. 2019. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BARRETO CAMPELLO, S. Aprendizagem mediada por computador. In: SPINILLO, C.; BENDITO, P.; PADOVANI S. (Ed.). **Selected readings on information design:** communication, technology, history and education. Curitiba: Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2009, p. 189 – 200.

BARROS, L. L. de; LINS, G. R. S. Sobre livros e leitores: desenvolvimento de instrumento para apuração de significados pertinentes à atividade de leitura. In: **Anais do I Seminário de Pesquisa PPGDesign**. São Paulo: Blucher, 2021, p. 37-49. DOI: 10.5151/isspppgdesign-04

COLE, M. Cross-Cultural Research in the Sociohistorical Tradition. **Human Development**, Vol. 31, No. 3, May-June 1988, pp. 137-152.

ENGESTRÖM, Y. Activity theory and individual and social transformation. In: ENGESTRÖM, Y; MIETTINEN, R; PUNAMÄKI, R. (ed.). **Perspectives in Activity Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 19-38. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511812774.003

_____ Expansive Learning at Work: toward an activity theoretical reconceptualization. **Journal of Education and Work**, Vol. 14, No. 1, 2001, p. 133-156. DOI: 10.1080/13639080020028747

_____ **Learning by expanding:** an activity-theoretical approach to developmental research. 1987. Tese (doutorado). University of Helsinki, Helsinki.

_____ SANNINO, A. **Studies of expansive learning:** Foundations, findings and future challenges. Educational Research Review, 2010. DOI:10.1016/j.edurev.2009.12.002

KUUTI, K. 1995. Activity theory as a potential framework for human-computer interaction research. **Context and consciousness:** activity theory and human-computer interaction. Massachusetts Institute of Technology, USA, 17–44.

LEONTIEV, A. N. **Activity, Consciousness, and Personality**. New Jersey: Prentice-Hall, 1978.

_____. The Problem of Activity in Psychology. In: Wertsch, J.V. (org). **The Concept of activity in Soviet psychology**. New York: M. E.Sharpe, 1981, p. 37 - 71.

_____. Uma contribuição à teoria do desenvolvimento da psique infantil. In: CIPOLLANETO, J. et. al. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. 11ª edição. São Paulo: Ícone, 2010, p. 59 - 83.

OLIVEIRA, M. K. de. Vigotski e o processo de formação de conceitos. In: TAILLE, Y de La; OLIVEIRA, M K de; DANTAS, H. **Piaget, Vigotski, Wallon:** teorias psicogenéticas em discussão. 28ª edição. São Paulo: Summus, 2019.

_____ **Vygotsky:** aprendizado e desenvolvimento, um processo histórico. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

QUEROL, M. A. P., CASSANDRE, M. P. E B., YÁRA L. M. Teoria da Atividade: contribuições conceituais e metodológicas para o estudo da aprendizagem organizacional. **Gestão & Produção**. 2014, v. 21, n. 2, p. 405-416. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-530X351.

REGO, T. S. **Vygostky:** uma perspectiva teórico-cultural da educação. Petrópolis: Vozes, 1995.

SOUZA, V. L. T. DE; ANDRADA, P. C. de. Contribuições de Vigotski para a compreensão do psiquismo. **Estudos de Psicologia** (Campinas). 2013, v. 30, n. 3, p. 355-365. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-166X2013000300005.

VYGOTSKI, L.S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

07

7 PRIMEIRA CONSULTA AOS LEITORES DA *IMAGINÁRIO GÓTICO*

Como pudemos compreender a partir da associação entre o que descobrimos na primeira etapa da pesquisa, que voltou sua atenção aos livros da coleção, e o início da segunda etapa, que abordou o desenvolvimento das perguntas destinadas aos leitores, certos pontos seriam necessários aos participantes para que conseguíssemos chegar ao intuito de cada questão da entrevista. Consideramos ser de nosso interesse que os entrevistados tivessem apoiado ao menos um dos livros da coleção no financiamento coletivo, por entendermos que as metas estendidas, desbloqueadas conforme o apoio feito por cada leitor na plataforma,

resultam em acréscimos de conteúdo nos livros — textual ou pictórico —, de forma que a ação ativa do apoiador impactaria no livro final. O leitor apoiador, então, é colocado em uma posição de participante na definição dos elementos contidos pelo impresso. Também consideramos ser necessária a conclusão prévia da leitura de pelo menos um dos volumes da coleção, dado que, em certas perguntas, citamos destaques trazidos pelo conteúdo textual associados às ilustrações que surgem junto a eles.

Para chegar aos leitores que atendessem tais critérios, produzimos um formulário que incluiu informações demográficas (estado, gênero, escolaridade) e pergunta se 1) houve participação no financiamento coletivo e 2) se as leituras foram concluídas (e solicita a identificação de quais delas). Ao final, tendo respostas afirmativas nessas duas perguntas, o formulário convida o sujeito a participar da entrevista.

No total, o formulário recebeu 84 respostas, mas tivemos baixa adesão às entrevistas. O link para o questionário foi enviado para a editora Sebo Clepsidra, que o compartilhou com os leitores em grupos do *Telegram*. Também publicamos o formulário em redes sociais (*Instagram*, *Twitter*, *Linkedin*, *Skoob*, *YouTube* e grupos de *Facebook* sobre literatura ou voltados ao compartilhamento de questionários de pesquisas acadêmicas), em fóruns (*subreddits* sobre livros), e o enviamos para grupos de estudo/pesquisa sobre ficção gótica. Ainda pude-

mos contar com a ajuda de alguns leitores participantes da entrevista, que gentilmente compartilharam o link em grupos do *Telegram*. Tivemos mais retorno no *Instagram* (filtrando publicações que mencionavam a coleção ou os títulos dos livros nas *hashtags* e entrando em contato com os leitores que as publicaram) e no *Skoob* (contatando leitores que já tinham finalizado a leitura dos livros da coleção, informação que pode ser vista na página online dos livros no *Skoob*). Apresentamos o formulário em números na figura abaixo:

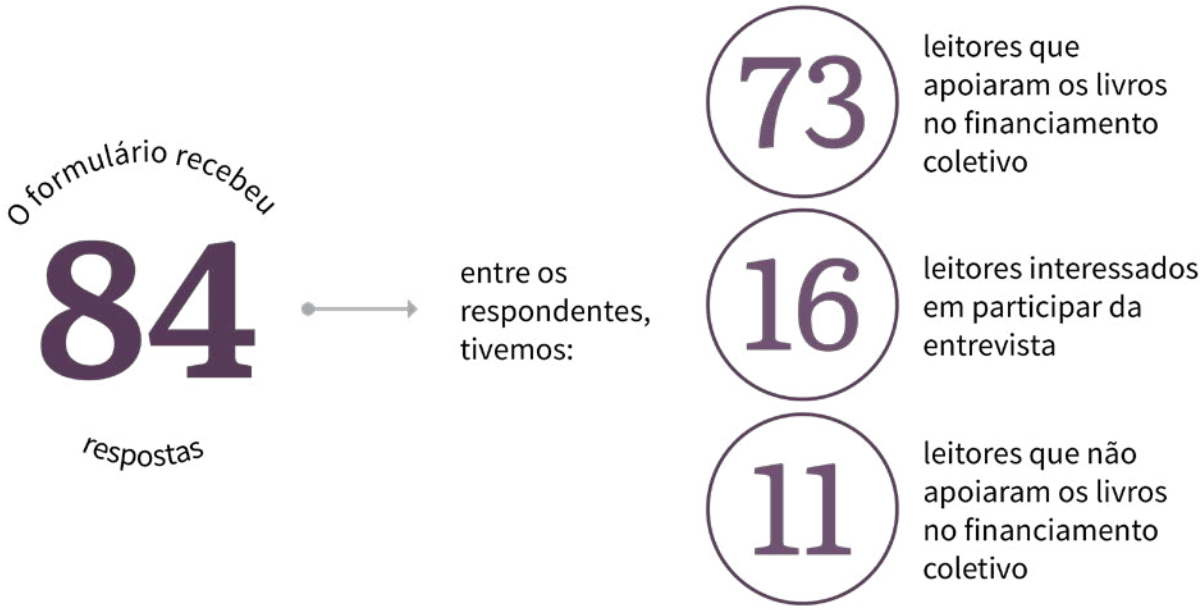


Figura 7.1 Formulário da pesquisa em números. Fonte: Elaboração própria.

Ensino superior é o nível de escolaridade da maior parte dos leitores (31). A maioria reside no estado de São Paulo (47 leitores).

Os leitores que optaram por participar da entrevista receberam um termo de consentimento[1] através do e-mail solicitado pelo formulário. Esse documento explicava os detalhes sobre a realização dessa etapa e o objetivo da pesquisa; ele pôde ser assinado digitalmente por meio da plataforma Autentique. O e-mail também incluiu uma sugestão para horário e data, ajustados quando necessário, conforme a disponibilidade dos participantes. Realizamos as entrevistas por videoconferência no *Google Meet* e registramos as conversas através de gravações no software *OBS Studio*, posteriormente transcritas. Estipulamos 20 minutos para a duração da conversa, tomando como base nosso estudo experimental, porém observamos que o período das entrevistas se estendeu, atualizando a duração média para 50 minutos. Na tabela a seguir, caracterizamos o perfil dos leitores entrevistados:

Tabela 7.1
Perfil dos leitores entrevistados pela pesquisa. Enumeramos os livros de acordo com a ordem de lançamento. Fonte: Elaboração própria.

Sujeito	Idade	Gênero	Escolaridade	Residente em:	Projetos apoiados:	Livros lidos:
S1	28	Masculino	Mestrado	PE	Vol. 2-4	Vol. 2-4
S2	37	Masculino	Superior	SP	Vol. 1-4	Vol. 1-2
S3	39	Feminino	Especialização	RJ	Vol. 2-4	Vol. 1
S4	48	Masculino	Superior	RJ	Vol. 1-4	Vol.1-4
S5	27	Feminino	Superior	PA	Vol. 3-4	Vol. 4
S6	45	Masculino	Especialização	ES	Vol. 2-4	Vol. 1-3
S7	32	Masculino	Superior	RJ	Vol. 1-4	Vol. 1-4

Abaixo, começamos a expor nossas primeiras impressões sobre a etapa piloto da pesquisa.

7.1 APONTAMENTOS SOBRE A PRIMEIRA CONSULTA AOS LEITORES DA *IMAGINÁRIO GÓTICO*

Durante o piloto, pudemos nos atentar a pontos relevantes no modo de apresentação das perguntas. Ações simples, como trazer o livro à câmera e apontar os componentes citados pelas perguntas ou simplificar o enunciado das questões são procedimentos básicos para manter a condução da conversa, mas que podem acabar se perdendo devido à própria familiaridade com o objeto de estudo e o roteiro para a entrevista. Essas fragilidades se manifestaram nas primeiras videoconferências. O auxílio de um caderno de bordo, que esteve presente em todas as entrevistas, nos ajudou a perceber situações como essa, além de permitir anotações coletadas no momento da fala dos leitores, ponto que nos levou a propor mais perguntas para destrinchar pontos de vista específicos apontadas por alguns entrevistados.

Observamos que algumas outras distinções — como evidenciar quando a pergunta trata das imagens do miolo e quando se refere à figura da capa — se mostraram necessárias. Vale ressaltar que os projetos de capa e de miolo atendem a necessidades e especificidades distintas, ainda que façam parte do mesmo livro, como nos lembra Hendel

(1998). A capa assume um teor de embalagem, tarefa que o miolo, não visível para o leitor em um primeiro momento, não cumpre de forma similar. Ainda que nossas perguntas digam respeito tanto à capa quanto ao miolo, parte de nossa intenção por trás das questões seria de estimular, nas respostas, a percepção de que tais partes do livro são elaboradas tendo em vista objetivos distintos.

Também pensamos que a própria experiência de leitura, descrita em palavras, encontra suas limitações. Buscar os termos entendidos como mais adequados para compor a fala no momento do diálogo implica em um condicionamento do que ocorreu a uma palavra; o sentido do que se quer dizer é limitado pelo que a própria palavra consegue falar. A experiência real não é reconstruída em sua totalidade. No lugar dela, há termos que buscam representá-la, ainda que não capturem o momento de leitura em sua totalidade. Temos, então, o registro possibilitado pela tentativa de reconstrução feita pela fala, que pode nos fornecer pistas sobre como ocorreu, de fato, o contato com o livro. Mesmo a própria situação de estar em uma entrevista, ocasião que pode ser vista com uma certa formalidade, pode impactar na forma que os eventos são contados no diálogo.

Encerrando nossos apontamentos, apresentaremos, a seguir, como foi realizado o tratamento das informações levantadas com as entrevistas.

O tratamento das informações foi iniciado com a 1) transcrição das entrevistas, que possibilitou o 2) agrupamento das respostas nos grupos temáticos que citamos na seção **Desenvolvimento das perguntas**. Ao reunirmos as respostas nos grupos temáticos, percebemos que seria possível gerar categorizações para viabilizar nossa discussão, então 3) cada grupo temático foi conectado a uma categoria, que extrai da resposta pontos relacionados ao propósito do grupo temático. Optamos por adotar as categorias tendo em vista o longo tamanho das transcrições e também pensando em tornar a organização das informações menos ampla e mais específica, considerando que certas perguntas englobam mais de um grupo temático e, por isso, abrangem mais de um assunto. Também temos os elementos do sistema de atividade e uma nuvem de palavras, que utilizamos para conduzir a análise do conteúdo das respostas a partir das categorias. O sistema de atividade permite visualizar um retrato geral do que foi alcançado (e estimulado) pelas perguntas, e, com ele, mantemos a coerência teórica entre a organização das respostas e a própria elaboração das perguntas, que fizemos levando os elementos do diagrama em consideração. A organização que utilizamos aqui complementa a sistematização que utilizamos em nosso estudo experimental e se baseia no modelo de análise de Baptista (2019), que foca na relação entre sujeitos e artefatos a partir

da Teoria da Atividade e dos elementos dos sistemas de atividade. Abaixo, destacamos a organização que utilizamos nesta etapa da pesquisa por meio de um esquema:

Figura 7.2
Organização que utilizamos para o tratamento das informações. Nos baseamos no modelo de análise de Baptista (2019).Fonte: Elaboração própria.

A tabela abaixo destaca quais categorias estão associadas a cada grupo temático e também descreve o que cada categoria contém:

Grupo temático	Categoria dentro de cada grupo	Sobre o que a categoria fala
Materialidade	Caracterização visual	Qual é o papel dos elementos visuais segundo a interpretação dos leitores
Imersão	Conexões visuais x textuais	Quais associações são feitas pelos leitores entre o visual e o textual
Memória	Lembrança visual	Elementos visuais dos livros que foram mais lembrados pelos leitores após a leitura

Tabela 7.2
Grupos temáticos, categorias e assunto tratado por cada uma delas. Fonte: Elaboração própria.

A seguir, trazemos as informações levantadas com as entrevistas. Dividimos em tópicos: primeiro, abordamos as ideias gerais observadas em cada categoria. Em seguida, temos a análise do conteúdo das entrevistas por meio das nuvens de palavras e dos sistemas de atividade.

7.2.1 Materialidade: caracterização visual

Foi comum citar cor e imagem de cada volume como elementos de destaque na capa; alguns leitores também mencionaram a coerência interna do layout ou a lombada como a parte visual que mais chamou atenção. Cor e imagem ocupam a maior parte da superfície da capa e, por isso, compreendemos a correspondência entre o destaque atribuído pelos leitores a esses elementos como consequência do espaço ocupado pelos componentes na capa.

Na capa, a coleção propõe uma ideia de unidade vista especialmente nos elementos visuais comuns a todos os livros, além do tipo de ficção trabalhada por todas as obras. Os leitores também apontam a noção de unidade em outros elementos, como os paratextos, o recorte temporal das histórias, o tamanho dos livros e o grid utilizado na diagramação do miolo. Possibilidades mais direcionadas à experimentação da materialidade física do livro como forma de indicar uma unidade não chegaram a ser mencionadas, de forma que a unidade identificada entre os componentes visuais foi

mais citada pelos leitores em termos de “padrão”, atribuído à repetição de elementos visuais da capa ou nas dimensões mantidas em todos os livros.

Os leitores comentaram sobre o papel das imagens do miolo na experiência de leitura — e as respostas variam bastante de leitor para leitor. Um deles relata que gosta de ilustrações porque às vezes há dificuldade em imaginar os eventos contados pelo texto e a representação visual ajuda a ter mais detalhes sobre as cenas. Outros comentaram que a ilustração pode ambientar/situar quem lê, em uma espécie de mergulho na obra, ou mesmo que gostariam de mais ilustrações nos livros. Por outro lado, tivemos participantes que situam as ilustrações como não essenciais em livros de leitura contínua, mas que há interesse quando o livro possui imagens, porque elas engrandeceriam a experiência de leitura. Alguns entrevistados pontuam que, como as ilustrações vieram de livros antigos, é possível ter contato com a visão da época para os personagens e ambientes da história. Uma leitora traz que as ilustrações precisam fazer sentido quando comparadas ao texto e, quando um livro tem imagens, ela busca entender o quão relevante para a leitura será o acréscimo das ilustrações. De uma forma geral, as ilustrações são bem recebidas pelos entrevistados; são posicionadas como parte relevante da experiência de leitura, mas é necessário que haja clareza no diálogo entre elas e o texto. Essa ideia de comparação entre o visual e o textual abre espaço para a nossa próxima categoria.

Quando perguntados sobre as associações feitas entre os elementos da capa e o texto, os leitores diferenciaram O *Aparicionista* em relação aos demais livros: o entendimento sobre o que a pintura da capa representa na história não foi tão imediato quanto nos outros volumes da coleção, de forma que o sentido dela se torna mais claro conforme a leitura do conteúdo textual é feita. Ao longo da entrevista com S3, consideramos que seria possível identificar uma ideia de progressão no vínculo figura x texto observado nas capas conforme a ordem de lançamento dos livros da coleção, partindo do volume em que isso pareceu menos nítido em um primeiro momento e caminhando até o livro no qual a conexão foi percebida de forma mais instantânea:

Figura 7.3
Imagens das capas. A imagem de capa de *O Aparicionista* se associa a um momento específico dentro da história, diferente das demais, que apresentam a ideia geral de cada história. Fonte: Elaboração própria a partir de acervo pessoal.

No miolo, as conexões compreendidas pelos leitores entre as ilustrações e texto foram mais amplas. Para um dos participantes, as ilustrações nos livros da coleção conseguem funcionar com uma introdução à cena que será detalhada pelo texto, mesmo que não correspondam exatamente ao

dito pelo conteúdo textual; a própria presença do recurso visual foi interpretada como capaz de impactar a leitura de forma diferente quando comparada ao texto. As ilustrações também foram vistas como capazes de completar o sentido trazido pelo textual, que já provocaria sensações imagéticas (como argumentamos na **Introdução** deste trabalho sobre a ideia de visualidade dentro da ficção gótica), ou oferecer uma margem para que o leitor faça sua própria conexão. Um dos entrevistados também considerou ser possível compreender que a ilustração amplia o que o texto diz por mostrar uma representação "concreta" dos personagens e direcionar a imaginação de quem lê a enxergar a situação daquela forma, como planejado pelos autores envolvidos na construção do livro. Outro leitor pontuou que as ilustrações dos livros não expandem nem vão em um sentido contrário ao do conteúdo textual, só tornam mais visual a mensagem do texto e têm a intenção de ambientar melhor quem lê.
O conjunto dos elementos visuais da capa foi visto como capaz de contar a ideia geral da história de cada livro, mesmo que a leitura do conteúdo textual ainda não tenha sido feita. No miolo, para alguns leitores, ilustrações como as construções que aparecem nos elementos pré-textuais ou as folhagens divisórias de capítulo fazem lembrar o tema do gótico; para outros, certas imagens que são inseridas dentro do conteúdo textual, como as ilustrações de O *Necromante*, não fazem muito sentido sem a presença do texto. Por tra-

zer a representação de pontos essenciais da história, as imagens da capa conseguiriam manter um vínculo mais nítido com o todo do texto (excetuando o caso já mencionado de O *Aparicionista*). As ilustrações do miolo, ligadas a pontos específicos da história, refletiriam menos o todo da história por serem menos sintéticas do que a imagem da capa. Conforme os elementos visuais de capa e miolo eram citados pelos entrevistados, observamos que havia uma relação entre a menção deles e certas preferências trazidas nas falas dos leitores. Abordaremos esse assunto no tópico a seguir.

