

**O LIVRO-OBJETO E A (DES)CONSTRUÇÃO
DA LEITURA: UMA ANÁLISE DE ZAZIE NO
METRÔ, MUSEU DO ROMANCE DA ETER-
NA E AVENIDA NIÉVSKI**

TAGIANE MAI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
SANTA MARIA, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL
TAGIANE.REVISAO@GMAIL.COM

ANDREA DO ROCCIO SOUTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
SANTA MARIA, RIO GRANDE DO SUL, BRASIL
ANDREA.DOROCCIO@GMAIL.COM

O LIVRO-OBJETO E A (DES)CONSTRUÇÃO DA LEITURA: UMA ANÁLISE DE ZAZIE NO METRÔ, MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA E AVENIDA NIÉVSKI

Resumo: Neste estudo, refletimos a respeito de três livros cuja constituição física se harmoniza com o texto literário: *Zazie no metrô*, *Museu do Romance da Eterna* e *Avenida Niévski*. A partir da descrição dos aspectos gráficos de cada obra, é estabelecida a relação entre esses aspectos e o que sugerem ou agregam em termos de sentido ao texto literário, de forma a entender como a experiência sensorial de leitura interfere na apreensão e interpretação do conteúdo verbal.

Palavras-chave: Livro-objeto; Leitura; Desconstrução; Comunicação

EL LIBRO-OBJETO Y LA (DES)CONSTRUCCIÓN DE LA LECTURA: UN ANÁLISIS DE ZAZIE NO METRÔ, MUSEU DO ROMANCE DA ETERNA Y AVENIDA NIÉVSKI

Resumen: En este estudio, reflexionamos acerca de tres libros cuya constitución física se armoniza con el texto literario: *Zazie no metrô*, *Museu do Romance da Eterna* y *Avenida Niévski*. A partir de la descripción de los aspectos gráficos de cada obra, se establece la relación entre esos aspectos y lo que sugieren o agregan en términos de sentido al texto literario, para entender cómo la experiencia sensorial de lectura interfiere en la aprehensión e interpretación del contenido verbal.

Palabras clave: Libro-objeto; Lectura; Desconstrucción; Comunicación

THE BOOK OBJECT AND READING (DE)CONSTRUCTION: ANALYSIS OF ZAZIE IN THE METRO, THE MUSEUM OF ETERNA'S NOVEL AND NEVSKY PROSPECT

Abstract: In this study, we reflect upon three books whose physical constitution harmonizes with literary text: *Zazie in the metro*, *The Museum of Eterna's Novel and Nevsky Prospect*. From the graphical aspect description of each work, the relation between these aspects and what they suggest or add to the literary text in terms of sense is established in such a way to understand how the reading sensory experience interferes in apprehension and interpretation of verbal content.

Keywords: Book object; Reading; Deconstruction; Communication

1 INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a importância concedida aos suportes de leitura e sobre como podem afetar a apreensão do texto já foi abordada por diferentes autores, entre eles Roger Chartier, historiador do livro e da leitura. Segundo Chartier (2003, p. 44-45), “[...] cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações”. Para o autor, as significações emanadas do texto não podem ser separadas das modalidades materiais que o dão a ler, uma vez que estas participam profundamente da construção do significado.

Como exemplo, podemos lembrar as vanguardas modernistas, que produziram obras experimentais também em livros. As propostas dadaístas “transmitem recados pela natureza de seus papéis, texturas, flexibilidade ou rigidez, brilho ou opacidade, dobras, colagens, montagens, movimento, dimensão”, como observa Paiva (2010, p. 101). Já o Futurismo, com a sua velocidade e seu movimento tecnológico, explorou o lúdico, a quebra da hierarquia na tipografia tradicional e a predileção às onomatopeias, a exemplo do livro *Zang Tumb Tumb* (1914), de Marinetti, em que o poeta utilizou diferentes formatos e tamanhos de fonte para explorar a equivalência entre a palavra e o som.