7.2.3 Memória: lembrança visual

Entre os elementos visuais que ficaram mais vívidos na memória dos leitores após a conclusão da leitura, tivemos a capa e, dentro dela, a lombada e as cores. A capa foi mais lembrada por seu conjunto de elementos, que, conforme os entrevistados, constroem uma estética da coleção; nesse ponto, também tivemos menções à ideia de padrão, já citada na categoria caracterização visual, como um ponto positivo para os leitores dentro dos elementos visuais da coleção. As menções à lombada falam especialmente de como ela é vista nas estantes e como as cores diferentes entre si se destacariam junto aos demais livros dos leitores, além de estarem conectadas a elementos específicos da história (nos casos de O *Necromante* e O *Vampiro*) e de mostrarem uma

continuidade em relação às cores da imagem de capa (em O *Aparicionista* e O *Necromante*). S7 destacou que a capa, para ele, é marcante pela repetição de seus componentes, enquanto os elementos fixos do miolo (como as ilustrações dos pré-textuais) se sobressaem porque o estilo arquitetônico gótico é marcante, considerando seus detalhes e grandeza; "é fácil não passar batido por ele":

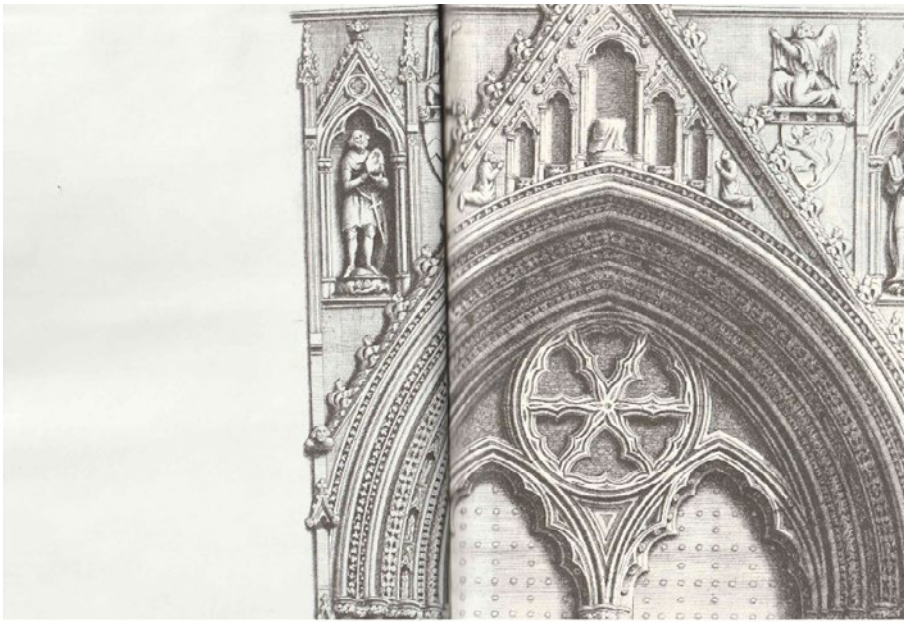


Figura 7.4
Uma das ilustrações citadas por S7: uma janela em estilo gótico, inserida logo após a falsa folha de rosto. Fonte: Acervo pessoal.

Traremos a análise do conteúdo das respostas a partir dos termos recorrentes das falas destacados nas nuvens de palavras.

Figura 7.5
Nuvens de palavras do grupo temático materialidade, categoria caracterização visual. Fonte: Elaboração própria a partir do site WordClouds, disponível em: <https://www.wordclouds.com/>.

A nuvem mostra as trinta palavras mais citadas nas falas. No grupo temático **materialidade**, vemos que os termos mais frequentes são *coleção*, *ilustração* (e suas variações – *ilustrações*, *imagem*), *padrão*, *texto*, *capa e gótico*. Eles estão relacionados à ideia de unidade visual comentada pelos leitores; o padrão gráfico adotado pela coleção por meio da repetição de elementos da capa. Embora os leitores não tenham mencionado a exploração da materialidade física como uma possibilidade para a construção de uma ideia de unidade, podemos observar na coleção *Particular*, da editora Cosac Naify, que a união pode ser trabalhada como forma de extrapolar o objeto livro: a noção de conjunto, nesse caso, surge do tipo de acabamento recebido distintamente pelos livros — "cada obra tem o seu formato, seu projeto

gráfico específico, seus aspectos formais singulares (...) têm como objetivo explorar a relação entre forma e conteúdo" (OLIVEIRA, 2016, p. 71). A abordagem adotada para a materialidade dos livros é o fio que conecta cada volume da coleção, ao lado da noção de clássico da literatura ocidental, presente em cada edição integrante desse conjunto. Dentre as possibilidades para o trabalho no design de livros, compreendemos que essas soluções projetuais estão a cargo das necessidades observadas por cada editora para o design dos seus livros e também entendemos que as impressões sobre unidade coletadas nas entrevistas estão a cargo de repertórios e vivências, preferências e hábitos dos leitores.

Figura 7.6
Bartleby, o Escrivão, segundo volume da *Coleção Particular*. O livro tem costuras em suas duas laterais e as páginas não são refiladas. O projeto gráfico constrói obstáculos para a leitura, refletindo a postura do personagem Bartleby. O adesivo fixado no plástico que embala o livro adapta uma das frases repetidas por Bartleby: "acho melhor não". Fonte: Adaptado de Oliveira (2016).

Essa experimentação na concretude do livro é uma possibilidade para ampliar os significados que podem ser construídos entre o visual e o textual, incluindo o estímulo ativo dos sentidos — tátil, olfativo, visual — na experiência de leitura. Assim, encontramos na exploração da forma do livro uma maneira de demonstrar uma ideia de conjunto. Farbiarz e Farbiarz (2010) pontuam sobre essa ideia de participação da completude sensorial no ato de ler:

> a visão, representada pela própria leitura, pela percepção visual do papel, do acabamento e da diagramação do livro; o olfato, representado pelo prazer, ou repulsa dos aromas do papel e da tinta novos ou velhos; o tato, representado pelo prazer em sentir com os dedos a textura do papel e da encadernação ao folhear o livro (p. 131).

O *corpo*, então, passa a fazer parte da leitura.

Figura 7.7
Nuvens de palavras do grupo temático imersão, categoria conexões visuais x textuais. Fonte: Elaboração própria a partir do site WordClouds, disponível em: <https://www.wordclouds.com/>.

Na nuvem do grupo temático **imersão**, conseguimos identificar *capa*, *imagem*, *texto*, *sentido* e *aparicionista* como as palavras que mais se repetiram nas falas. Elas estão associadas às impressões dos leitores sobre a imagem da capa de O *Aparicionista*, que não parecia mostrar uma conexão tão clara com o conteúdo textual num primeiro momento. Apesar disso, podemos pensar a própria ideia do vínculo visual x textual não explícito em um primeiro momento como um estímulo às interpretações do leitor para aquele livro, permitindo ao sujeito estar em uma posição de autonomia para buscar o significado de algo que não foi imediatamente percebido por ele. Aqui, nos apoiamos em Dalcin (2020) para conduzir esse raciocínio. Embora a autora trate

de livros ilustrados — e, aqui, temos um conjunto de livros com ilustrações — encontramos correspondência na leitura de imagens e sua articulação com o texto conforme ela cita:

> Ao notar que a imagem não "traduz" aquilo que está escrito pela palavra, a atenção parece alterar a forma de ler: o olhar não mais desliza linearmente por entre as linhas (...) ele parece saltar entre a mesma página ou entre diferentes páginas, num movimento de ida e volta do olhar (...) de comparar informações entre ilustração e palavra, de buscar pistas, estabelecer conexões, levantar hipóteses e, constantemente, revisá-las, sempre no jogo entre texto e imagem (p. 88).

Acreditamos que essa curiosidade instigada por uma conexão entre texto e imagem não identificada instantaneamente pode funcionar como um recurso para atribuir ao leitor um papel mais dinâmico e menos estático na atividade de leitura. Haveria uma abertura para que os leitores possam

colocar a si, suas experiências e leituras prévias em jogo durante o processo de construção de significados que conduzirão a leitura.

7.2.6 Nuvem de palavras: memória

Figura 7.8
Nuvens de palavras do grupo temático memória, categoria lembrança visual. Fonte: Elaboração própria a partir do site WordClouds, disponível em: <https://www.wordclouds.com/>.

As palavras *capa*, *coleção* e *cor* foram mais frequentes na nuvem do grupo temático memória; são destacadas como os elementos visuais mais lembrados (e apreciados) pelos leitores após a leitura. Os dois últimos termos estão dentro do conjunto de componentes que formam a capa (observando que o termo coleção, nesse contexto, é associado ao layout dela) e, com a recorrência dessas palavras, entendemos que a capa do livro tenha cumprido um papel de persuasão em relação ao leitor. Sendo a porta de entrada para o livro, podemos entender que a capa funcionou como um estímulo

para compra e leitura. Isso reflete a pluralidade dos papéis da capa do livro, que não só narra parte da história visualmente, mas também tem um propósito de venda; tem a intenção de despertar o desejo de ler, dar pistas sobre o enredo e construir um apelo visual. Além do papel comercial, também há uma função informativa da capa ao incluir título da obra, nome da editora, e sugestões sobre o gênero literário da história. A criação da capa de livro articula design, mercado e cultura (SOUZA, 2022) e vimos que ela pareceu ser relevante para os leitores entrevistados, considerando que esteve presente em todas as nuvens de palavras.

Ainda que a capa mostre uma ideia de padrão por meio dos elementos fixos, a cor distribuída entre lombada e da quarta capa também foi citada como memorável, embora não se repita ao longo dos volumes. Podemos, então, falar que, entre os leitores, a lembrança e a preferência ocorreu tanto em função de elementos da capa que se repetem como por um dos elementos variantes. Talvez a repetição possa ter despertado mais atenção para partes do livro que não se repetem.

Finalizando nossa sistematização, abaixo mostramos como os pontos que levantamos em nossa pesquisa podem ser compreendidos dentro do sistema de atividade

Aqui, utilizamos o modelo hexagonal do diagrama, proposto por Baptista (2019), como forma de facilitar a visualização dos elementos e suas conexões, que se comunicam igualmente dentro do sistema.

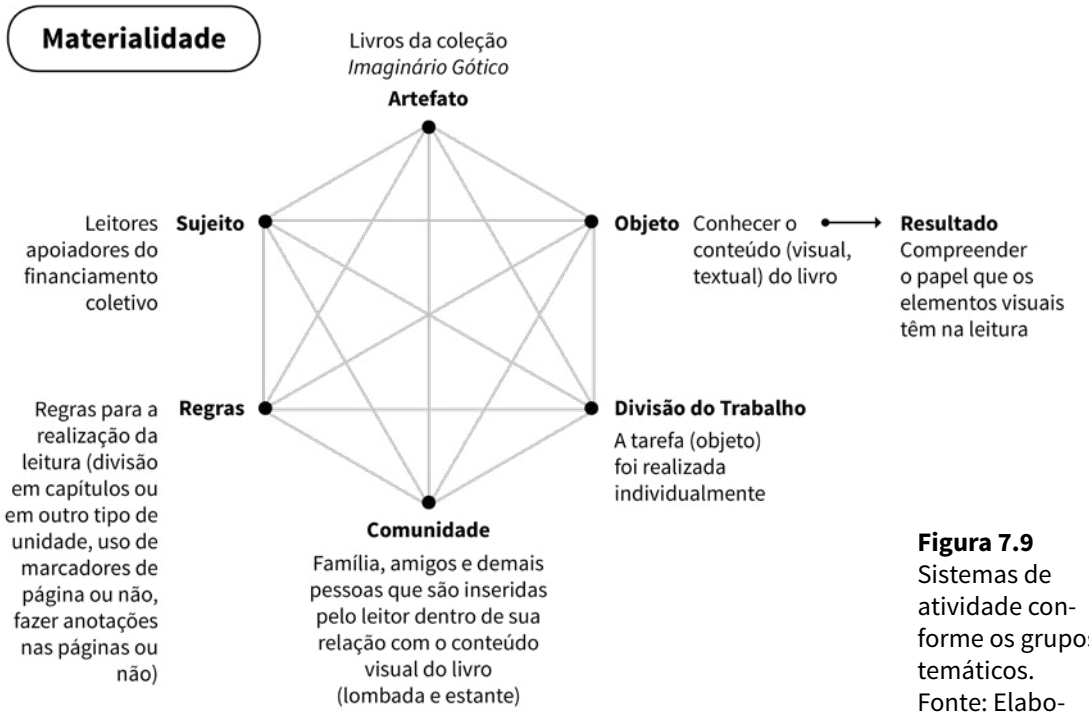
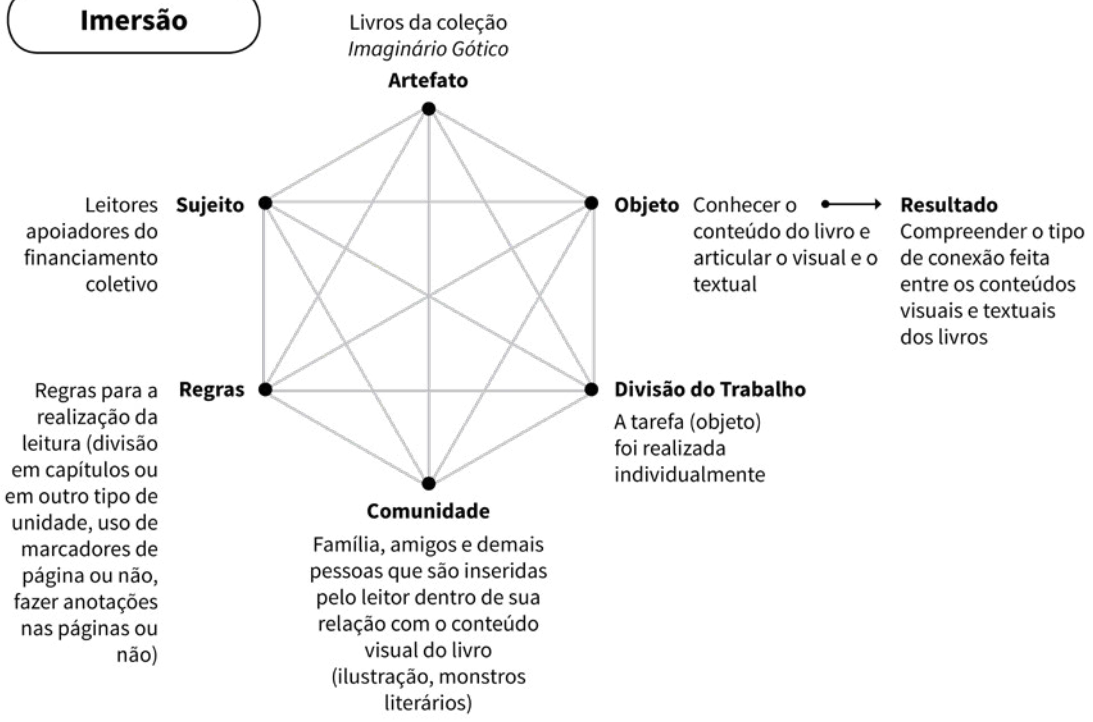
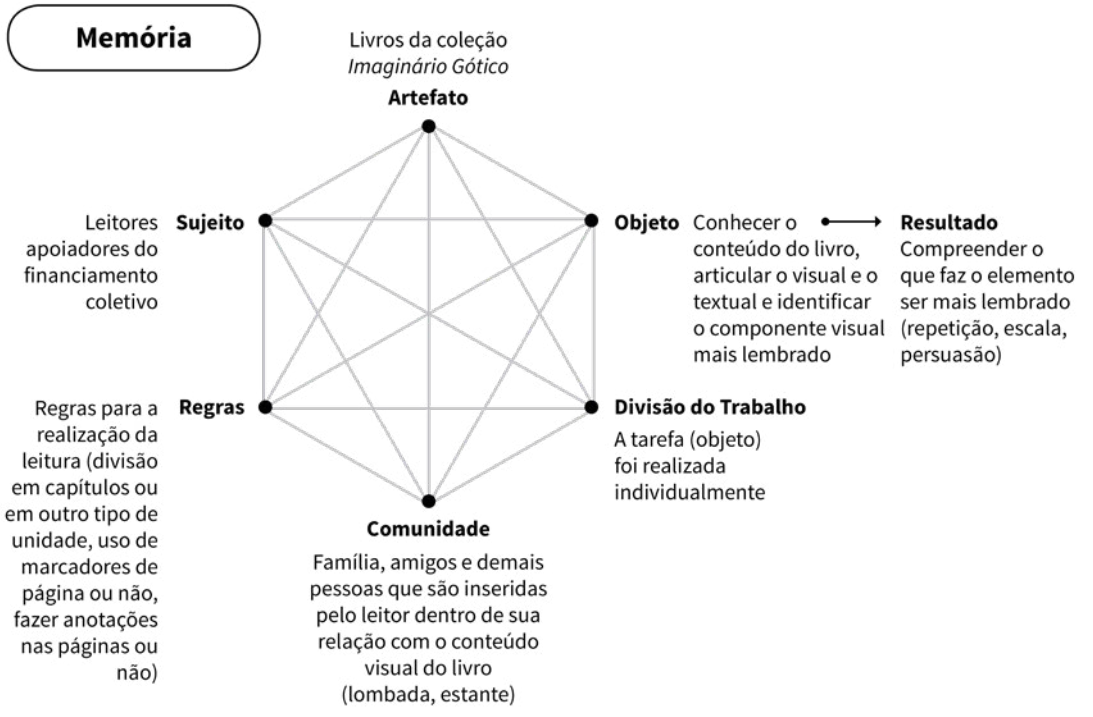


Figura 7.9
Sistemas de atividade conforme os grupos temáticos.
Fonte: Elaboração própria a partir de Baptista (2019).

Imersão



Memória



O **objeto** se relaciona à intenção da parte da leitura citada pelo grupo temático e estimulada pelas perguntas, e não à atividade de leitura como um todo. Organizamos dessa forma por entendermos que a atividade de leitura possui suas especificidades e nossa análise trata das partes integrantes dela dentro dos grupos temáticos, como forma de viabilizar o estudo. No diagrama da materialidade e da memória, no elemento **comunidade**, citamos *lombada* e *estante*, termos que aparecem na nuvem de palavras dos dois grupos, por percebermos que, quando os leitores comentam sobre colocar os livros em uma estante, a intenção deles envolve não somente uma satisfação própria ao ver as lombadas, em um sentido de colecionismo, mas também por observarmos que parece ser importante para os leitores que as lombadas sejam vistas pelas pessoas próximas a eles, como parte da sensação de satisfação. Já no diagrama da imersão, em **comunidade**, mencionamos *imagem* e *monstros literários*, que também aparecem na nuvem de palavras da imersão (os monstros são designados pelo nome/tipo, como *fantasma* ou *vampiro*) por percebermos que, ao falar sobre as conexões entre ilustração e texto, os leitores costumam citar pessoas que possuem opiniões contrárias às deles para ilustrar suas interpretações, seja por um estranhamento em relação ao tema das histórias ("eu até falei pra um amigo meu que não gosta dessas histórias: 'ei, comprei um livro, *Fantasmagoriana*', ele olhou pra capa, viu o nome, 'credo!'"[S6]) ou

pela presença de imagens em livros de leitura contínua (“tem gente que odeia ler livro com figuras porque acha que vai mexer na imaginação, né? Então, eu tenho uma visão completamente diferente: pra mim, quanto mais figura tiver, de diferentes autores, melhor assim” [S2]). Em **regras**, consideramos certas convenções realizadas durante a leitura (forma de dividir a leitura, maneira de identificar a pausa no livro, possibilidade de interferência no livro impresso). Em **resultado**, identificamos o que foi obtido pelo grupo temático a partir do aspecto da leitura que ele trata. Abaixo, trazemos nossas conclusões parciais sobre o capítulo.

7.3 CONCLUSÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Nesta seção, tivemos a intenção de compreender como os leitores da *Imaginário Gótico* interpretaram a relação entre os elementos visuais e textuais integrantes dos volumes da coleção. Optar pelo uso da entrevista nos possibilitou perceber certos aspectos que talvez não seriam tão capturáveis em ferramentas como um formulário, mas sim a partir do depoimento vivo dos participantes. Aqui, também abrimos espaço para observações sobre a condução das conversas. À princípio, citar apenas a palavra “livro”nas entrevistas talvez remeta a algo mais amplo e demande um direcionamento mais específico sobre qual parte dele estamos tratando: o design. Buscaremos destacar essa especificidade nas en-

trevistas posteriores. Também entendemos que utilizar os níveis da atividade e o sistema da atividade na construção das perguntas e no tratamento das informações permitiu compreender a atividade de leitura mediada pelo livro em um nível contextual e demonstrar certas esferas que influenciam nas interpretações trazidas pelos leitores. Quando pensamos nos aspectos não diretamente mencionados pelos leitores (como a exploração da materialidade física enquanto unidade), também cabe refletirmos se a intenção de levantar essa possibilidade de interpretação foi apresentada de forma compreensível ao longo do diálogo com os leitores ou não. Consideramos que a exposição desse tema poderia ser feita de forma mais clara, mesmo através da fala ou contando com a apresentação visual de alguns exemplos. Na próxima seção, trataremos sobre a consulta ao segundo grupo de leitores da coleção.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, T. A. A. de A. A **[TRANS] FORMAÇÃO DOS ARTEFATOS:** um estudo sobre a contribuição dos aspectos históricos da Teoria da Atividade para o Design. 2019. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife

DALCIN, A. R. O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: Histórias, concepções e transformações. **Linha Mestra** - Associação de Leitura do Brasil (ALB), v. 14, n. 40, p. 80 - 94, 2020. DOI: https://doi.org/10.34112/1980-9026a2020n40p80-94

FARBIARZ, A.; FARBIARZ, J. L. Do códice ao eBook: o texto e o suporte. In: COELHO, L. A. L.; FARBIARZ, A. (org.). **Design:** olhares sobre o livro. Teresópolis: Editora Novas Ideias, 2010, p. 113-138.

HENDEL, R. **On Book Design**. Yale University Press: New Haven e London, 1998.

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.

SOUZA, I. L. de. **A capa do livro como interface entre o design, o mercado e a cultura:** um estudo multicaso de dois selos do Grupo Companhia das Letras. 2022. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

08

8 SEGUNDA CONSULTA AOS LEITORES DA *IMAGINÁRIO GÓTICO*

Durante a realização das primeiras entrevistas, observamos que mais algumas mudanças poderiam ser aplicadas às perguntas que desenvolvemos:

- Consideramos que seria interessante reduzir o tamanho dos enunciados das perguntas para alcançarmos respostas mais diretas e próximas ao intuito das questões. Durante as primeiras entrevistas, tivemos respostas longas e que acabavam por se desviar da intenção da pesquisa por conta da abrangência do enunciado;

- Também buscamos tornar as perguntas mais claras, mudando parte do vocabulário utilizado anteriormente. Vimos que nem todas elas foram prontamente compreendidas por falta de clareza do enunciado.

O resultado da atualização das perguntas pode ser visto na tabela abaixo:

Tabela 8.1
Atualização das questões que fazem parte da entrevista. Destacamos o grupo temático delas, a primeira versão da pergunta e sua reformulação. Também destacamos os elementos do sistema de atividade. Fonte: Elaboração própria.

Grupo temático	Primeira versão da pergunta	Pergunta reformulada após primeiras entrevistas	Elementos do sistema de atividade
Imersão, memória	**Como você chegou à campanha de financiamento coletivo?** Costuma ler obras desse tipo de ficção? Se sim, quais? E com qual frequência?	**Você costuma esse tipo de ficção?** E com qual frequência?	Sujeito, objeto, regras
Materialidade	**No primeiro contato com os livros da coleção, quais elementos da capa despertaram sua atenção?** Antes de ler, o que você acha que eles representavam na história? Após ler, a sua hipótese foi confirmada ou negada?	**Quais elementos da capa chamaram sua atenção?** Antes de ler, o que você acha que eles representavam na história? E depois de ler?	Sujeito, artefato, objeto
Materialidade, imersão	**Nos livros da coleção, especialmente nas capas, há elementos que variam em cada volume (cor, imagem) e elementos que se repetem em todos os livros (fonte, alinhamento). O que esse tipo de organização comunica?** Os componentes fixos indicariam a unidade da coleção e os dinâmicos refletiriam particularidades das obras, mas a noção de unidade/particularidade poderia ser explorada de outra forma? A repetição precisaria ocorrer para haver uma unidade?	Há uma noção de unidade tanto nos elementos visuais que se repetem como no tipo de ficção dos livros. **Essa ideia de conjunto poderia ser explorada de outra forma, como na forma do livro (acabamentos, dimensões)?**	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, Imersão	**Ao levantar a capa e ter contato com as folhas de guarda e o miolo do livro, há ilustrações junto aos elementos pré-textuais. Você percebe conexões entre elas e o enredo do livro?** Percebe um vínculo com o projeto gráfico da coleção? Por que você acha que elas estão ali, logo no início do livro?	Os livros têm ilustrações logo nas primeiras páginas. **Por que elas estão logo no início? Seria algum tipo de ambientação?**	Sujeito, artefato, objeto

Materialidade, imersão	**Conforme o avanço das páginas, como você percebeu imagens, cores e texto? O alinhamento e o tamanho delas interferiu/teve impacto na condução da sua leitura?** O espaço entre as linhas de texto interferiu na continuidade da leitura? O que as ilustrações que aparecem junto ao texto querem dizer? O uso desses recursos foi importante para a sua leitura?	Os livros também têm ilustrações no corpo do texto. **Ter ilustrações importa para sua leitura? Por quê?**	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, imersão	**Há mais ilustrações no miolo de *O Aparicionista* do que nos demais livros da coleção. A presença das figuras foi capaz de ampliar o sentido trazido pelo texto?** As imagens repetem aquilo que é dito pelo texto? Nos volumes que apresentam menor quantidade de ilustrações, a ausência de representação visual em certos trechos tornou o que é contado pelo texto mais difícil de imaginar?	**Ter ilustrações ajudou a entender certas partes do texto?** A imagem consegue descrever sem o texto?	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, imersão	A pergunta anterior foi dividida em duas	**Qual é o sentido das imagens quando as comparamos com o texto?** Contam junto com o texto? São literais ou abrem margem para que o leitor faça sua interpretação?	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, imersão	**As obras trazidas pela coleção repetem uma certa ideia de *visualidade* – podemos exemplificar isso conforme o elemento sobrenatural se *apresenta visualmente* aos personagens para nortear a condução da história. Pensando nisso, os elementos visuais utilizados na coleção (imagens, cor), desde a capa até o miolo, também são capazes de nortear o desenrolar da história?** Trazem um sentido próprio, formando uma narrativa com recursos que as imagens trazem, ou é necessário considerar o conteúdo textual para que o visual possa contar a história?	**Os elementos visuais da capa conseguem contar sobre a história mesmo que a leitura ainda não tenha sido feita?** E os elementos visuais do miolo?	Sujeito, artefato, objeto, regras

Materialidade	**As pinturas exibidas nas capas dos livros são contemporâneas à data de lançamento original do livro (excetuando *Il Bacio*, em *O Vampiro*), mas o vínculo entre elas e a narrativa textual é construído pelo projeto gráfico. As ilustrações do miolo, por outro lado, já estavam presentes nas edições originais dos livros. O vínculo entre texto x imagem foi mais perceptível na situação da capa, em que a conexão entre os elementos foi construída pelas edições da Imaginário Gótico, ou nas ilustrações do miolo, que haviam sido produzidas para as edições originais dos livros?** Por quê?	**A conexão entre texto x imagem foi mais clara nas ilustrações resgatadas (do miolo) ou nas ilustrações não resgatadas (da capa)?**	Sujeito, artefato, objeto, regras
Materialidade, Imersão	**Qual característica gráfica/física dos livros da *Imaginário Gótico* ficou na sua memória?** E qual ponto contado pela história foi mais lembrado por você?	**Qual característica visual da coleção ficou na sua memória?**	Sujeito, artefato, comunidade, divisão do trabalho

Na primeira pergunta, retiramos o trecho que mencionava o financiamento coletivo por identificarmos que a familiaridade com ele não implicou em formas expressivamente distintas de perceber o conteúdo visual e textual dos livros, excetuando o gosto pelos paratextos (que foram parte dos conteúdos liberados nas metas estendidas das campanhas), mencionados em respostas a outras perguntas da entrevista. Na quarta pergunta, colocamos algumas sugestões sobre como uma noção de conjunto poderia ser trazida, além do tipo de ficção e da repetição visual, para estimular a visualização de mais possibilidades que permitiriam mostrar uma ideia de unidade. Dividimos a antiga sexta pergunta em duas: uma tratando sobre possíveis papéis da ilustração no texto e outra sobre o sentido que surgiria quando comparamos imagem x texto no miolo; nesta segunda, utilizamos termos (literal, "abrem margem") já citados pelos leitores durante as primeiras entrevistas quando se referiram às relações visuais x textuais. Na última pergunta optamos por citar somente a característica visual memorável, considerando que os elementos textuais citados como marcantes pelos leitores não se relacionavam diretamente a algum dos componentes visuais da coleção.

Temos, a seguir, o tratamento das informações levantadas na segunda consulta aos leitores da coleção.

Além dos 7 leitores que participaram das primeiras entrevistas, tivemos outros 9 leitores que manifestaram interesse em participar desta fase da pesquisa. Porém, ao entrarmos em contato por meio do e-mail informado no formulário, não tivemos resposta de todos (mesmo que tenhamos tentado contato mais de uma vez) e a nova consulta aos leitores terminou por ouvir menos pessoas do que o planejado. As novas entrevistas tiveram uma duração média de 37 minutos e utilizaram os mesmos procedimentos de gravação e execução das entrevistas anteriores. Na planilha abaixo, caracterizamos os participantes da segunda fase de entrevistas:

Sujeito	Idade	Gênero	Escolaridade	Residente em:	Projetos apoiados:	Livros lidos:
S8	32	Feminino	Mestrado	PR	Vol. 3-4	Vol. 3-4
S9	24	Masculino	Superior	MS	Vol. 4	Vol. 1-4
S10	49	Feminino	Mestrado	DF	Vol. 4	Vol. 4
S11	28	Masculino	Mestrado	RN	Vol. 3	Vol. 3

Tabela 8.2
Perfil dos leitores entrevistados pela pesquisa. Enumeramos os livros de acordo com a ordem de lançamento. Fonte: Elaboração própria.

Na próxima seção, descreveremos as ideias gerais presentes nas falas dos leitores por meio das categorias e, em seguida, traremos as nuvens de palavras e os sistemas de atividade.

Assim como nas primeiras entrevistas, foi comum para os leitores citar a ilustração (ou um detalhe dela) como o elemento que mais chamou atenção na capa. Percebemos algumas mudanças em relação às possibilidades vistas pelos participantes para a ideia de unidade: uma das leitoras sugeriu que os itens de papelaria (marcadores e postais) que acompanham os volumes da coleção também indicariam uma noção de conjunto, conforme eles mostram a mesma imagem de capa de cada livro. Outra leitora sugeriu que uma mudança na capa (o aumento do tamanho da imagem) também seria uma forma de mostrar a unidade. Curiosamente, uma das próprias formas da coleção de mostrar um conjunto (utilizando elementos visuais que se repetem, mas também apresentando componentes variáveis — cor e ilustração —, mesmo que dentro de um grid fixo), não chegou a ser mencionada nas respostas a essa pergunta.

Alguns dos significados originalmente planejados pelo projeto gráfico foram expandidos, como a fala de S10 sobre *Fantasmagoriana* mostra: para ela, a folha de guarda preta do livro simbolizaria a noite. Ela imaginou a passagem da leitura da capa para o miolo como um percurso: a capa mostra um cemitério, então ela estaria em um cemitério à noite, e, passando por ele, chegaria às construções ilustradas nos elementos pré-textuais. E, sobre as ilustrações

do miolo, tivemos uma ideia geral trazida pelos participantes: elas incrementam a experiência de leitura, seja estimulando a curiosidade do leitor, o atraindo mais para o livro, ou mesmo permitindo uma ruptura na continuidade do texto, como um "alívio" na leitura. Há diferenças de leitor para leitor quanto à necessidade de ilustrações no livro: alguns a consideram dispensável, mesmo que também sejam vistas como um atrativo, e outros consideram que, sem ela, o incentivo à leitura seria menor. Abordaremos mais sobre o significado percebido da ilustração em relação ao texto na próxima seção.

8.1.2 Imersão: conexões visuais x textuais

Diferentemente do primeiro grupo de leitores, os participantes do segundo grupo entrevistado não diferenciam a capa de O *Aparicionista* em relação aos demais livros, mesmo quando perguntados se a conexão entre imagem e texto nas capas dos livros da coleção foi clara. Ao longo das entrevistas, os volumes mais mencionados por eles foram O *Vampiro* e *Fantasmagoriana* e, ao observarmos a **tabela 8.2**, vemos que esses dois livros foram os mais lidos pelo segundo grupo de leitores, diferentemente do primeiro grupo, cuja leitura contemplou mais volumes. Podemos pensar que a ausência de menções ao *Aparicionista* tenha ocorrido devido a isso.

Apesar disso, os leitores pontuaram sobre a existência de algumas diferenças na interpretação da imagem de capa no contato pré e pós-leitura e que as ilustrações de miolo, embora pareçam literais em relação à história, podem acrescentar detalhes da época em que foi desenvolvida ou mesmo ajudar a visualizar os eventos narrados. Nos chamou atenção parte das falas de leitores que destacam a participação de quem lê na construção da conexão entre visual x textual, pontuando que a imagem mostraria possibilidades e o significado poderia ser proposto pelo leitor a partir de seu próprio repertório e dos elementos que ilustração e texto mostram; quem lê acabaria por também construir uma história. Consideramos que essa é uma visão próxima à ideia da imagem como potencial, que discutimos no capítulo **A visualidade no livro de leitura contínua**.

Entre esse grupo de leitores, também houve maior contextualização com experiências de leitura anteriores e menções a outros livros de literatura durante a discussão sobre as possibilidades de significado das ilustrações. Essa parte, embora se associe à esta categoria por tratar de buscar conexões visuais x textuais, também se relacionou à lembrança visual dos leitores, abordada na seguinte seção.

A capa não foi diretamente mencionada pelos leitores como a parte do livro que ficou mais vívida na memória, mas sim elementos da imagem presente nela. S9 citou os fantasmas com "lençol branco", tipo de representação vista para esse personagem nas capas de O *Necromante* e *Fantasmagoriana*; S10 também mencionou o fantasma da capa de *Fantasmagoriana*, inicialmente visto por ela como um borrão branco; S11 afirmou que o estilo nebuloso da pintura *Il Bacio*, de O *Vampiro*, foi a característica visual da coleção mais forte na memória dele. S8 fala que a capa não foi a parte mais memorável, mas sim as ilustrações das construções dos elementos pré-textuais. Embora todos os entrevistados já tivessem familiaridade com a ficção gótica antes de ler os livros da coleção, apenas S9 mencionou um livro gótico com ilustrações que foi marcante para sua infância: *Frankenstein*, chegando a mostrar a edição em questão durante a entrevista e a destacar seu gosto por livros com ilustrações, ainda que não as veja como obrigatórias. Aprofundaremos essas questões na nuvem de palavras.

Figura 8.1
Nuvem de palavras do grupo temático materialidade, categoria caracterização visual. Fonte: Elaboração própria a partir do site WordClouds, disponível em: <https://www.wordclouds.com/>.

Vemos que *capa*, *ilustrações*, *coleção* e *imagem* são as palavras mais citadas, termos próximos aos mais frequentes na nuvem de palavras da materialidade da primeira consulta aos leitores. Embora a ilustração da capa tenha sido bastante citada, percebemos que, dentro da categoria **caracterização visual**, ela não estava tão frequentemente associada à ideia de padrão, como foi com o primeiro grupo de leitores; alguns leitores se detiveram em questões internas à imagem. S10 falou sobre o fantasma da capa de *Fantasmagoriana* e como ele inicialmente parecia um borrão branco e depois começou a parecer um espectro conforme ela observava os outros elementos da cena. S11 destacou que a nebulosidade e os contornos imprecisos da imagem de capa

de O *Vampiro* chamaram a atenção dele por remeter a "coisas assustadoras". Ainda tivemos uma quantidade maior de discussão sobre o papel das ilustrações de miolo em relação aos participantes anteriores — e três dos leitores entrevistados comentaram que sentiram falta de mais ilustrações dentro do corpo do texto.

Mesmo assim, dois leitores relataram que não haveria problema para aproveitar a leitura caso não houvesse ilustrações nos livros, as colocando como um atrativo extra que o livro poderia oferecer e (aparentemente) não como algo que conseguiria narrar junto com o conteúdo textual. Mas, conforme S9 comentou, "que chato seria se os livros não tivessem gravuras, não é mesmo?". Embora, nesses casos, a ilustração não seja vista exatamente como um conteúdo informativo, ela parece estar em uma dimensão afetiva, que funcionaria como um recurso para tornar mais prazerosa a experiência de ler. Já S10 ressalta que a presença das ilustrações também se associa ao público que as editoras têm em mente: "um leitor que já leu, que tem experiência, que já é um leitor que está querendo ler algo com uma edição mais bem acabada", enquanto S9 pensa que os livros com ilustrações pareceriam mais interessantes para leitores em formação, comentário feito conforme sua própria vivência. O leitor pensado por S9 talvez esteja mais próximo daquele visado pelos livros ilustrados, narrados predominantemente pela imagem, em vez dos livros com ilustrações. A

formação visual do leitor — e como o design participa desse processo ao lidar com a complexidade dos elementos visuais — é assunto debatido dentro do conceito de *Design na Leitura* (LACERDA; FARBIARZ, 2021).

A fala de S10 parece colocar a ilustração como um diferencial que o livro de literatura poderia oferecer no mercado, pensando no leitor que já teve contato com uma quantidade suficiente de livros físicos e que busca uma edição que ofereça um algo a mais motivador da escolha daquela edição entre outras tantas. Esse ponto é também abordado por S11: "vejo (as ilustrações) como uma forma de polir o livro, transformar o livro em um objeto mais luxuoso, sabe?"; o leitor ainda cita o papel que as ilustrações têm dentro do livro, enquanto objeto, de permitir pausas e "aliviar" o fluxo de leitura. Ao mesmo tempo que desempenharia uma influência no papel de compra, a ilustração também poderia estimular o leitor a permanecer no livro: "se fosse só texto ia ser muito simples, muito pouco, o incentivo à leitura é menor" (S10). O debate sobre o papel das ilustrações entre os leitores entrevistados contemplou pontos que vão além da narrativa e se mostrou interessante para compreender o livro como objeto e as diferentes intenções que podem ser incorporadas nos elementos visuais que o compõem.

Figura 8.2
Nuvem de palavras do grupo temático imersão, categoria conexões visuais x textuais. Fonte: Elaboração própria a partir do site WordClouds, disponível em: <https://www.wordclouds.com/>.

História, *capa*, *imagem* (e suas variações: *imagens*, *ilustrações*) foram os termos mais frequentes. Elas estão relacionadas ao tipo de associação feita entre a imagem e a história dos livros e, nesse contexto, um dos assuntos mencionados foi como a imagem poderia ser interpretada antes e depois da leitura. S9 pontuou que os textos de apoio de *O Necromante* lhe permitiram entender melhor a pintura da capa, considerando a explicação deles sobre necromancia e como esse tema era popular na época da escrita do romance — "se não fosse pela introdução da edição da Clepsidra, eu acho que o sentido da capa não seria tão chamativo assim pra mim" (S9).

Para S10, a capa pode criar uma expectativa para o leitor sobre o assunto da história, expectativa essa que pode ser

frustrada ou não com o decorrer da leitura. S11, em um primeiro momento, apesar de associar os personagens da capa com o tema da história O *Vampiro*, também pensou que poderiam representar outros seres mitológicos: "dos súcubos, dos íncubos[1], me remetia muito a isso e ao vampirismo, claro. Mas me lembrava isso antes de ler, essa representação de sugar a vitalidade".

Figura 8.3
Parte da tela de Alciati, apresentada na capa de *O Vampiro*. Fonte: Adaptado de Meisterdrucke.