No início dos anos 1960, a articulação entre texto e suporte material tem destaque com as experiências da poesia concretista, que usa a palavra não apenas pelo seu valor semântico, mas também pelas possibilidades gráficas e visuais que ela oferece. Dessa forma, o “espaço do livro” (FONDAZZIONE BERARDELLI, 2014) passa a ser explorado pelos caracteres e se torna um elemento integrante e estrutural do poema.

A década de 1970 marca o reconhecimento do livro como objeto — não mais como mero suporte, mas como obra artística —, com a publicação de um dos primeiros estudos sobre o assunto, intitulado *Book as Artwork*, do historiador, crítico e curador italiano Germano Celant. Além disso, no decorrer dos anos 1970, foram criadas instituições dedicadas ao estudo dos livros-objeto, bibliotecas e museus passaram a classificá-los e catalogá-los, exposições foram organizadas e livrarias especializadas foram fundadas por artistas e apreciadores de arte.

Em meio a essa valorização e apreciação do objeto livro, foram publicados dois importantes e ousados livros-objeto na história da arte brasileira, *Poemóbiles* (1974) e *Caixa preta* (1975), ambos de Augusto de Campos e Julio

Plaza. *Poemóviles* — muito representativo editorial e comercialmente no Brasil — se constituiu de poemas-objetos (des)organizados em dobraduras que criam planos de leitura múltiplos. Caixa preta é um livro manipulável, pois os textos podem ser transformados em objetos poéticos tridimensionais. A “caixa” requer a colaboração do leitor, no movimento, construção e desconstrução de suas 12 peças, cada uma delas composta de um poema e um móbile.

Ambos os títulos exemplificam o que Crestani (2013, s/p) refere a respeito do potencial de leitura do livro-objeto:

[...] cada materialidade inscreve na definição do sentido das obras: da confluência entre a constituição material e a componente textual resultam maneiras particulares de fruição da obra literária, determinadas pelos protocolos de leitura, categorias de leitores e horizontes de expectativas próprios de cada contexto.

Quer dizer, o livro deixa de comunicar de maneira tradicional, pois seus recursos experimentais, suas materialidades inusitadas e, principalmente, a articulação desses elementos com o texto verbal criam uma nova maneira de significar, estabelecendo um diálogo com o conteúdo literário que tem se mostrado muito profícuo. Em muitos casos, ultrapassa-se até a dimensão de diálogo, havendo uma interdependência entre texto e objeto, de forma que um não faz sentido sem o outro.

Partindo desse entendimento, neste trabalho buscamos refletir a respeito de três livros cuja constituição física se harmoniza com o texto literário: *Zaziê no metrô*, de Raymond Queneau, *Museu do Romance da Eterna*, de Macedonio Fernandez, e *Avenida Niévski*, de Nikolai Gógol. As edições analisadas foram editadas pela Cosac Naify e fazem parte da “Coleção Particular”, reunião de livros cujo projeto gráfico compõe a experiência de leitura e interfere na forma de experimentar o texto. A partir da descrição dos aspectos gráficos de cada obra, tais como invólucro, sobrecapa, tipo de papel da capa e do miolo, textura, cor, disposição do texto na página, corte, encadernação e acabamento, é estabelecida a relação entre esses aspectos e o que sugerem ou agregam em termos de sentido ao texto literário, de forma a entender como a experiência sensorial de leitura interfere na apreensão e interpretação do conteúdo verbal.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Em artigo intitulado “A definição do livro-objeto”, Paulo Silveira afirma que a denominação “livro de artista” é a mais abrangente e de sentido mais amplo quando se trata do livro como objeto com potencial de instigar o leitor a uma leitura sinestésica. Segundo o autor, a solução a que se tem recorrido é “chamar a todos os produtos mais, menos ou muito remotamente bibliomórficos, artísticos ou pertencentes ao mundo da arte, como sendo livros de artistas” (SILVEIRA, 2013, p. 32). Quanto às demais denominações, podemos compreendê-las como subcategorias abarcadas pela definição maior — “livro de artista” —, e estas sim apresentariam particularidades que nos permitiriam diferenciá-las entre si.