No miolo, S8 comentou que as ilustrações poderiam acrescentar detalhes contextuais, para além do alcançado pelo conteúdo textual, citando as imagens que aparecem em romances de folhetim como exemplo:

> Gosto bastante porque eles vão mostrar muito da época, né? Então vai ter, por

1 Mito que faz parte de determinadas tradições culturais; são uma espécie de gênio relacionado à sexualidade. Súcubo é a versão feminina e íncubo é a versão masculina.

exemplo, a moda, o que era considerado uma mulher linda, o que era considerado um homem bonito, ou então todos aqueles estereótipos em relação a determinados personagens. Então eu gosto porque a imagem acaba adicionando um monte de elementos extratextuais, que vão fazer uma série de relações com outras coisas, com outros temas que não necessariamente é o conteúdo do livro (...) que, às vezes, se (as ilustrações) não estivessem ali, a gente não pensaria (...) É claro que, por exemplo, essas imagens que acompanhavam textos de folhetim também

> tinham uma intencionalidade, às vezes não necessariamente iam falar sobre a própria época, às vezes falavam sobre os próprios preconceitos ou então os conceitos e as visões de mundo que a pessoa que tinha ilustrado tinha colocado naquela imagem, mas a gente consegue fazer algumas inferências (...) a respeito do povo da época e de como se pensava essas produções" (S8).

Esse sentido para a interpretação da imagem é mais contextual e oferece mais possibilidades para a construção de significados ao considerar o próprio contexto da época da ilustração. Mesmo que a imagem possa parecer literal quando comparada à forma que o conteúdo textual apresenta o evento que ela também descreve, há particularidades da época e da intenção de sua produção que influenciaram

sua criação e acabam por ser registradas na representação que a ilustração faz, seja pela técnica utilizada, pelos temas abordados, pelo ambiente no qual a cena se passa ou mesmo pelos elementos que o ilustrador escolheu mostrar. Ainda que essa forma de ver a imagem talvez não seja praticada por todos os leitores, observar as ilustrações assim oferece uma fonte de significados mais ampla e não se limita somente ao que o diálogo entre ela e o texto pode significar. Buscamos trabalhar nesse sentido durante o capítulo de aplicação de nossa ferramenta analítica. Também vale lembrar que a recepção contemporânea para esse conteúdo visual é diferente da recepção do leitor que era o público almejado pelas ilustrações originalmente, como a leitora ressalta: "eu gosto de imaginar o que deve ter sido essas imagens pra pessoa que lia lá no século XVIII, né? (...) hoje em dia a nossa relação com imagem é completamente diferente". Essa ideia de ter uma visão da época por meio das ilustrações também foi mencionada pelos leitores S1, S5 e S6.

A perspectiva trazida por S8 mostra a construção de significados a partir do que a ilustração apresenta e da participação ativa do leitor ao interpretar os elementos dentro do contexto histórico e de criação. S9 também trouxe a ideia de participação ativa do leitor quando perguntado sobre o sentido das ilustrações de miolo em relação ao texto:

> Eu acho que elas oferecem uma opção: você pode visualizar essa tal cena da obra desse jeito aqui ou você pode visualizar de um jeito que você prefira, ou elas (as ilustrações) até ajudam a visualizar melhor aquela cena e você pode compor na sua cabeça a imagem durante a sua leitura, do jeito que você preferir. Você pode pegar alguns elementos da ilustração que está ali no livro e pode compor o resto da imagem do seu próprio jeito (S9).

Conforme o ponto trazido por S9, a imagem ofereceria estímulos e possibilidades para a compreensão da cena, podendo ser complementada ou não pelo leitor. Reconhecer, então, esses complementos para a ilustração também

dependeria da intenção de quem lê. S11, por exemplo, entende a imagem mais como uma maneira de compreender uma cena da história com mais facilidade ("eu tô lendo ali e às vezes algumas coisas simplesmente não encaixam tão bem quando eu tô lendo, e, pra não voltar muitas vezes, a leitura da imagem me faz entender aquilo de forma mais fácil") e de manter o leitor na história ("a leitura desse texto [O *Vampiro*], ela me empolgou muito no começo, mas ela foi meio que esmorecendo no final, sabe? Eu acho que eu tava esperando um outro tipo de história [risos], foi muita expectativa e eu acho que as imagens teriam me empolgado mais"), em vez de complementá-la com significados contextuais trazidos por ele. São diferentes atribuições enxergadas para as ilustrações, algumas mais voltadas para o significado delas dentro na narrativa, outras que trazem a importância da esfera histórica e de produção da ilustração ou que também assimilam o papel do visual dentro do objeto livro. Com essas perspectivas, podemos identificar parte do sentido que as imagens têm dentro da leitura.

Figura 8.4
Nuvem de palavras do grupo temático memória, categoria lembrança visual. Fonte: Elaboração própria a partir do site WordClouds, disponível em: <https://www.wordclouds.com/>.

Em comparação às demais palavras, *ilustrações* foi o termo mais citado pelos leitores. A fala de S8 as relaciona ao miolo, enquanto S9, S10 e S11 se referem a elas nas capas. S8 destaca as ilustrações das construções em estilo gótico: “essa arquitetura do excesso, eu gosto muito (...) Quando cê pensa na arquitetura gótica, pensa nas catedrais, naquele negócio monstruoso em relação ao ser humaninho pequenininho lá, bem baixinho, eu gosto muito disso”. Nesse trecho, talvez possamos falar que a ilustração do livro, em um nível 2D, estimulou a visualização daquela representação em um nível 3D, indo além das partes da construção que a imagem impressa mostra. A grandiosidade da construção, que vai além do que o ser humano consegue abraçar, colocando as pessoas como pequenas diante daquele tamanho, se mostrou como

elemento marcante para a leitora. Nas primeiras entrevistas, S7 também considerou os detalhes e o tamanho das construções góticas como elementos marcantes e memoráveis.

S10 relacionou o fantasma da capa de *Fantasmagoriana* à ideia de melancolia, termo que também aparece na nuvem de palavras. Ela associou o modo escolhido para a representação do fantasma ao significado do termo "fantasmagoriana": "

> *Fantasmagoriana* é um neologismo, né? Não existe (...) E eu fiquei pensando: 'poxa, o que pode ser *fantasmagoriana*, né?' (...) quando chegou o livro pra mim, eu abri e aí ele se revelou dessa forma, tão iluminado naquele centro, meio que essa figura central dominou no pensamento e, no final, como é que eu traduzi? Um fantasma melancólico (...) olhando bem pro fantasma, a

gente vê que ele está de olhos fechados, cabeça baixa. Ele está melancólico".

Essa é uma noção próxima às ideias que Peroutková (2019) associa com a produção de Josef Mandl na época de criação da pintura:

Figura 8.5
O fantasma da pintura de Mandl, que está na capa de *Fantasmagoriana*. Fonte: Adaptado de Kučerová (2017).

Ao longo das falas de S9, percebemos várias menções sobre ilustrações e como elas podem contribuir para o leitor em formação; ele citou suas experiências na infância para demonstrar esse ponto. No decorrer da entrevista, ele também mencionou mais de uma vez a responsável pela sua formação como leitor: sua mãe, seja em exemplos sobre os papéis que as imagens podem ter para cada leitor ("por exemplo, a minha mãe [...] Ela fala assim: 'ai, eu não gosto de livro com

ilustração, porque, quando eu vou ler o livro, eu não consigo imaginar a cara do povo do jeito que está na ilustração, sempre imagino a cara do povo diferente'") ou compartilhando momentos vividos por eles com os livros da coleção ("quando eu comprei os primeiros livros da *Imaginário Gótico* [...], aí eu mostrei pra minha mãe, né? E a minha mãe, ela achou muito bonita a ilustração da folha de apresentação, do frontispício"). Conseguimos perceber a relevância que a mãe do participante teve dentro do percurso que o tornou um leitor de literatura e, quando observamos dados de pesquisas como a *Retratos da Leitura*[2], publicada em 2020, vemos que as mães ou responsáveis do gênero feminino estão dentre as pessoas que mais influenciam o gosto pela leitura, logo após os professores. Com nossa pesquisa, também pudemos ter acesso a partes como essa da vida dos leitores. Isso nos lembra de entendermos os participantes como pessoas com suas próprias vivências, experiências e lembranças, e não apenas como informações agrupadas em categorias e nuvens de palavras.

2 A pesquisa está disponível em: <https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf>. Acesso em 05 ago 2022.

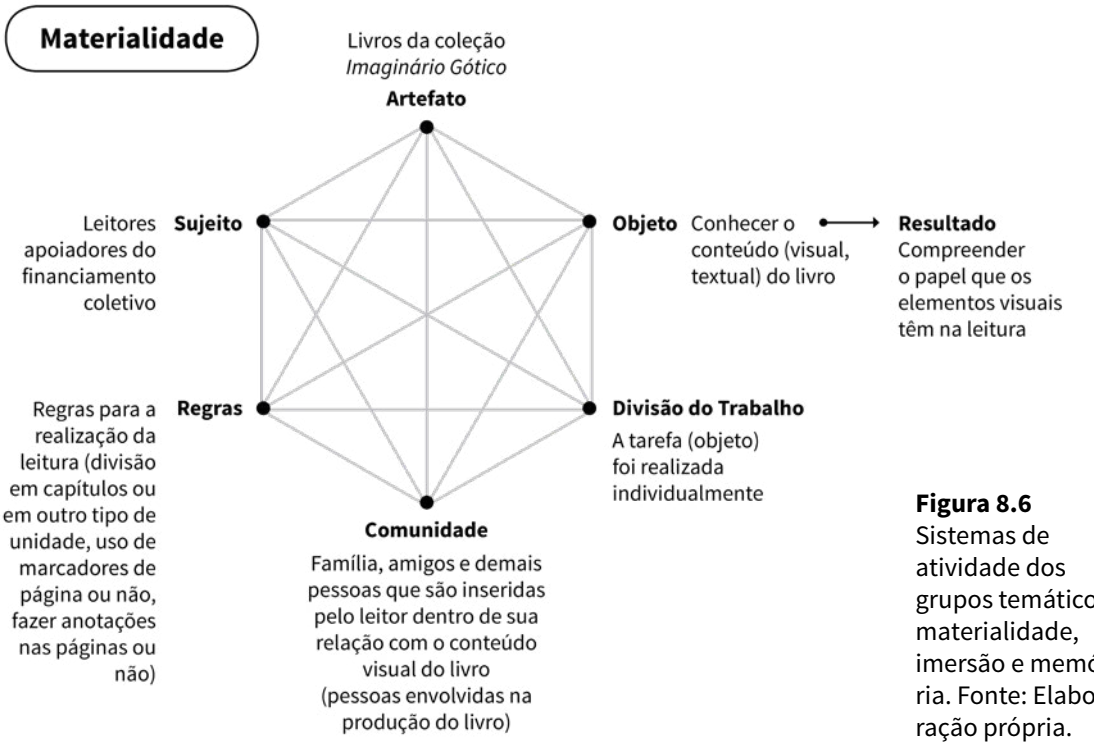
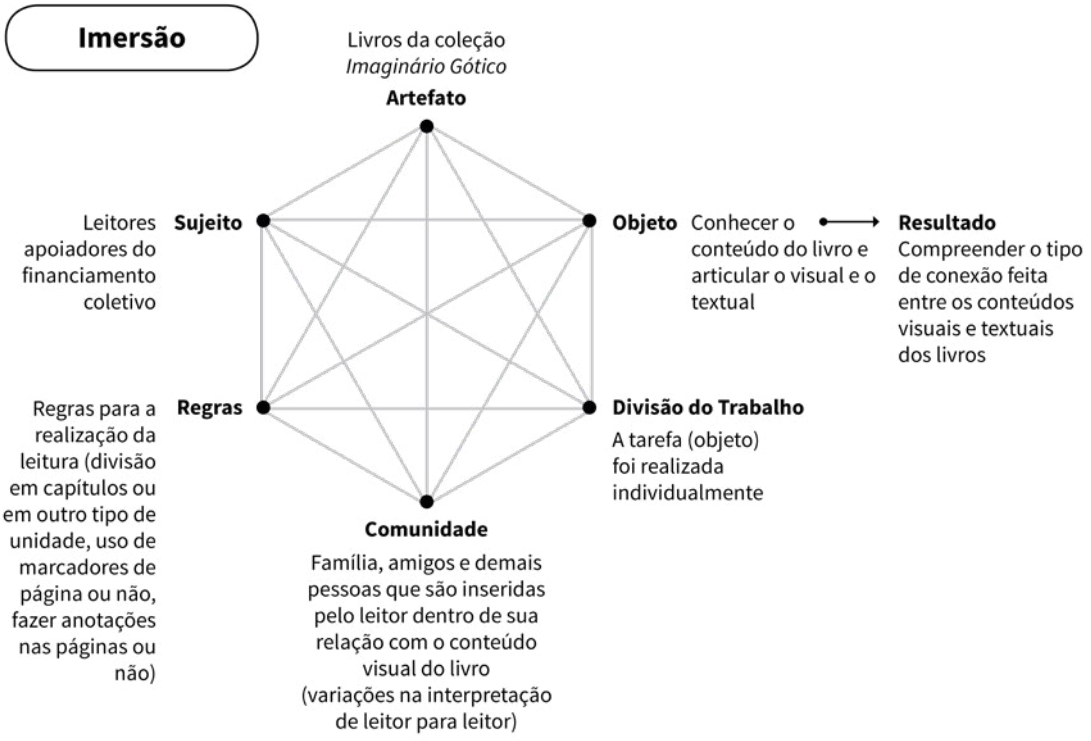
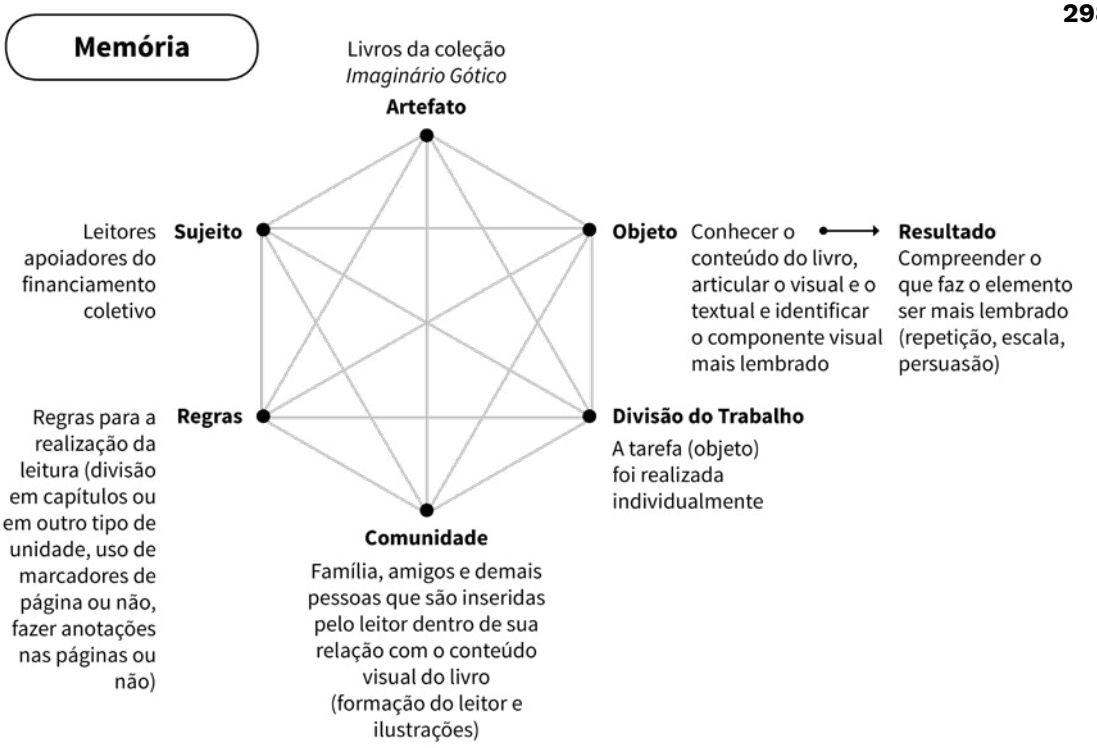


Figura 8.6
Sistemas de atividade dos grupos temáticos materialidade, imersão e memória. Fonte: Elaboração própria.





Em relação às **regras**, observamos que, entre esse grupo de leitores, os marcadores de página foram mais citados como uma convenção para a realização da leitura (além de indicar a pausa ao ler, os marca páginas também chegaram a ser associados com gêneros literários: S9 pontuou, por exemplo, que utiliza os marcadores da coleção só para livros de terror e horror). Curiosamente, a ideia de mostrar a lombada dos livros na estante para outras pessoas como forma de ter uma satisfação pessoal não foi citada pelo segundo grupo de leitores, mas houve menção a outras pessoas dentro da **comunidade**. Na materialidade, pessoas envolvidas dentro da produção do livro, como escritores e ilustradores, foram citados conforme alguns leitores comentavam que a inten-

ção da ilustração no livro dependeria do objetivo de quem a criou e como ela foi colocada no projeto gráfico, além da persuasão que o conteúdo visual pode ter sobre o leitor, como S10 comenta:

> pensar em como trazer o leitor pra dentro do livro é de uma delicadeza, de uma sensibilidade que poucas editoras tinham, agora elas estão se dando conta de como o leitor quer ler, né? Porque, convenhamos, hoje em dia é muito mais fácil eu ficar vendo TikTok do que me concentrar num livro tipo esse (...) Então é necessário fazer algo a mais pro leitor.

Na **comunidade** do grupo imersão, trazemos um destaque feito por três dos entrevistados. Nas falas deles, conseguimos observar uma noção de participação ativa do leitor

dentro das interpretações vistas como possíveis no diálogo entre o visual e o textual, mas eles também ressaltaram que o tipo de conexão feita a partir do visual e do textual variaria de leitor para leitor. Essas variações ocorreriam por conta de preferências e da própria forma de ver as ilustrações, ponto que também inclui a discussão sobre como o leitor contemporâneo e aquele que teve contato com as edições originais veem as imagens de formas distintas, graças às circunstâncias que os envolvem. Já na **comunidade** do grupo memória, destacamos a formação como leitor mencionada por S10, que, dentre as falas do grupo, deixou mais clara como a participação de pessoas dentro do círculo social incentiva e impacta o sujeito no processo de aprendizado da atividade e é memorável quando ele aprende a realizá-la. Mantivemos as descrições dos demais elementos (**sujeito**, **artefato**, **objeto** e **divisão do trabalho**, com algumas ressalvas para as **regras**) por entendermos que eles se comportaram de forma similar à que havíamos identificado na primeira consulta aos leitores.

Na seção seguinte, trazemos mais alguns aspectos relevantes observados dentro da fala dos sujeitos dos dois grupos entrevistados.

• É importante lembrar que os leitores fazem seus comentários a partir dos livros da coleção já lidos por eles. Nem todos leram os quatro volumes, então os pontos de vista acabam focando mais em um livro ou outro;

• Também percebemos que os leitores da *Imaginário Gótico* entrevistados pela pesquisa possuem um nível de escolaridade elevado (mínimo: ensino superior, máximo: mestrado). Os leitores participantes do estudo experimental não possuíam o mesmo nível de escolaridade (todos eles eram estudantes de graduação no momento da pesquisa) e trouxeram questões não citadas pelos participantes dos dois outros grupos, como a leitura de livros digitais como alternativa ao impresso porque o custeio do livro físico nem sempre era possível. Embora não possamos relacionar diretamente a escolaridade do leitor com a renda dele a partir das informações que levantamos, consideramos que esse aspecto é importante para entendermos como o custo dos livros físicos pode afetar o acesso do leitor à literatura e como outros formatos de livro podem viabilizar esse acesso;

• Os primeiros leitores da *Imaginário Gótico* frequentemente relacionaram suas profissões às preferências de conteúdo visual do livro. S4, profissional da área de TI, destacou que, por hábito de trabalho, vê a necessidade

de uma padronização, e, para ele, a presença dos elementos que se repetem nos livros fornece a ideia de reflexão sobre um projeto. S3 trabalha com revisão, tradução, diagramação e um pouco de design, e pontua que "minha vida é encontrar erros, então me incomoda quando não tem uma padronização". Essas associações entre profissão x preferência não foram tão frequentes no segundo grupo de leitores da coleção, excetuando S10, que relacionou sua carreira de escritora e aspectos da produção de seu livro à elementos que identificou nos volumes da I*maginário Gótico* (como tipografias e ilustrações);

• Apesar dos leitores reconhecerem o que a cor das capas dos livros significava dentro de cada história (principalmente em O N*ecromante* e O V*ampiro*, que mostra essas conexões de forma mais explícita), não tivemos menções claras sobre como a cor dos dois primeiros volumes da coleção indicaria que eles estão relacionados entre si (também tivemos essa ausência em relação às associações das cores dos dois últimos volumes);

• Uma fala comum a alguns leitores da primeira e da segunda consulta nos chamou atenção: eles consideraram ser possível que a ilustração limitasse a imaginação de quem lê. S2 e S9 citam esse aspecto para apresentar pontos de vista diferentes dos deles, já S5 considera isso como possível dentro da sua leitura, mas também

pontua que essa é uma forma do leitor ser inserido no pensamento de quem fez a imagem. Mendelsund (2014) nos traz que o processo de leitura do conteúdo textual envolve a criação de imagens mentais dos eventos narrados e, quando o livro já inclui ilustrações para as histórias, o trabalho de criação dessas imagens mentais ocorre de forma mais branda; é aliviado. O autor também pontua que as ilustrações do livro conformariam as visões mentais dos eventos representados por elas — mas só enquanto são observadas. Após um certo período, a imagem mental particular a tais ilustrações se dissiparia. Mas, quando a ilustração não corresponde ao que se imaginou, também há um "alívio" da tarefa de criar imagens mentais? Se a ilustração é capaz de abrandar as imagens mentais, por que essas imagens se esvaneceriam, mesmo estando conectadas a uma representação ilustrada gráfica? As ilustrações no livro de leitura contínua podem ser sequenciais, então é possível que os personagens (e ambientes) se repitam por elas — e também é possível retornar até as páginas dos livros que contêm as ilustrações — ; talvez haja uma intenção de colocar essas ilustrações como recursos que modelem a imagem mental em direção a certos pontos da história a partir do próprio posicionamento delas nos livros. Talvez "limitar a imaginação" seja uma expressão muito dura para descrever esse tipo de compre-

ensão da ilustração; talvez faça mais sentido falar em o quanto a ilustração oferece ou não estímulos para que o leitor coloque sua própria interpretação em jogo para construir significados. Isso pode se relacionar ao nível de abstração (ou a ausência dele) oferecido pela representação visual feita pela ilustração e nos faz pensar de que modo esse fator pode obstruir ou extrapolar a imaginação. No caso da *Imaginário Gótico*, talvez os leitores citem a "limitação" devido à forma mais literal que as ilustrações representam os eventos ao longo dos volumes. Esse aspecto nos motiva a ponderar até que ponto a imagem pode ser relevante e significativa dentro de um conteúdo predominantemente textual;

• Todos os leitores da *Imaginário Gótico* entrevistados já possuíam familiaridade prévia com a ficção gótica ou com os gêneros de terror ou horror na literatura. Por isso, não podemos afirmar com certeza que o contato (ou a falta dele) com esse tipo de ficção impactou na forma de perceber e interpretar os elementos visuais da coleção;

• Tivemos um leitor que se preocupou em afirmar que buscava não julgar um livro pela capa, enquanto outra leitora mencionou abertamente que julgava o livro pela capa. Esse receio em incluir a capa como fator importante para a escolha de uma edição específica (afinal, ela também tem um propósito de "embalar" o livro e per-

suadir o leitor) parece estar alinhada a cargas diferentes de importância atribuídas ao visual e ao textual. É interessante pontuar que os elementos visuais do livro podem ter diferentes papéis (informativo, estético, narrativo), embora sua importância nem sempre seja reconhecida. O próprio texto só é lido e se torna livro quando há uma materialização gráfica e, portanto, visual, dele. Sem isso, como haveria a leitura?

• Ainda em termos de capa, notamos que é essa a parte do livro mais comentada pelos leitores (o termo "capa" aparece em todas as nuvens de palavras apresentadas nos capítulos 7 e 8). Com essa frequência de menções, é possível compreender que o papel da visualidade no livro de leitura contínua ainda encontra sua força na capa; ela ainda parece ser o elemento que chama mais atenção visualmente, mesmo que o miolo seja ilustrado. Isso ressalta as diferentes atribuições vinculadas às partes constituintes do livro: a capa, incorporando questões publicitárias, persuasivas, narrativas, marcando o primeiro contato do leitor com aquela publicação, difere do miolo, não visível em um primeiro momento. Porém ele é o componente do livro que estará exposto às pessoas por mais tempo ao longo da leitura, que as acompanhará por longos períodos e que também poderá influir na permanência (ou não) do leitor no livro. O miolo pode se utilizar de recursos para favore-

cer essa experiência, como a exploração de elementos visuais e o uso de entrelinhas e margens suficientemente amplas com o intuito de não obstruir a continuidade da leitura e torná-la mais dinâmica com a alternância entre visual x textual;

• Percebemos também que o design do miolo da coleção é mencionado, mas fica em segundo plano quando comparado ao que os leitores comentam sobre o conteúdo textual dos livros, especialmente no que diz respeito aos paratextos presentes em todos os volumes. Esses paratextos receberam diversas menções dos leitores e também foram apontados como um dos diferenciais da coleção (quando pensamos em livros como O *Vampiro*, que inclui cerca de 310 páginas de conteúdo textual extra, conseguimos entender o porquê disso. O acréscimo de paratextos mais extensos é algo característico das editoras Sebo Clepsidra e Aetia). Em certos pontos, o *design parece ser invisível* aos leitores, que, de tão imersos na atividade de leitura, não parecem reparar na *forma* escolhida para materializar graficamente aquele texto. Esse aspecto ecoa considerações feitas no capítulo **A visualidade no livro de leitura contínua**, mas também se encontra associado a outras variáveis: leitores que já lidavam previamente com o desenvolvimento de livros (seja com tradução, revisão ou design) se mostraram mais atentos aos aspectos formais dos volumes. Mes-

mo que o design *talvez* passe batido aos olhos do leitor, mudanças simples, como a troca de uma tipografia serifada, usualmente presente no miolo de livros de leitura contínua, por uma sem serifa, poderiam impactar na maneira que o leitor recebe aquele livro — e *talvez* o design não passe tão despercebido assim;

• Por fim, destacamos que a atividade de leitura que mencionamos nesta etapa da pesquisa não teve uma ocorrência real; não entrevistamos os participantes conforme eles liam os livros da coleção, mas sim quando a leitura já havia sido concluída. Embora tenhamos mostrado na câmera os elementos dos livros citados pelas perguntas como forma de estimular a lembrança do momento em que os volumes foram lidos, as conexões entre os elementos visuais e textuais são puxadas de memória pelos leitores. Essa recuperação da memória pode influenciar as interpretações apresentadas pelos participantes.

8.3 CONCLUSÕES PARCIAIS DO CAPÍTULO

Neste capítulo, apresentamos o tratamento das informações coletadas durante a segunda consulta aos leitores da *Imaginário Gótico*. A baixa quantidade de leitores entrevistados foi uma das fragilidades da pesquisa, mesmo que os pontos trazidos pelos participantes tenham sido relevantes.

Embora as nuvens de palavras tenham semelhanças nas palavras frequentes (tanto na primeira consulta aos leitores quanto na segunda consulta), conseguimos diferenciar o sentido delas a partir do contexto em que foram mencionadas. Percebemos que certas questões especificamente associadas aos livros da coleção, como o uso de ilustrações de edições antigas, impactaram em parte da interpretação feita pelos entrevistados. Nesse sentido, pensamos que, se a coleção tivesse ilustrações originais, as interpretações relacionadas ao contexto também poderiam ser diferentes. Mesmo quando as imagens pareciam descrever a mesma cena trazida pelo conteúdo textual, alguns dos leitores conseguiram ir além do contexto da narrativa para interpretar as possibilidades vistas no conteúdo visual. Ressaltamos que a atividade de leitura aqui analisada não se tratou de uma leitura genuína: não é uma ocorrência real da leitura, mas uma reconstrução a partir das lembranças dos sujeitos, estimulada pelos elementos citados nas perguntas da entrevista. No capítulo a seguir, propomos as nossas diretrizes para livros com predominância textual.

REFERÊNCIAS

LACERDA, M. G.; FARBIARZ, J. L. Design na Leitura e multimodalidade: complexidade gráfica na formação visual do leitor, p. 485-498. In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI: 10.5151/cidicongic-2021-037-357572-CIDI-Educacao_a.pdf

MENDELSUND, P. **What We See When We Read**. EUA: Vintage Books, 2014.

PEROUTKOVÁ, M. **Matouš Mandl a jeho význam pro Plzeň** (Matouš Mandl a jeho význam pro Plzeň). Master's thesis, University of West Bohemia, Faculty of Education, Plzni, 2019.

09

9 DIRETRIZES PARA LIVROS DE LEITURA CONTÍNUA COM ILUSTRAÇÕES

Aqui, trazemos nossas sugestões para o desenvolvimento da visualidade em livros de leitura contínua. Não temos a intenção de estabelecer metas rígidas para o design de livros, mas apenas de mostrar possibilidades que podem ser adotadas caso o projeto pretenda explorar os elementos visuais em livros com predominância de texto. Nossa abordagem considera livros de leitura contínua e, portanto, o conteúdo textual já estaria concluído antes dos parâmetros definidos pelo projeto gráfico para miolo e capa. Ressaltamos que as diretrizes aqui propostas são construídas a partir de nosso levantamento bibliográfico, da

análise do objeto de estudo e das interpretações trazidas pelos leitores ao longo das entrevistas. Nesta seção, para conduzir as diretrizes, também trazemos alguns exemplos de livros predominantemente textuais com ilustrações que estão disponíveis no mercado nacional. Recorremos a eles como forma de apresentar mais possibilidades de uso para os recursos visuais para além dos já identificados na *Imaginário Gótico*, considerando que a maneira escolhida para a disposição das ilustrações nos livros da coleção segue um grid mais tradicional, posicionando as imagens de modo a preencher uma lauda completa ou ocupando parte da página abaixo ou acima das caixas de texto, não fazendo intervenções na mancha tipográfica de modo a interrompê-la e não extrapolando graficamente a relação texto x imagem. Ainda destacamos que as considerações feitas nesta seção se limitam ao que pudemos constatar ao longo da pesquisa. Abaixo, apresentamos a etapa da pesquisa relacionada a este capítulo:

Fase da pesquisa: 03	
Objetivo específico	Confrontar limitações e potências do visual dentro de um conteúdo predominantemente textual.
Etapas/estratégias metodológicas	Apresentar as possibilidades de conexão entre os conteúdos visuais e textuais obtidas com a pesquisa na forma de diretrizes; Discutir o lugar do visual dentro na experiência de leitura de um objeto predominantemente textual ao comparar as informações levantadas entre os sujeitos e as interpretações coletadas com a análise direta dos livros da coleção.
Método de procedimento	Comparativo, a partir da articulação entre as informações levantadas nas entrevistas e informações coletadas com a ferramenta de análise.
Ferramentas/técnicas de pesquisa	Análise de conteúdo

Tabela 9.1
Descrição do objetivo e dos procedimentos metodológicos relacionados à terceira fase da pesquisa. Fonte: Elaboração própria.

Na tabela abaixo, demonstramos de qual aspecto constatado pela pesquisa conseguimos extrair cada diretriz. Em seguida, apresentamos as diretrizes com mais detalhes:

Tabela 9.2 Descrição do ponto constatado pela pesquisa e a proposta de diretriz atribuída a ele. Fonte: Elaboração própria.

Ponto constatado pela pesquisa	Proposta de diretriz
Foi possível identificar um significado simbólico pertinente a uma das ilustrações de miolo em *O Aparicionista* (**figura 5.12**) quando comparada ao texto.	**Cooperação visual x textual** — Pontuamos que o uso de metáforas ou simbolismos pode ser feito por meio da ilustração como forma de permitir o alcance de mais significados além daqueles que já são trazidos pelo conteúdo textual.
Percebemos que o estilo das ilustrações da coleção é realista e, na maior parte dos exemplares, acaba sendo mais literal em relação ao que o texto conta. Consideramos que esses pontos podem ter impactado a interpretação de alguns leitores que consideraram ser possível enxergar a ilustração como um limitante à imaginação de quem lê, como descrevemos no tópico **8.2 Pontos relevantes das falas dos leitores**.	**Estilo das ilustrações** — Procuramos demonstrar que o estilo da ilustração, o que ela escolheu mostrar e *como* escolheu mostrar também impacta na forma que a história contada por ela é recebida. Apresentamos um exemplo de uso de ilustrações mais estilizadas e menos literais (**figura 9.2**) como forma de indicar que o estilo da ilustração pode contar sobre a história — mesmo que o conteúdo textual do livro ainda não tenha sido lido — e que uma quantidade menor de literalidade e realismo na representação pode favorecer a posição autônoma do leitor na missão de construir significados entre imagem e texto.
Em algumas das ilustrações dos livros da coleção (como as imagens que aparecem nos elementos pré-textuais e a divisória de capítulos), entendemos que, além de incorporar a ideia de transmitir o tema tratado pela *Imaginário Gótico*, também há a intenção de tornar o livro mais atrativo enquanto objeto, ponto citado pelos leitores S10 e S11 no tópico **8.1.4 Nuvem de palavras: materialidade**.	**Ilustração como atrativo** — Exibimos exemplos da ilustração como recurso possível para tornar o objeto livro mais vistoso em uma edição que explora acentuadamente ilustrações com essa finalidade (**figura 9.3**). Embora essas imagens remetam ao tema do livro, elas não parecem colaborar com a narração feita pelo conteúdo textual; são mais genéricas do que específicas.
Em *O Necromante*, especialmente, vimos que as duas ilustrações escolhidas como recorte para a análise do miolo (**figuras 5.21** e **5.23**) se assemelham quanto à forma escolhida para retratar a cena e ainda parecem sintetizar visualmente o evento contado pelo texto. Consideramos ser possível que, além de fazer associações com o dito pelo conteúdo textual, o uso dessas ilustrações também pode ter recebido a intenção de permitir pequenas pausas na leitura, como constatamos em uma das falas de S11 no tópico **8.1.4 Nuvem de palavras: materialidade**.	**A pausa da ilustração** — Destacamos o papel sintético que a ilustração pode assumir em relação ao conteúdo textual, bem como a possibilidade de oferecer quebras no fluxo da leitura contínua por meio da alternância entre o conteúdo visual e o conteúdo textual nas páginas do livro.

Foi possível identificar que determinados elementos visuais da coleção, como as divisórias dos capítulos com folhagens (**figura 5.58**) ou o fio em forma de aldrava (**figura 5.54**), tiveram a intenção de remeter visualmente ao tema trazido pelo conteúdo textual, embora essas não sejam ilustrações de miolo associadas a partes específicas do texto, mas ofereçam um complemento às ilustrações desse tipo.	**Vinhetas, molduras e arabescos** — Destacamos que outros elementos visuais — como arabescos, fios — também são recursos passíveis de uso para a exploração da visualidade do livro. Exemplificamos o ponto por meio de uma edição com profusão de elementos visuais (**figura 9.4**) e outra edição que trabalha a visualidade de forma mais sintética (**figura 9.5**).
As tipografias escolhidas para a coleção pretenderam fazer um paralelo entre a nacionalidade delas (e/ou de suas digitalizações) e os locais de origem das histórias (ou os países nos quais elas se passam), em um uso alusivo, como sintetizamos na **tabela 5.5.3**.	**A tipografia do miolo** — Consideramos o uso alusivo da tipografia, conforme observado na coleção, como uma possibilidade para o trabalho da visualidade no livro de leitura contínua, embora não seja possível garantir que o leitor identificará essa intenção.
Como vimos ao longo dos capítulos de aplicação da ferramenta analítica, os livros da *Imaginário Gótico* seguem uma ideia de unidade expressa por meio dos elementos visuais que se repetem ao longo da coleção. Ao longo do desenvolvimento das perguntas das entrevistas, nos perguntamos se haveria mais possibilidades de construção para essa ideia de unidade e também provocamos os leitores a pensarem nesse sentido.	**A ideia de unidade** — Trazemos exemplos de livros integrantes de coleções, mas que não necessariamente recorrem à repetição dos mesmos elementos visuais para expressar uma noção de conjunto (**figura 9.6**). Apresentamos essa proposta com o intuito de alcançar mais possibilidades para o design de livros situados dentro de coleções.
O grid utilizado pelos livros da coleção apresenta uma disposição mais tradicional de texto e imagem (separados em blocos, sem sobreposições ou interferêncais). Nos perguntamos se extrapolar os limites visuais entre os conteúdos visuais e textuais poderia se constituir como uma forma de explorar a visualidade dos livros de leitura contínua.	**Dinamicidade da posição** — Apresentamos alguns exemplos de livros que extrapolam os limites que repartem imagem e texto, em maior ou menor medida (**figura 9.7**), como forma de expressão visual.
Conseguimos identificar uma ideia de sequencialidade entre as ilustrações de miolo de *O Aparicionista*. Observamos que a noção de sequência também se apoia no folhear de páginas e buscamos explorar como a ilustração poderia aproveitar mais esse movimento de paginação para demonstrar continuidade.	**Sequencialidade** — Dentro do nosso intuito com essa diretriz, apresentamos um exemplo de livro com uma sequência de ilustrações que constituem um *flipbook* (**figura 9.8**). Entendemos essa como uma forma de conciliar a exploração da materialidade gráfica às possibilidades oferecidas pela materialidade física do livro.

Ao longo dos capítulos de aplicação da ferramenta analítica, é perceptível o impacto que o contexto original de criação das ilustrações utilizadas nos livros da coleção pode ter na construção de significados direcionados às imagens. Acreditamos que esse seja um ponto relevante a se considerar no processo do design de livros.	**Origem das ilustrações** — Pontuamos sobre as possibilidades de uso das ilustrações em livros de literatura e destacamos que, quando se opta por utilizar ilustrações provenientes de edições antigas daquele livro, há também um acréscimo de informações pertinentes ao contexto da época de criação delas.
Alguns dos leitores mencionaram as capas dos livros da *Imaginário Gótico* como similares às de "livros antigos", destacando o papel dos caracteres góticos nessa interpretação, tipografia comum nos títulos presentes nas folhas de rosto das edições originais dos livros publicados pela coleção, como vemos nas figuras **5.20** e **5.22**. Isso nos fez pensar que a forma escolhida para construir a visualidade em edições contemporâneas também pode dialogar com o contexto (e com referências visuais) utilizadas por edições antigas.	**As circunstâncias por meio da visualidade** — Exemplificamos esse ponto por meio de uma edição que utiliza as referências contextuais associadas à época da escrita da obra como forma de construir o projeto gráfico do livro (**figura 9.9**).
Com a discussão iniciada no capítulo **A visualidade no livro de leitura contínua**, a aplicação da ferramenta analítica e as entrevistas com os leitores, ficou claro que as interpretações direcionadas ao conteúdo visual dos livros não são estáticas e pode ser mais proveitoso vê-las como potenciais. Além disso, é importante lembrar que a exploração da visualidade nos exemplares também está condicionada à questões de mercado (como o público visado pela editora e os custos demandados pela produção dos livros), além das escolhas de design definidas pelas casas editoriais.	Dividimos nossas considerações em dois tópicos: **As interpretações não são fixas**, na qual tratamos sobre a pluralidade de interpretações que o conteúdo visual e o conteúdo textual podem fazer emergir e **Depende**, que enfatiza as questões relacionadas à publicação dos livros e como a exploração da visualidade se encontra relacionada a elas.

Abaixo, temos as propostas de diretrizes em mais detalhes.