A fim de precisar algumas dessas classes de livro de artista, o professor recorre às definições do *Getty Research Institute* — instituição que mantém um programa de vocabulários usado na catalogação e classificação de obras de arte. Os livros-objeto, por exemplo, seriam “obras esculturais únicas que incorporam ou tomam a forma de livros, mas que não comunicam da maneira característica do livro convencional” (SILVEIRA, 2013, p. 22); os livros-obras enfatizariam o aspecto físico, em detrimento do conteúdo; já os livros de pintores seriam aqueles livros feitos ou concebidos por artistas, sejam edições comerciais, sejam itens únicos.

Em seu interessante estudo sobre livros experimentais, a professora Ana Paula Mathias de Paiva (2010) dedica-se, entre outros temas, à arte e às variadas experimentações nos suportes de leitura. Ela considera livro de artista um produto artesanal que pode alcançar o estatuto de escultura, revendo a condição formal, estrutural, clichê e linear do livro tradicional. Nesse sentido, para a autora, o livro de artista é capaz de fascinar, sugerir, surpreender e entreter, ao fundir papéis, acabamentos, colagens, montagens, desenhos etc.

O resultado é um livro tátil, sensorial, performático, charmoso, original, de personalidade, com funções práticas e mágicas. Livro de vanguarda, atento a inovações formais e conceituais, aberto à experimentação dos meios de comunicar e interagir com o leitor. Idealizado de modo plástico, representativo, motivado, como parte de uma encenação e perspectiva de leitura. [...] Espetacular no efeito de fazer sonhar e apresentar o livro que atrai afeição. (PAIVA, 2010, p. 86).

Em relação ao conceito de livro-objeto especificamente, recorreremos mais uma vez a Paulo Silveira (2013), que estabelece duas concepções para

o termo, uma inserida no contexto da arte e outra fora dela — esta última a que mais nos interessa. Para a primeira situação, o livro-objeto é entendido como uma solução inteiramente plástica ou funcionalizada plasticamente, isto é, o caráter funcional do livro, sua capacidade de abrigar conteúdo, está justamente no artístico. Já para o segundo caso, livro-objeto

refere-se à coisa ‘livro’ artesanalmente ou editorialmente produzida. Ou seja, serve para que, num momento prosaico ou num texto livre, o ouvinte ou leitor compreenda que se está falando do objeto plástico ou gráfico, em detrimento da unidade intelectual, espiritual, abstrata, etc. (SILVEIRA, 2013, p. 20).

Tal concepção nos é útil para fins de definição, no entanto parece circunscrever o livro-objeto a um campo de significação um pouco limitado, como se esse livro apenas fosse sinônimo de produto gráfico. Mais do que isso, sabemos que pode ser um espaço para comunicar verbal, visual e tátilmente, ao mesmo tempo e de forma mútua. É o que afirma Júlio Plaza (2009) ao comentar sobre o processo de organização dos signos em livros desse tipo — o que ele chama de “montagem sintática”.

Para o artista, o suporte funciona como forma-significante e existe interpenetração entre este e a informação, ou seja, a estrutura espaçotemporal do livro é tida em conta.

O livro, neste caso, permite o intercâmbio-montagem das suas folhas criando e recriando estruturas poéticas (Colidouescapo). Permite estabelecer uma sequência espaçotemporal recuperando a informação anterior como memória (Poética-Política) ou ainda explodir no espaço à procura de significados (Poemóviles) ou ainda pode ser destruído no ato de folhar (Aumente sua renda) ou mesmo permitir a circularidade através de duas possíveis leituras: começo por qualquer uma das capas. (PLAZA, 2009).

Discutindo sobre livros-objeto na literatura infantil, Odilon Moraes (2013) também partilha da afirmação de Plaza de que a materialidade do livro possui significado. O autor observa que o objeto livro muitas vezes é ofuscado pela (ou reduzido à) sua condição de suporte, desprezando-se a sua dimensão poética. Porém, cada vez mais, obras contemporâneas voltadas ao universo da criança têm conseguido demonstrar que há uma interdependência muito grande entre os aspectos visuais, táteis e literários na construção da obra.