Dividimos nossas sugestões em blocos temáticos:

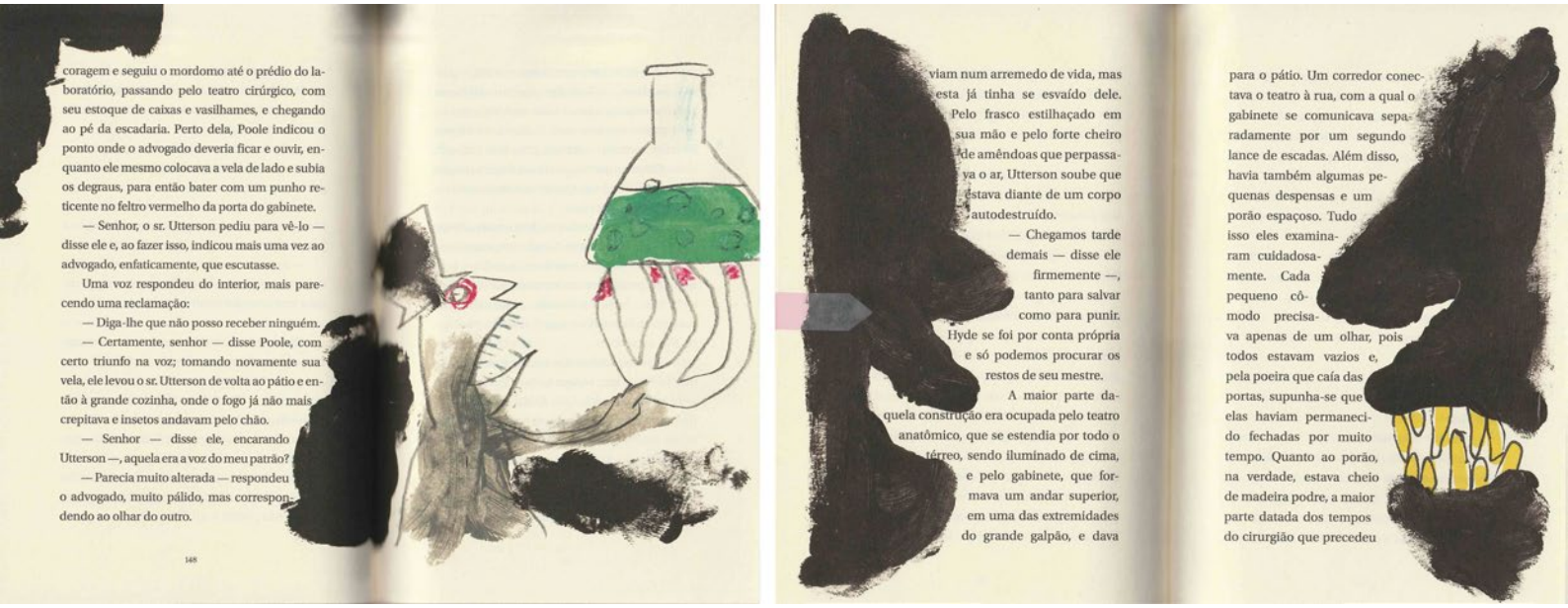
• **Cooperação visual x textual:** considerando que o projeto gráfico planeje a ilustração para auxiliar o texto a contar certas partes da história, é interessante que possíveis lacunas textuais, como aquelas descritas por Iser (1972), sejam exploradas para que o visual consiga colaborar na narração. A criação da ilustração poderia ser pensada para descrever cenas ou objetos não detalhados pelo texto (como vimos em uma das falas dos leitores, que considerou a representação visual como forma de mostrar mais detalhes sobre cenas) ou fazer metáforas, simbolismos ou analogias sobre o assunto tratado pela história, oferecendo mais possibilidades de significado em relação àquele já contado pelo texto (essas possibilidades também aparecem no livro ilustrado, conforme Costa [2021]). A ilustração da página 87 de O *Aparicionista*, por exemplo, se aproxima da ideia de metáfora quando comparada ao texto próximo a ela e quando observamos em qual parte do livro ela se encontra:

Figura 9.1
Ilustração da página 87 de *O Aparicionista*. O texto antecipa que algo de ruim acontecerá na segunda parte do livro, iniciada após a imagem. É possível interpretar a ilustração como a passagem do momento presente, já conhecido e sólido (o penhasco abaixo dos pés do personagem) para o desconhecido, que envolve perigo (o que está além do penhasco). Fonte: Acervo pessoal.

• **Estilo das ilustrações:** a própria estilização utilizada nas ilustrações pode ser utilizada como forma de contar o tema da história, além de expressar a visão do ilustrador para a narrativa. A imagem abaixo mostra o livro O *Médico e* O *Monstro* publicado pela editora *Antofágica*. Mesmo que ainda não tenhamos lido o conteúdo textual, quando associamos o título do livro, o que a ilustração mostra e como ela escolheu mostrar, conseguimos compreender que a história tem a figura do monstro como uma das ideias principais do enredo. Ilustrações abstratas, por exemplo, poderiam oferecer mais mar-

gem para que o leitor construa a conexão entre visual e textual de forma autônoma, comparando as indicações do conteúdo textual ao que a imagem mostra e buscando suas próprias interpretações para completar o significado entre eles:

Figura 9.2
Páginas 148/149 e 164/165 de *O Médico e O Monstro,* da editora *Antofágica*. A edição ganhou o Prêmio Jabuti de Projeto Gráfico e o Bronze em Editorial do *Latin American Design Awards* no ano de 2021. Projeto gráfico de Giovanna Cianelli e ilustrações de Adão Iturrusgarai. Fonte: Acervo pessoal.



9.2 A VISUALIDADE NO PROJETO GRÁFICO

• **Ilustração como atrativo:** mas talvez a intenção não seja utilizar as ilustrações como uma forma de adicionar elementos ao que o texto narra, mas sim de tornar aquele livro mais atrativo para o leitor por meio da

exploração do conteúdo visual, como mencionado por S10 e S11 e argumentado por Melo e Lopes (2021). Nesse caso, as ilustrações poderiam nem mesmo estar relacionadas a trechos específicos da história, mas sim mais próximas ao tema principal do conteúdo textual. Esse tipo de uso da imagem envolveria uma questão de mercado, por se encontrar associado à diferenciação que uma edição poderia ter diante de outras que não possuem ou trabalham menos os elementos visuais, e também demonstra um aspecto persuasivo, que faria o leitor escolher aquela edição por conta da visualidade dela. Esses elementos também poderiam ser entendidos como estímulos para que o leitor continue na leitura ao torná-la mais dinâmica por alternar o visual e o textual nas páginas. Demonstramos esse tipo de uso no exemplo abaixo:

Figura 9.3
Páginas de O Grimório das Bruxas, da editora DarkSide Books. Embora as ilustrações não estejam narrando junto com o texto, elas demonstram aspectos do assunto tratado pelo livro: a história da bruxaria. Não é um livro de ficção, mas é um livro de leitura contínua e, por isso, é do interesse da pesquisa. Fonte: Acervo pessoal.

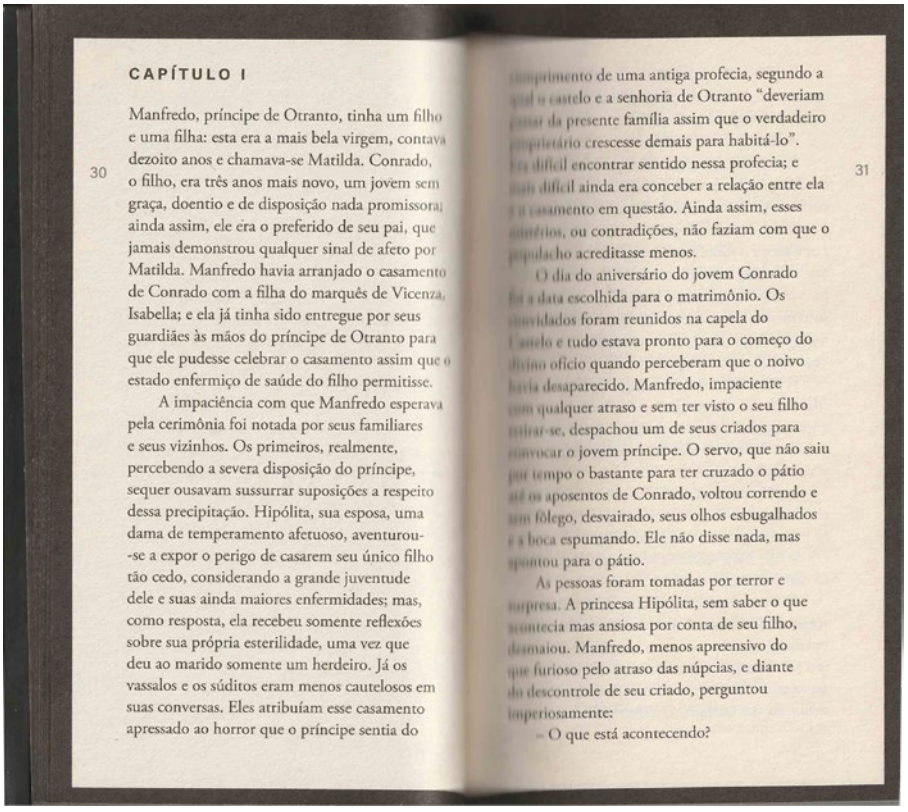
• **A pausa da ilustração:** inserir ilustrações entre os blocos de texto também pode ser uma forma de permitir pausas na leitura do conteúdo textual, pontuando intervalos entre longas passagens de texto para tornar a leitura menos cansativa, como sugeriu a fala de S11. Como o próprio leitor mencionou, ter ilustrações dentro do grande volume textual também poderia funcionar como uma representação sintética do conteúdo tratado pelo texto; um resumo. Isso pode ser útil caso algum trecho do conteúdo textual seja esquecido e os leitores queiram retornar a essa parte do texto e compreender a essência de seu assunto, tendo o recurso visual como representação dessa síntese, situando o leitor no tema abordado. Podemos pensar esse tipo de uso da ilustração combinado às atribuições que sugerimos nos tópicos **Cooperação visual x textual** e **Ilustração como atrativo** deste capítulo. Não necessariamente um livro precisaria trazer todas as suas ilustrações cumprindo o mesmo papel; talvez a variação possa mesmo conferir mais dinamicidade à leitura.

• **Vinhetas, molduras e arabescos:** além da ilustração propriamente dita, outros recursos visuais podem ser utilizados para complementar a intenção pretendida por ela, seja para auxiliar a narração textual, tornar o livro mais atrativo ou sugestionar pausas na leitura.

O exemplo abaixo mostra o livro Os *Melhores Contos de Fadas Celtas*, da editora *Wish*, terceiro volume da Coleção *Áurea*. As entradas de capítulo da edição mostram um expressivo uso de molduras e arabescos relacionados ao tema da antologia, recursos empregados como forma de atrair mais atenção para o livro e *encantar* (termo usado por alguns participantes das entrevistas) o leitor. Embora esteja em uma esfera intangível, esse *encantamento* também demonstra uma maneira de persuadir o leitor a escolher essa edição — em meio a outras disponíveis no mercado — e, quando ele lê, também pode estimular a permanência na leitura por meio da exploração do visual:

Figura 9.4
Páginas 10 e 11 de *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*, da editora *Wish*. Projeto gráfico de Marina Ávila. Fonte: Acervo pessoal.

Mas esses elementos não necessariamente precisariam estar em grande quantidade para falarmos sobre uma materialidade gráfica do livro. Há níveis de *visibilidade*, conforme Camargo (2016), então um projeto gráfico pode optar por menores quantidades de molduras e arabescos, até mesmo com formatos mais simples. O miolo de O *Castelo de Otranto* segue essa ideia ao apresentar suas páginas envolvidas por uma moldura como forma de trazer para os elementos visuais a ideia de clausura presente no enredo do livro:



CAPÍTULO I

30

Manfredo, príncipe de Otranto, tinha um filho e uma filha: esta era a mais bela virgem, contava dezoito anos e chamava-se Matilda. Conrado, o filho, era três anos mais novo, um jovem sem graça, doentio e de disposição nada promissora; ainda assim, ele era o preferido de seu pai, que jamais demonstrou qualquer sinal de afeto por Matilda. Manfredo havia arranjado o casamento de Conrado com a filha do marquês de Vicenza, Isabella; e ela já tinha sido entregue por seus guardiães às mãos do príncipe de Otranto para que ele pudesse celebrar o casamento assim que o estado enfermiço de saúde do filho permitisse.

A impaciência com que Manfredo esperava pela cerimônia foi notada por seus familiares e seus vizinhos. Os primeiros, realmente, percebendo a severa disposição do príncipe, sequer ousavam sussurrar suposições a respeito dessa precipitação. Hipólita, sua esposa, uma dama de temperamento afetuoso, aventurou-se a expor o perigo de casarem seu único filho tão cedo, considerando a grande juventude dele e suas ainda maiores enfermidades; mas, como resposta, ela recebeu somente reflexões sobre sua própria esterilidade, uma vez que deu ao marido somente um herdeiro. Já os vassalos e os súditos eram menos cautelosos em suas conversas. Eles atribuíam esse casamento apressado ao horror que o príncipe sentia do cumprimento de uma antiga profecia, segundo a qual o castelo e a senhoria de Otranto "deveriam passar da presente família assim que o verdadeiro proprietário crescesse demais para habitá-lo". Era difícil encontrar sentido nessa profecia; e mais difícil ainda era conceber a relação entre ela e o casamento em questão. Ainda assim, esses mistérios, ou contradições, não faziam com que o populacho acreditasse menos.

31

O dia do aniversário do jovem Conrado foi a data escolhida para o matrimônio. Os convidados foram reunidos na capela do Castelo e tudo estava pronto para o começo do divino ofício quando perceberam que o noivo havia desaparecido. Manfredo, impaciente com qualquer atraso e sem ter visto o seu filho retirar-se, despachou um de seus criados para convocar o jovem príncipe. O servo, que não saiu por tempo o bastante para ter cruzado o pátio até os aposentos de Conrado, voltou correndo e sem fôlego, desvairado, seus olhos esbugalhados e a boca espumando. Ele não disse nada, mas apontou para o pátio.

As pessoas foram tomadas por terror e surpresa. A princesa Hipólita, sem saber o que acontecia mas ansiosa por conta de seu filho, desmaiou. Manfredo, menos apreensivo do que furioso pelo atraso das núpcias, e diante do descontrole de seu criado, perguntou imperiosamente:

– O que está acontecendo?

Figura 9.5
O Castelo de Otranto, na edição da *Escotilha_ns*, marca do *Grupo Novo Século*. Projeto gráfico de Bruna Casaroti e Jacob Paes. Fonte: Acervo pessoal.

• **A tipografia do miolo:** a tipografia alusiva — aquele que propositalmente busca fazer conexões de época ou culturais entre o texto e a tipografia, conforme Hendel (1998) — é uma maneira de trazer um pouco dos temas relacionados ao conteúdo textual para a escolha tipográfica do livro. Como vimos, essa ideia foi utilizada dentro dos livros da *Imaginário Gótico*, mas é bem provável que esse tipo de conexão não seja percebida por quem lê pela própria sutileza dela.

• **A ideia de unidade:** quando estamos lidando com uma coleção de livros, a repetição dos elementos visuais é uma forma de demonstrar uma noção de conjunto, mesmo que alguns componentes permaneçam e outros mudem a cada livro, como ocorre com a *Imaginário Gótico*. Embora a maior parte dos leitores entrevistados tenham demonstrado preferência pela ideia de unidade transmitida pelo layout fixo, também o associando a um senso de colecionismo, o sentido de conjunto pode até utilizar soluções que não incluam a repetição dos mesmos elementos visuais. O exemplo abaixo mostra a *Coleção (Mini)Tesouros*: os volumes possuem projetos gráficos bem diferentes entre si e as cores do miolo mudam, embora o grid e o alinhamento se repitam. O que conecta os livros como conjunto é a proposta da editora de publicar obras raras em edições que exploram os recursos visuais, apresentando todos os volumes em tamanho pocket:

Figura 9.6
Livros *Fábulas Budistas* e *Terror Depois da Ceia*, respectivamente. Eles são volumes da *Coleção (Mini)Tesouros*, publicada pela editora *Wish*. Projeto gráfico de Marina Ávila, com ilustrações de Kenneth M. Skeaping. Fonte: Site da editora. Disponível em <https://www.editorawish.com.br/products/fabulas-budistas> e <https://www.editorawish.com.br/products/terror-depois-da-ceia>.

9.3 DISPOSIÇÃO DA ILUSTRAÇÃO

• **Dinamicidade da posição:** a forma que a diagramação posiciona a ilustração também pode impactar em como ela será recebida pelo leitor. Ilustração e texto não necessariamente precisam estar rigidamente separados pelo grid; outros tipos de alinhamento podem trazer um ritmo diferente de leitura na página, como sugere Peruyera (2019). As ilustrações podem ser pensadas de modo a *interferir* no bloco de texto — e isso poderia mesmo sugerir mais proximidade espacial entre elas e o conteúdo textual, seja por integrar os dois na composição da página ou por induzir o olhar a observar primeiro a imagem que corta/atravessa o texto e depois se deter no

conteúdo textual. Talvez outro elemento visual além da ilustração, como um caractere, também possa cumprir esse papel, como vemos nos exemplos abaixo:

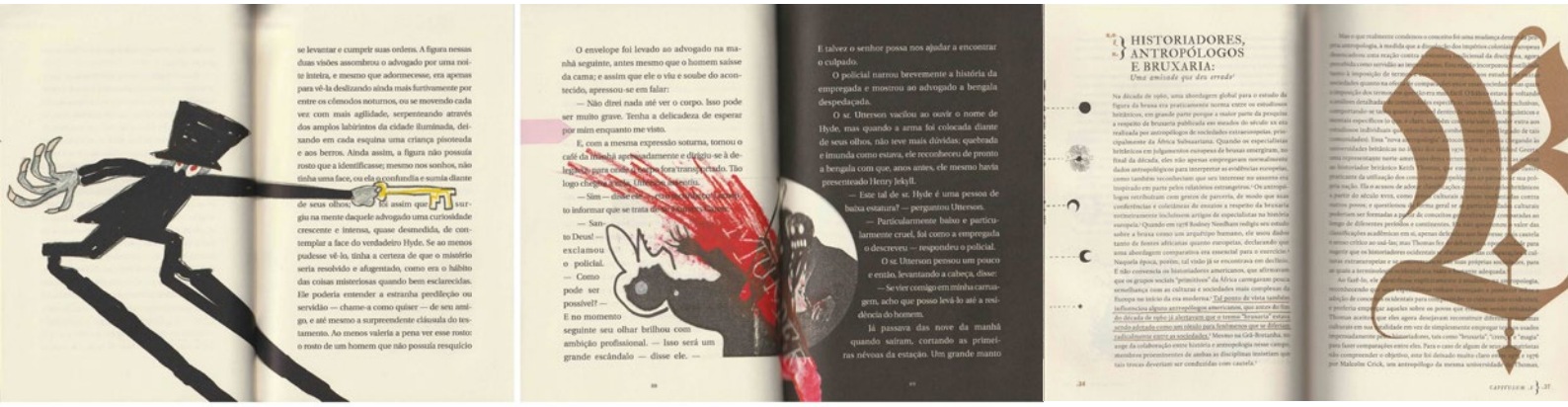


Figura 9.7
Páginas de *O Médico e O Monstro* da editora *Antofágica* e de *Grimório das Bruxas*, da *DarkSide Books*. Os blocos de texto recebem intervenções feitas pelas ilustrações ou por outros elementos visuais, como um caractere em tamanho maior. Fonte: Produzido a partir de acervo pessoal.

• **Sequencialidade:** é possível que as ilustrações dos livros predominantemente textuais incorporem a ideia de sequencialidade conforme elas representem cenas específicas da história (como em O *Aparicionista*) ou mostrem gradativamente o tema geral da narrativa, sendo, nesse segundo caso, mais genéricas do que específicas. O próprio movimento da página surge como recurso para apresentar uma ideia de sequência para os elementos visuais — e a ilustração pode se aproveitar desse movimento para o que ela escolhe mostrar. O exemplo abaixo mostra um *flipbook*; o folhear das páginas imprime uma sensação de movimento para as ilustrações e a sequência

animada está inserida nas páginas em que o conteúdo textual descreve que o personagem Jekyll se torna Hyde, o monstro, ao beber a poção. O mesmo evento narrado pelo texto é contado pelas ilustrações, mas a *forma* que as ilustrações escolhem para narrar é diferente e pode mesmo ser vista como um fator surpresa, quebrando as expectativas construídas pela maneira que as demais ilustrações do livro se comportam:

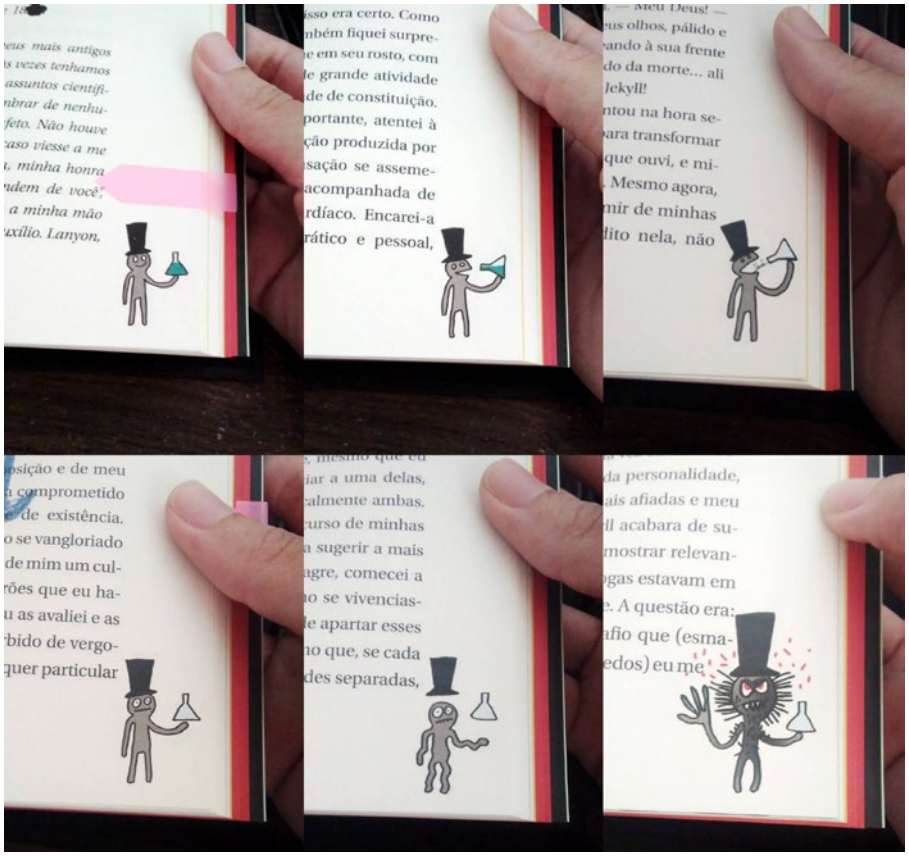


Figura 9.8
Parte das ilustrações que constroem o *flipbook* presente em *O Médico e O Monstro* da *Antofágica*. A visualização desse tipo de recurso por meio de imagens estáticas, como as que trazemos aqui, acaba sendo comprometida.
Fonte: Acervo pessoal.

• **Origem das ilustrações:** é possível tanto criar ilustrações exclusivas para um livro como utilizar ilustrações desenvolvidas para edições antigas daquele livro, que já se encontram em domínio público. No primeiro caso, haveria mais controle sobre o que se pretende mostrar e como se planeja utilizar as ilustrações, considerando que elas ainda seriam feitas. No segundo caso, é importante lembrar que utilizar ilustrações de outra época também implica em acréscimos de informações sobre o contexto de criação delas, tais como a intenção que motivou a elaboração da ilustração, a interpretação do ilustrador sobre os elementos mostrados por ela e o que o período histórico poderia sugestionar como mais aceito dentro de uma representação visual. Como vimos nos volumes da *Imaginário Gótico*, caso uma edição contemporânea mude o local em que a ilustração estava em sua edição original, mudanças poderão ocorrer na forma que ela é interpretada.

• **As circunstâncias por meio da visualidade:** a ilustração e os demais elementos visuais de uma edição contemporânea podem mesmo aproveitar o contexto da época ou as circunstâncias que estiveram dentro da produção do texto para construir a visualidade do projeto gráfico. O exemplo abaixo mostra essa ideia sendo

aplicada em um *Penny Dreadful*, folhetim de horror popular na era vitoriana. A edição contemporânea da *Wish* incorpora parte da estética presente em publicações do período vitoriano; o design do livro é descrito como o de um *Victorian Newspaper*, conforme a página do projeto no Catarse[1]:

Figura 9.9
Livro *Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco de Fleet Street*, da editora *Wish*. A ideia do *Victorian Newspaper* é trabalhada pelos elementos visuais de capa e miolo. Projeto gráfico de Marina Ávila e ilustrações retiradas de *The Louis Round Wilson Special Collection Library* e de livros de anatomia de 1537 até aproximadamente 1900, cujos títulos não são mencionados na folha de créditos da edição.
Fonte: Acervo pessoal.

1 Disponível em: <https://www.catarse.me/sweeney>

• **As interpretações não são fixas:** mesmo que os elementos visuais do livro tenham sido pensados com uma certa intenção, quem lê não necessariamente terá a mesma interpretação que aquela originalmente pretendida; outros significados poderão ser associados a eles, como S10 comentou sobre a perspectiva dela em relação à folha de guarda. Talvez faça mais sentido compreender que a visualidade traz possibilidades para conexões visuais x textuais que podem ser compreendidas ou não por quem lê, que também poderá complementá-las ou construir outros significados a partir delas.

• **Depende:** também é interessante pensar que os elementos visuais se relacionam ao público que a editora pretende alcançar, às escolhas de design que podem estar associadas a orientações pré-estabelecidas pela casa editorial e ao orçamento disponível para as publicações, entre outros aspectos. O resultado final do projeto gráfico surge com o diálogo entre essas variáveis.

No próximo capítulo, apresentaremos nossas considerações finais sobre a pesquisa

REFERÊNCIAS

COSTA, G. M. C. **Geração de interdependência entre texto e imagem através de suas relações no livro infantil ilustrado**. 2021. Dissertação (Mestrado em Design) - Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ISER, W. **The Reading Process:** a phenomenological approach. New Literary History, Vol. 3, N. 2, On Interpretation: 1, Baltimore, p. 279-299, 1972. DOI: https://doi.org/10.2307/468316

HENDEL, R. **On book design**. New Haven: Yale University Press, 1998.

MELO, G. G.; LOPES, D. A. Um livro pela capa: a influência do design de capa na decisão de compra dos livros da editora DarkSide, p. 49-63 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI 10.5151/cidicongic2021-005-355356-CIDI-Comunicacao.pdf

PERUYERA, M. **A estrutura do livro:** processos de diagramação e editoração. Curitiba: InterSaberes, 2019.

10

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa ganhou corpo com a provocação de Pinheiro e Gomes (2018) sobre a possibilidade de construção de significados complementares com a presença da imagem em livros predominantemente textuais. Nos perguntamos em que medida a narrativa visual impacta na experiência de leitura e pudemos constatar que, embora o conteúdo textual dos livros de leitura contínua possa ser compreendido sem recorrer a imagens para fazer descrições, a experiência de leitura é impactada pela exploração de recursos como ilustrações, molduras e arabescos. Seja para tornar certas descrições textuais mais claras ao adicionar detalhes, trazer um sentido simbólico por meio do visual

para tratar de certas circunstâncias da história ou mesmo para tornar o objeto livro mais atrativo, o trabalho realizado pela visualidade traz mudanças na forma que os leitores percebem o livro ao longo da leitura, como pudemos identificar ao longo das entrevistas.

Nossa intenção foi propor diretrizes para livros predominantemente textuais que tenham a intenção de utilizar os elementos visuais como forma de contar junto ao texto e, além dessa possibilidade, também trazer outras formas de lidar com a visualidade em livros de leitura contínua. Como vimos, o projeto gráfico nem sempre poderá ter a intenção de utilizar ilustrações para narrar a história junto com o texto, como usualmente ocorre em livros ilustrados, mas também poderá se utilizar do visual para chamar a atenção do leitor para uma edição específica ao torná-la mais rica visualmente. Nesse caso, os elementos visuais parecem estar mais relacionados ao tema geral abordado pelo conteúdo textual do que a eventos específicos dentro da trama. Ao longo da pesquisa, pudemos constatar essa amplitude dentre as possibilidades trazidas pela visualidade.

Buscamos demonstrar quais conexões poderiam ser identificadas entre o visual e o textual por meio da construção e aplicação de uma ferramenta analítica. Conforme aplicávamos a ferramenta ao nosso objeto de estudo, nos chamou atenção como as questões da época de criação das imagens de capa e

miolo, além da intenção que motivou a elaboração delas e o local em que estavam nas suas edições originais (no caso das ilustrações do miolo), poderiam transparecer em uma interpretação contemporânea delas. Destacamos que essas questões foram diretamente impactadas pelo fato da coleção aqui estudada não utilizar imagens desenvolvidas especificamente para ela. Talvez a questão histórica não esteja tão presente em coleções que possuem ilustrações originais.

Após trazer nossas interpretações para as relações visuais x textuais dos livros, além da intenção original pretendida pelo design da coleção (conforme os responsáveis pelo projeto gráfico), consultamos os leitores da *Imaginário Gótico* para constatar se a configuração da mensagem pretendida pela coleção foi alcançada e quais outros significados poderiam existir entre a visualidade e o conteúdo textual. Compreendemos que essa dinâmica comunicacional entre o visual e o textual é pertinente ao Design da Informação conforme a definição da SBDI (2020) para a área:

> Design da Informação é uma área do Design cujo propósito é a definição, planejamento e configuração do conteúdo de uma mensagem e dos ambientes em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer as necessidades in-

formacionais dos destinatários pretendidos e de promover eficiência comunicativa.

Ao consultar os leitores, constatamos que o diálogo visual x textual não foi claro em alguns livros (como na capa de O *Aparicionista*) e foi eficiente em outros (como nas capas de O *Vampiro* e *Fantasmagoriana*). Aqui, também aproveitamos para destacar a importância da participação dos leitores nesta fase da pesquisa; afinal, o leitor é parte do ciclo de vida do livro. A produção do livro tem ele como destino final, então por que não perguntar sobre como ele vê o conteúdo visual em comparação ao conteúdo textual? Consideramos que essa participação se mostra ainda mais relevante no caso de livros que ganham vida graças ao financiamento coletivo, como os que analisamos aqui; sem a contribuição do leitor, o livro não seria publicado.

Tendo em mãos nossas interpretações, nosso levantamento bibliográfico, as interpretações de quem desenvolveu o projeto gráfico da coleção e as interpretações dos leitores para os diálogos entre visual x textual, pudemos confrontar as limitações e potências da visualidade dentro do livro de leitura contínua, predominantemente textual. Vimos que significados paralelos — e não necessariamente planejados pelo projeto gráfico — surgem conforme a subjetividade de

quem lê e que o uso de certos recursos, como a tipografia alusiva, podem não ser percebidos. O resultado dessas comparações nos deu base para a construção das diretrizes e nos lembrou de como é mais interessante observar os conteúdos visuais e textuais como potenciais em vez de atribuir um significado fixo para eles. Trataremos brevemente dos capítulos da dissertação na seção abaixo.

10.1 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Talvez a escrita do segundo capítulo tenha sido a mais desafiadora por demandar mais leituras, reflexões e maturidade na forma de pensar sobre conceitos e no próprio ato de fazer pesquisa. Trouxemos para o debate questões que nos incomodaram ao longo de nosso estudo (como a ideia de ver ornamentos como "desnecessários") e possibilidades para a compreensão do visual e do textual (nos interessa a materialidade probabilística de Drucker [2009]: um objeto estético mostra suas possibilidades não como algo fixo, mas como uma provocação à interpretação, que constrói o objeto e dá a ele certa forma). Também construímos o capítulo como forma de reunir um conjunto de possibilidades para a exploração da visualidade em livros de leitura contínua que não chegamos a encontrar diretamente em pesquisas sobre livros predominantemente textuais identificadas por nós.

O terceiro capítulo, em que tratamos sobre a publicação independente, buscou destacar a relevância desse tipo de publicação em meio ao mercado editorial hegemônico, demonstrando como os livros independentes incorporam diferenciações, seja pela exploração da materialidade física, pela atuação em um nicho literário específico ou para dar voz a escritores esquecidos pelo mercado editorial tradicional. Neste capítulo, também acrescentamos seções que explicam o que faz a ficção gótica *ser gótica* e apresentam a coleção *Imaginário Gótico*.

No quarto capítulo, discutimos os elementos da sintaxe narrativa que utilizamos como base para a construção de nossa ferramenta analítica. O aporte teórico desta fase da pesquisa se mostrou bastante flexível e nos permitiu elaborar a ferramenta que utilizamos no capítulo cinco (em que analisamos os livros da coleção) sem muitos problemas. Também destacamos que os elementos presentes em partes da ferramenta, como a ficha de configuração do livro, se baseiam diretamente na forma que os elementos visuais se apresentam na coleção e é possível que demandem adaptações caso sejam aplicados em estudos posteriores, que analisem outros livros.

Após o longo capítulo de aplicação da ferramenta analítica, temos o capítulo seis, no qual tratamos sobre a Teoria da Atividade. Vimos na TA uma forma de abordar os leitores pensando na leitura como atividade mediada, mas, como esse conceito vem de uma outra área — a psicologia

—, demanda-se um esforço maior para a apropriação dele. Consideramos que ainda é preciso maturar nossos conhecimentos sobre a TA. Nos capítulos sete e oito, apresentamos as informações coletadas pelas entrevistas com os leitores; a TA esteve presente tanto na elaboração das perguntas destinadas aos participantes das entrevistas, desenvolvidas a partir dos níveis da atividade, como no tratamento das informações levantadas, em que utilizamos os sistemas de atividade. Isso nos permitiu demonstrar uma continuidade entre a construção teórica das perguntas e os resultados alcançados por elas.

No nono capítulo, propomos as diretrizes para a exploração da visualidade em livros predominantemente textuais a partir do que levantamos com os capítulos anteriores da pesquisa; também contamos com o auxílio de livros já presentes no mercado como exemplos para os pontos que propomos na seção. Ressaltamos que nossas orientações se limitam ao que pudemos identificar e argumentar ao longo da dissertação e não pretendem ser regras, mas possibilidades para projetos gráficos que pretendam trabalhar a expressão dos recursos visuais em livros de leitura contínua.

10.2 FRAGILIDADES DA PESQUISA

Como nosso propósito foi elaborar diretrizes para a visualidade em livros predominantemente textuais, consideramos

que poderia ter sido mais interessante caso tivéssemos analisado livros de leitura contínua com ilustrações publicados por diferentes editoras, em vez de uma única coleção. Isso nos permitiria observar mais possibilidades de uso das ilustrações e demais recursos visuais (incluindo publicações que fizessem parte de coleções ou não), mesmo que tenhamos apresentado exemplos de livros publicados por outras casas editoriais ao longo de nossas diretrizes. Esse cenário também demandaria o estabelecimento de novos parâmetros para recorte do objeto de estudo (poderíamos buscar apenas livros de editoras independentes que exploram a visualidade, por exemplo) e também poderia incluir um esforço maior para chegar aos leitores das variadas editoras.

A própria quantidade de leitores entrevistados pela pesquisa foi baixa, mesmo que o número de respostas recebidas no formulário tenha sido mais alto. A falta de proximidade geográfica e mesmo de contato prévio entre a pesquisadora e os leitores da coleção podem ter motivado a baixa adesão às entrevistas. No caso do estudo experimental, como havia um contato prévio com a instituição de ensino dos entrevistados, o acesso aos leitores e a aceitação da entrevista foram melhores. Talvez a própria atuação de nicho das editoras independentes também tenha sido um fator que contribuiu para a reduzida quantidade de participantes; nem todas as pessoas que receberam o formulário conheciam a coleção ou as editoras. Ainda assim, mesmo que os leitores que op-

taram por participar das entrevistas tenham respondido o formulário em períodos diferentes (e considerando também os leitores que não retornaram o nosso contato), a divisão do número de participantes dos dois grupos de leitores da coleção poderia ter sido mais equilibrada.

Para finalizar, destacamos que a atividade de leitura investigada nas entrevistas não era real, pois os leitores não estavam genuinamente lendo os livros no momento em que foram consultados. A Teoria da Atividade considera a importância do envolvimento do sujeito em uma atividade real, vivida por ele e, mesmo que nas entrevistas tenhamos mostrado os livros na câmera e apontado os componentes visuais citados pelas perguntas (os leitores também estavam com os livros no momento da pesquisa) como forma de buscar uma aproximação de como aqueles componentes foram assimilados na leitura genuína, a leitura considerada na pesquisa não corresponde a como ela, de fato, ocorreu. O desdobramento da leitura em ações e operações, também utilizado para nos aproximarmos da leitura real, considera a realização ideal da leitura; ela não necessariamente ocorre daquela forma.

10.3 POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS

Nos concentramos em debater possibilidades sobre a visualidade em livros impressos, mas como ela poderia ser traba-

lhada em livros digitais? As diferenças no suporte, os variados formatos para os e-books (e como eles podem encontrar limitações na apresentação dos elementos visuais em PDF, EPUB e MOBI), além do tipo de dispositivo usado para a leitura são fatores que impactam na visualização do conteúdo. Há mudanças mesmo na autonomia do leitor em relação à exposição do conteúdo, considerando que, nos *e-readers*, é possível ajustar alinhamento, entrelinhas e margens. A falta do contato físico com as páginas implica em mudanças na forma de perceber e interpretar a visualidade do livro? A tela realmente implicaria em um distanciamento sensorial do leitor em relação ao livro? Consideramos esse um possível desdobramento para a pesquisa.

Também acreditamos que a ferramenta analítica desenvolvida para o estudo dos livros poderia ser aplicada a mais livros de leitura contínua com ilustrações, para ampliar os horizontes alcançados pelas diretrizes e acrescentar mais possibilidades para o uso de recursos visuais em livros predominantemente textuais.

Um dos tópicos listados entre os pontos relevantes das falas dos leitores nos interessou particularmente: o custo dos livros impressos e como isso pode dificultar o acesso dos leitores a esse tipo de livro. Quando pensamos em livros que fazem uso expressivo de elementos visuais em seu projeto gráfico, vemos que os preços podem aumentar mais ainda

considerando fatores como as cores utilizadas na impressão, acabamentos, suportes e o tipo de encadernação. Os próprios livros que exemplificam as diretrizes, além da coleção aqui estudada, não possuem valores acessíveis quando comparados a edições que não fazem uso acentuado de ilustrações e arabescos. Embora os *e-books* sejam uma alternativa aos livros impressos devido ao custo, conforme indicado pelos leitores do estudo experimental, perdas na formatação das imagens podem existir quando um livro impresso é adaptado para o digital. Mas talvez seja mais interessante pensar em como os livros que exploram a visualidade podem ser mais acessíveis e alcançar mais pessoas. Poderíamos compreender a visualidade em níveis: um livro pode ter mais ilustrações, outro menos, mas os dois ofereceriam recursos visuais; ambos teriam estímulos visuais para o leitor. As editoras também poderiam oferecer seus livros nos formatos digital e impresso, ainda que possam ocorrer algumas perdas entre os elementos visuais nas duas versões. É preciso ser consciente e pensar em como aquele livro pode ser uma ferramenta para democratizar a leitura neste país.

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

AIUTO, T. **La società veneziana del Settecento tra pittura e teatro**. Pietro Longhi e Carlo Goldoni a confronto. 2017. Tese (doutorado em Linguagem e Literatura). Department of Italian Language and Literature, Aristotle University of Thessalonik, Thessaloniki.

ALCIATI, Ambrogio Antonio. In: **BENEZIT Dictionary of Artists**. Vol. 1: A - Bedeschini. Paris: Gründ, 2006, p. 259-260.

ALMEIDA, C. C. de. **S. – o navio de Teseu :** navegando pelo design das narrativas integradas. 2018. Dissertação (mestrado) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ARGAN, G. C. **Storia dell'arte italiana**. Firenze: Sansoni, 1968.

BAGEMIHL, R. Pietro Longhi and Venetian Life. **Metropolitan Museum Journal** [University of Chicago Press, Metropolitan Museum of Art], vol. 23, p. 233-247, 1988. DOI: https://doi.org/10.2307/1512855.

BAPTISTA, T. A. A. de A. **A [TRANS]FORMAÇÃO DOS ARTEFATOS:** um estudo sobre a contribuição dos aspectos históricos da Teoria da Atividade para o Design. 2019. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

BARRETO CAMPELLO, S. Aprendizagem mediada por computador. In: SPINILLO, C.; BENDITO, P.; PADOVANI S. (Ed.). **Selected readings on information design:** communication, technology, history and education. Curitiba: Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2009, p. 189 – 200.