Paiva (2010), a seu turno, embora utilize os termos “livro de artista” e

“livro-objeto” por vezes como sinônimos, observa que o livro-objeto experimenta conteúdos, formas, efeitos, materialidades, novas disposições espaço-temporais, sonoridades, deslocamentos, estranhamentos etc. Para Paiva, o livro-objeto faz um novo chamamento ao leitor — que não deve se exilar na leitura, e sim participar dela —, o que resulta em novos entendimentos e novas hipóteses de sentido.

Nessa mesma vertente, ao tratar do conceito de livro-objeto e problematizar o seu hibridismo e cruzamento de linguagens, D’Ângelo (2013, p. 42) observa que o livro-objeto pode ser explorado como um suporte à imaginação:

O leitor amplia suas experiências sensoriais e alarga as perspectivas do imaginário. O livro-objeto torna a leitura uma experiência de envolvimento total. Em consequência, a leitura se transforma num processo de releitura, pois o olhar, o tangível, a escuta se tornam parte ativa da proposta [...] que será ‘narrativa’, ‘semiótica’, ‘cultural’.

Assim, diante de todas essas possibilidades de manifestação do livro de artista, o que percebemos é que a característica que poderia definir a todos é justamente a pluralidade de formas com que se apresenta ao leitor. É essa pluralidade que garante sua riqueza experimental, sensorial e visual, independentemente das diversas denominações que possa receber. São livros que surpreendem, encantam, geram tensão, sugerem e libertam, mostrando um potencial muito maior do que apenas carregar consigo um conteúdo verbal.

Para proceder à leitura das obras selecionadas neste trabalho, obedeceremos, então, a uma lógica de leitura outra, que pressupõe o sensível e que nos exige uma atitude de mobilização frente ao objeto, o que será apresentado na seção seguinte.

3 ANÁLISE

3.1 *Zazie no metrô*

O romance publicado por Raymond Queneau, em 1959, conta a história de Zazie, uma menina de treze anos, muito desbocada, que vem do interior para passar dois dias em Paris, na companhia do tio Gabriel. O maior desejo da garota não é conhecer os monumentos, os museus ou as belezas naturais da cidade, mas sim andar de metrô, expectativa esta que acaba sendo

frustrada, devido a uma greve dos funcionários naqueles dias: “— Ah, Paris — [o taxista Charles] profere, em tom estimulante —, que bela cidade! Dá uma olhada e me diz se não é bonito. — Não tô nem aí – disse Zazie —, eu queria era andar de metrô.” (QUENEAU, 2009, p. 9).

A publicação de *Zazie* rapidamente concedeu a Queneau um lugar entre os grandes escritores franceses do século XX. Após cinquenta anos de sua publicação, a obra já ultrapassou a marca de 1 milhão de exemplares vendidos na França, tendo recebido inclusive adaptação para o cinema, a comédia homônina dirigida por Louis Malle, em 1960. Parte desse sucesso certamente se deve à inventividade linguística do autor, que absorveu muitos elementos da fala no texto escrito e não poupou seu vocabulário para criar termos inusitados, assim transpostos na edição brasileira: “kekefoike-vocêdiss”, “kerotracoiz”, “esplicar”, “essesso”, “rapturista”, entre muitos outros. Além da relação entre a oralidade e o escrito, outra marca característica de Queneau são as mesclas de literatura clássica com vanguarda e erudição com humor.

Durante o período em que Zazie permanece na capital francesa, ela percorre as ruas da cidade experimentando situações das mais variadas, seja adquirindo a sua tão cobiçada calça “djins” no mercado das pulgas, na companhia de um falso policial ou falso tarado ou falso guarda de trânsito; seja presenciando a discussão entre o tio Gabriel e o taxista Charles sobre os pontos turísticos da cidade, se Panthéon, se Gare de Lyon, se Invalides, se Sacré-Coeur; seja conhecendo a Torre Eiffel e a Sainte-Chapelle misturada a um grupo de turistas, acompanhando-os também quando saem para jogar bilhar; sempre em meio a trapalhadas e confusões narradas com muito bom humor.