BARROS, L. L. de ; ARAÚJO, M. D. X. A configuração visual em edições brasileiras de obras da literatura gótica, p. 16-33 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI 10.5151/cidicongic2021-002-340725-CIDI-Comunicacao.pdf

_____; LINS, G. R. S. Sobre livros e leitores: desenvolvimento de instrumento para apuração de significados pertinentes à atividade de leitura. In: **Anais do I Seminário de Pesquisa PPGDesign**. São Paulo: Blucher, 2021, p. 37-49. DOI: 10.5151/isspppgdesign-04

BARTHES, R. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem:** vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BERTELLI, C. **La stora dell'arte:** dal Neoclassicismo ala metà del Novecento. Vol. 3a. Mião/Turim: Scolastiche Bruno Mondadori/Pearson, 2012.

BOGO, M. B. **A coleção particular da Cosac Naify:** explorações sensíveis do gosto do livro. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1999.

BRINGHURST, R. **Elementos do Estilo Tipográfico**. 4ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BURKE, K. **A Rhetoric of Motives**. Berkely/Los Angeles: University of California Press, 1969.

BYRON, G. G. (POLIDORI, J. W.) **The Vampyre:** a tale. London: John Dicks, 1884.

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.

CARVALHO, R. A. P.; EMANUEL, B. Linguagem e Design: sobre a impossibilidade da neutralidade da informação", p. 855-868 . In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015** [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015. DOI 10.5151/designpro-CIDI2015-cidi_20

CATTOI, D. Vittorio Melchiori artista negletto. **Atti - Accademia Roveretana degli Agiati**, Rovereto, serie IX, vol. VIII, p. 195-251, 2018.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro:** do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CLAIR, K. BUSIC-SNYDER, C. **Manual de tipografia:** a história, as técnicas e a arte. Porto Alegre: Bookman, 2009.

COLE, M. Cross-Cultural Research in the Sociohistorical Tradition. **Human Development**, Vol. 31, No. 3, May-June 1988, pp. 137-152.

COSTA, G. M. C. **Geração de interdependência entre texto e imagem através de suas relações no livro infantil ilustrado**. 2021. Dissertação (Mestrado em Design) - Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DALCIN, A. R. O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: Histórias, concepções e transformações. **Linha Mestra** - Associação de Leitura do Brasil (ALB), v. 14, n. 40, p. 80 - 94, 2020. DOI: https://doi.org/10.34112/1980-9026a2020n40p80-94

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas -** Como levar o mundo nas costas? Tradução de Alexandre Nodari disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acesso em 1 jun. 2022.

DOMICIANO, C. L. C. Livro e design - Convergências no livro infantil. In: DOMICIANO, C. L. C. et al. **Ensaios em design:** arte, ciência e tecnologia. Bauru: Canal 6 Editora, 2010, p. 123 - 142.

DRUCKER, J. Entity to Event: From Literal, Mechanistic Materiality to Probabilistic Materiality. **Parallax**, v. 15, n. 4, 7–17, 2009. DOI: doi.org/10.1080/13534640903208834

_____ Visualização de informação e interpelação dos sujeitos sociais. **InfoDesign -** Revista Brasileira de Design da Informação, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1-11, 2022. DOI: 10.51358/id.v19i2.972

EISNER, W. **Graphic storytelling and visual narrative:** Principles and Practices from the Legendary Cartoonist. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

ENGESTRÖM, Y. Activity theory and individual and social transformation. In: ENGESTRÖM, Y; MIETTINEN, R; PUNAMÄKI, R. (ed.). **Perspectives in Activity Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 19-38. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511812774.003

_____ Expansive Learning at Work: toward an activity theoretical reconceptualization. **Journal of Education and Work**, Vol. 14, No. 1, 2001, p. 133-156. DOI: 10.1080/13639080020028747

_____ **Learning by expanding:** an activity-theoretical approach to developmental research. 1987. Tese (doutorado). University of Helsinki, Helsinki.

_____ SANNINO, A. Studies of expansive learning: Foundations, findings and future challenges. Educational Research Review, 2010. DOI:10.1016/j.edurev.2009.12.002

EYRIÈS, J. B. (org.). **Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc.** São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021.

FARBIARZ, A.; FARBIARZ, J. L. Do códice ao eBook: o texto e o suporte. In: COELHO, L. A. L.; FARBIARZ, A. (org.). **Design:** olhares sobre o livro. Teresópolis: Editora Novas Ideias, 2010, p. 113-138.

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: SCHILLER, F. **O Aparicionista:** Das memórias do Conde de O**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019, p. 13-19.

_____ 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.

_____ Prefácio. In: **Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021a, p. 13-28.

_____ Tales of the Dead. In: **Fantasmagoriana ou antologia de histórias de aparições, espectros, redivivos, fantasmas, etc**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editoria, 2021b, p. 288-291.

FLAMMENBERG, L. **O Necromante:** uma história fantástica de fontes orais e escritas. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019.

_____ **Der Geisterbanner:** Eine Wundergeschichte aus mündlichen und schriftlichen Traditionen. Breslau, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1799.

_____ **Der Geisterbanner:** Eine Wundergeschichte aus mündlichen und schriftlichen Traditionen. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1792.

FRASER, T; BANKS, A. **Color:** la guía más completa. Evergreen, 2005.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002

GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Rr (Org.). **Práticas da leitura**. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-11.

GRUSZYNSKI, A. C. Design editorial e publicação multiplataforma. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 571–588, 2015. DOI: 10.19132/1807-8583201534.571-588.

HELLER, E. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HENDEL, R. **On Book Design**. Yale University Press: New Haven e London, 1998.

SOUZA, I. L. de. **A capa do livro como interface entre o design, o mercado e a cultura:** um estudo multicaso de dois selos do Grupo Companhia das Letras. 2022. Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

LACERDA, M. G.; FARBIARZ, J. L. Design na Leitura e multimodalidade: com-

plexidade gráfica na formação visual do leitor, p. 485-498. In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI: 10.5151/cidicongic-2021-037-357572-CIDI-Educacao_a.pdf

PEROUTKOVÁ, M. **Matouš Mandl a jeho význam pro Plzeň** (Matouš Mandl a jeho význam pro Plzeň). Master's thesis, University of West Bohemia, Faculty of Education, Plzni, 2019.

ISER, W. **The Reading Process:** a phenomenological approach. New Literary History, Vol. 3, N. 2, On Interpretation: 1, Baltimore, p. 279-299, 1972 DOI: https://doi.org/10.2307/468316

HENDEL, R. **On book design.** New Haven: Yale University Press, 1998.

HUTTON, R. **Grimório das bruxas**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021

ISER, W. The Reading Process: a phenomenological approach. **New Literary History**, Vol. 3, N. 2, On Interpretation: 1, Baltimore, p. 279-299, 1972 DOI: https://doi.org/10.2307/468316

JINDRA, P. **Rok 1918 a umění v Plzni — Československá samostatnost v historii plzeňského uměleckého života 1914—1938** (1918 e arte em Pilsen: Independência da Tchecoslováquia na história da vida artística de Pilsen [1914-1938]). Plzni: Západočeská galerie v Plzni, 2018.

KARSKY, B. Benjamin West: An Independent Eye. In: **Cahiers Charles V**, n°39, 2005. L'Amérique: des colonies aux républiques. p. 97-128.

KUČEROVÁ, A. **Hrob, náhrobek, hřbitov. Okruh motivů v českém malířství 19. století.** (Sepultura, lápide, cemitério. A gama de motivos na pintura tcheca do século XIX). 2017. Tese (doutorado em História da Arte) — Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Praha.

KUUTI, K. 1995. Activity theory as a potential framework for human-computer interaction research. **Context and consciousness:** activity theory and human-computer interaction. Massachusetts Institute of Technology, USA, 17–44.

LACCHIA, C. Son Partiti Tutti... La Grande Guerra Nelle Testimonianze Dei Pittori Vercellesi al Fronte e Nelle Opere del Museo Borgogna. In: FERRARIS, G. (org.). **Il Vercellese e la Grande Guerra**. Vercelli: Impaginazione e stampa: GALLO artigrafiche, 2015.

LACERDA, M. G.; FARBIARZ, J. L. Diálogo de Subjetividades no Objeto-livro. **Leitura:** Teoria & Prática , v. 58, p. 1328-1337, 2012.

LECOUTEUX, C. **História dos vampiros:** autópsia de um mito. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LEONTIEV, A. N. **Activity, Consciousness, and Personality**. New Jersey: Prentice-Hall, 1978.

_____. The Problem of Activity in Psychology. In: Wertsch, J.V. (org). **The Concept of activity in Soviet psychology**. New York: M. E.Sharpe, 1981, p. 37 - 71.

_____. Uma contribuição à teoria do desenvolvimento da psique infantil. In: CIPOLLANETO, J. et. al. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. 11ª edição. São Paulo: Ícone, 2010, p. 59 - 83.

LINDEN, S. V. D. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

LUPTON, E. **Indie publishing:** how to design and produce your own book. New York: Princeton Achitectural Press, 2008.

MATANGRANO, B. A. Prefácio. In: POLIDORI, J. W. **O Vampiro:** edição comemorativa de 200 anos. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia, 2020, p. 18-31.

MATTAR, L. L. **O design de livros de editoras independentes paulistanas**. 2020. Dissertação (mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

_____; TAKATU, R. Apropriação e apagamento como processos artísticos: uma análise comparativa de Tree of Codes, de Jonathan Safran Foer. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 18, n. 40, p. 446-476, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.143716

MARTONI, A. S. A ESTÉTICA GÓTICA NA LITERATURA E NO CINEMA. In: **Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros** – Ética, Estética, 8., 2011, Curitiba.

MELO, G. G.; LOPES, D. A. Um livro pela capa: a influência do design de capa na decisão de compra dos livros da editora DarkSide, p. 49-63 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI 10.5151/cidicongic2021-005-355356-CIDI-Comunicacao.pdf

MENDELSUND, P. **What We See When We Read**. EUA: Vintage Books, 2014.

MOHR, H. U. German Gothic. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (Ed.) **The Handbook to Gothic Literature**. New York: New York University Press, 1998, p.63-68.

MULVEY-ROBERTS, M. Schauerroman. In: MULVEY-ROBERTS, Marie. (Ed.) **The Handbook to Gothic Literature**. New York: New York University Press, 1998, p.282-283

MUNIZ JÚNIOR, J. de S. **Girafas e bonsais: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015)**. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, G. A. F. **O design na constru-**

ção 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.

_____; 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

_____ Um estudo sobre o uso do papel nos livros da Editora Cosac Naify. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais [Oral] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/ Proceedings [Oral] of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015** [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2015. DOI 10.5151/designpro-CIDI2015-congic_51

_____ O design de livros a partir da materialidade probabilística: uma discussão inicial, p. 1633-1639 . In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021. DOI 10.5151/cidicongic-2021-123-355554-CIDI-Teoria_ac.pdf

OLIVEIRA, M. K. de. Vigotski e o processo de formação de conceitos. In: TAILLE, Y de La; OLIVEIRA, M K de; DANTAS, H. **Piaget, Vigotski, Wallon:** teorias psicogenéticas em discussão. 28ª edição. São Paulo: Summus, 2019.

_____ **Vygotsky:** aprendizado e desenvolvimento, um processo histórico. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

PEROUTKOVÁ, M. **Matouš Mandl a jeho význam pro Plzeň** (Matouš Mandl e seu significado para Pilsen). Master's thesis, University of West Bohemia, Faculty of Education, Plzni, 2019.

PERUYERA, M. **A estrutura do livro:** processos de diagramação e editoração. Curitiba: InterSaberes, 2019.

PINHEIRO, M. P.; GOMES, S. R. Os "novos" contos de fadas: tradição e inovação em A Bela e a Adormecida, de Gaiman e Riddell. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 71, n. 2, p. 035-056, mai/ago 2018. DOI: https://doi.org/10.5007/2175-8026.2018v71n2p35

POLIDORI, J. W. **O Vampiro:** edição comemorativa de 200 anos. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia, 2020.

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.

QUEROL, M. A. P., CASSANDRE, M. P. E B., YÁRA L. M. Teoria da Atividade: contribuições conceituais e metodológicas para o estudo da aprendizagem organizacional. **Gestão & Produção**. 2014, v. 21, n. 2, p. 405-416. DOI: https://doi.org/10.1590/0104-530X351.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REGO, T. S. **Vygostky:** uma perspectiva teórico-cultural da educação. Petrópolis: Vozes, 1995.

SENA, M. Posfácio. In: POLIDORI, J. W. **O Vampiro:** edição comemorativa de 200 anos. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra e Aetia, 2020, p. 128-141.

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

SCHILLER, F. **O Aparicionista:** das memórias do conde de O**. São Paulo: Sebo Clepsidra e Aetia Editorial, 2019.

SCHILLER, F. **Schillers Werke:** illustrirt von ersten deutschen Künstlern. Vol 3. Stuttgart, Leipzig: Eduard Hallberger, 1877. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=juK6zBTogawC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 05 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.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO (SBDI). Brasil, 2020. Disponível em: <http://www.sbdi.org.br/definicoes>. Acesso em: 27 ago. 2022.

SOHM, P. L. Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater. **Zeitschrift Für Kunstgeschichte** - Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, vol. 45, n. 3, p. 256-273, 1982. DOI: https://doi.org/10.2307/1482159

SOLTEK, S. Das Klingspor Museum: Aspekte seiner Sammlung und Arbeit. In: **AKMB-news:** Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek, v. 24, n. 2, 2018, p. 22-26. DOI: https://doi.org/10.11588/akmb.2018.2.70579

SOUZA, V. L. T. DE; ANDRADA, P. C. de. Contribuições de Vigotski para a compreensão do psiquismo. **Estudos de Psicologia** (Campinas). 2013, v. 30, n. 3, p. 355-365. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-166X2013000300005.

ST. LOUIS MUSEUM. Il Ridotto by Pietro Longhi (1702-1785). **Bulletin of the City Art Museum of St. Louis**, v. 24, n. 4, out/1939, p. 43-47.

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

TAVARES, M. Estratégia inferencial para ler o livro ilustrado. **Revista Graphos**, v. 21, n. 1, p. 176 - 196, 2019. DOI: https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2019v21n1.46554

TSCHICHOLD, J. **The form of the book**. London: Lund Humphries, 1991.

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

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

UNGER, G. **Enquanto você lê**. Brasília: Estereográfica, 2016.

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.

VYGOTSKI, L.S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

YOUNG, A. R. John Dicks's Illustrated Edition of "Shakespeare for the Millions". **The Papers of the Bibliographical Society of America**, v. 106, n. 3, p. 285 - 310, September 2012. DOI: https://doi.org/10.1086/680703

ZÁPADOČESKÁ GALERIE V PLZNI. **Výroční zpráva za rok 2016** (relatório anual de 2016). Plzni: Západočeská galerie v Plzni, 2016.

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIMENTO ENVIADO AOS LEITORES

1.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data _____

Assinatura do participante: _____

APÊNDICE B - TERMOS DE CONSENTIMENTO E LIVRE ESCLARECIMENTO ASSINADOS PELOS LEITORES

Dados sensíveis (assinaturas) omitidos, conforme a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Lucas Alves da Rocha, CPF 097.967.634-78, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 15 de maio de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Lucas de Souza Cartaxo Vieira, CPF 329.167.938-52, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 16 de maio de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Melissa Barth, CPF 104.556.297-14, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 16 de maio de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Daniel Ferreira Braga, CPF 928.284.777-46, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 25 de maio de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Jade Rafaela dos Santos, CPF 097.282.612-60, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 30 de maio de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Douglas Oliveira de Albuquerque Maranhão CPF 124.8[illegible].917-82, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 15 de junho de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Cinthia Torres Aranha, CPF 066.604.269-14, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 11 de julho de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Mahatma José Lins Duarte, 037.999.881-57, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 19 de julho de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Gisela Biacchi Emanuelli, CPF 377.706.900-30, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 22 de julho de 2022

Assinatura do participante:

UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAC CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Letícia Lima de Barros, residente em Rua João Alves de Carvalho, 55, Novo Crato – CEP 63113-308, telefone (88) 9 9733-4968, e-mail leticia.lima@ufpe.br.

Esta pesquisa está sob a orientação do professor Guilherme Ranoya Seixas Lins, telefone: (11) 9 8456-6840, e-mail guilherme.ranoya@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- Esta pesquisa estuda as narrativas visuais e textuais nos livros da coleção Imaginário Gótico. Temos a intenção de desenvolver orientações que demonstrem como a articulação entre o visual e o textual em livros de literatura pode ser utilizada de modo a explorar o potencial de ambos os recursos. Para isso, dividimos nossa investigação em duas etapas: 1) estudo dos livros da coleção através de uma ferramenta de análise desenvolvida para a pesquisa, e, a partir das observações levantadas com essa fase, desenvolvemos o questionário a ser aplicado na etapa seguinte, que propõe 2) entrevistas com os leitores da coleção sobre a percepção do conteúdo visual-textual nos livros;
- Este termo é parte da segunda etapa da pesquisa, descrita no tópico anterior. Sua participação nessa fase consistirá em responder a uma entrevista online, realizada e gravada através do Google Meet, com duração média de 20 minutos, em data e horário previamente estabelecidos através de e-mail. Para participar da entrevista, selecionamos leitores que 1) participaram do financiamento coletivo que conduziu ao lançamento dos volumes da coleção e que 2) já concluíram a leitura dos livros, por entendermos que esse grupo contribuiu de forma ativa para a definição do conteúdo final dos impressos, assim como por seu contato prévio com o conteúdo presente em cada livro;
- O link para a videoconferência será enviado através de endereço e-mail, conforme data e horário acordados pela pesquisadora e pelo participante;
- As perguntas integrantes da entrevista constarão no corpo da dissertação desta pesquisa; informamos, também, que as respostas constarão no apêndice do documento. Essas informações poderão ser lidas por todos que tiverem acesso à dissertação;
- A participação na entrevista não lhe trará benefícios imediatos, mas, considerando a intenção da pesquisa, suas respostas poderão suscitar adaptações e melhorias no mercado editorial brasileiro com o levantamento de informações feito a partir do grupo de leitores que, através do financiamento coletivo, tornou possível lançamento da coleção. Compreendemos que a consulta feita diretamente ao leitor poderá trazer determinadas perspectivas talvez não tão visíveis pelos demais agentes envolvidos no ciclo de vida do livro.

Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa ficarão armazenados no computador pessoal da pesquisadora, sob a responsabilidade da própria pesquisadora, no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

_____
(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Lehi Aguiar Bezerra, CPF 016.916.804-27, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **LEITORES E LIVROS: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA DA COLEÇÃO "IMAGINÁRIO GÓTICO", DAS EDITORAS CLEPSIDRA E AETIA**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 06 de setembro de 2022

Assinatura do participante:

Corpo do texto: Literata, 12/24 pt
Legendas e tabelas: Source Sans Pro, 10/12 pt
Títulos: Work Sans, 24/24 pt

Enquanto eu pensava em como diagramar a dissertação, alguns *escape games* fizeram parte do meu cotidiano, como os jogos dos estúdios *Rusty Lake* e *Dark Dome* — daí foi um pulo para começar a associar a premissa desses jogos ao projeto gráfico do documento. A ideia geral do *escape*, de prender o jogador em um certo ambiente e permitir a saída do local somente após a resolução de vários enigmas, me pareceu próxima aos desafios que enfrentamos ao longo da pesquisa: identificamos um problema, acabamos fixados a ele e, ao longo de nossa jornada, investigamos uma série de questões, encontrando possíveis respostas para elas e, com isso, nos aprofundamos em nosso estudo. Antes de cada capítulo, há círculos roxos concêntricos, que aumentam em quantidade conforme avançamos na leitura; eles começam em um roxo claro, bem no início da pesquisa, quando apresentamos as ideias de modo geral na introdução, e se tornam gradativamente mais escuros, à medida que a discussão avança e o estudo se torna mais profundo. Um círculo/capítulo emoldura o outro; o posterior não existiria sem o anterior, eles são como etapas a serem resolvidas para a solução de um enigma, partindo do superficial ao profundo.

(P.S.: *Twin Peaks* também me acompanhou nessa ideia de enigma, respostas e aprofundamento, hehe)