À medida que Zazie se aventura pela cidade, são mencionados muitos pontos turísticos ou lugares característicos da capital, mas o leitor nunca consegue saber exatamente onde se está. Como já afirmou o tradutor dessa edição¹, Paulo Werneck, a grande personagem da história é Paris e seu cenário caótico, polifônico e ambíguo, elemento da narrativa explorado também pelo projeto gráfico. As páginas do miolo são duplas, sendo que na sua parte interna são impressas imagens de cartazes franceses da Paris da década de 1950, época em que se passa a história. A escolha dessas imagens se pau-

1 Disponível em: <<http://www.cosacnaify.com.br/noticias/extra/zazie/>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

tou no diálogo que o autor estabelece entre o erudito e o popular: foram selecionados cerca de sessenta cartazes feitos por designers da alta cultura francesa dos anos 1950, os quais eram expostos pela cidade, à vista da população em geral. Esses cartazes deram origem às 97 imagens utilizadas na publicação, como as que podemos observar na figura 1.

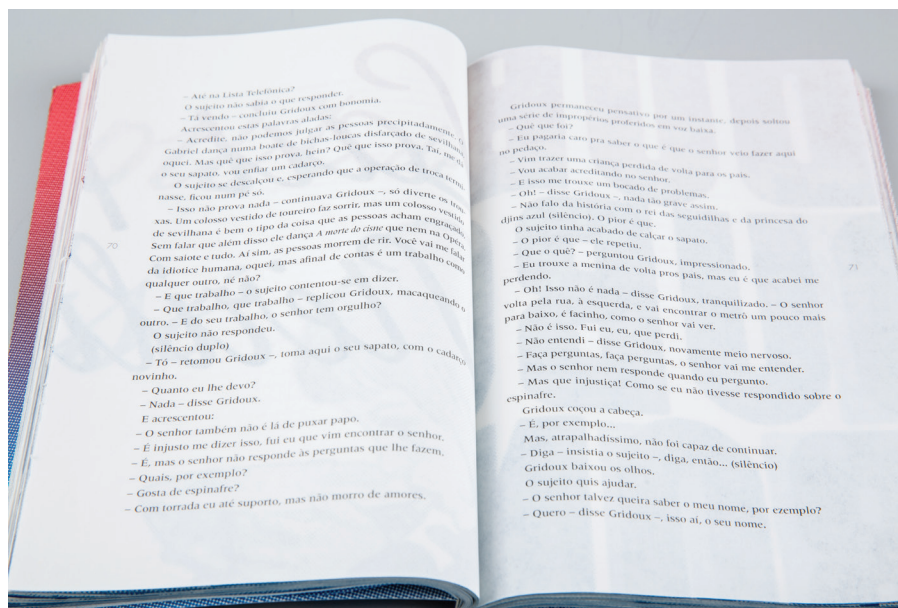
Figura 1 – Imagens de cartazes franceses da década de 1950 utilizadas em *Zazie no metrô*



Fonte: Revista AU. Disponível em: <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/184/projeto-grafico-do-livro-zazie-no-metro-da-cosac-naify-143207-1.aspx>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Todas as imagens foram impressas em apenas duas cores, azul e vermelho, as cores nacionais francesas. Detalhe interessante é que essa impressão utilizou-se de uma técnica comum aos cartazes de rua, denominada arco-íris, que consiste na utilização de duas cores em um mesmo tinteiro da máquina de impressão, as quais se misturam progressivamente, resultando na variação gradual da cor. O papel utilizado no miolo é o Op Opaque, conhecido comercialmente como papel bíblia, com gramatura de 37 g/m², opção essa proposital, pois permitiu explorar justamente a transparência do papel: com a baixa gramatura, as imagens podem ser vistas, parcialmente, na parte externa das páginas, onde está o texto. Dessa forma, cria-se a sensação de que há um pano de fundo por trás do texto ou, mais ainda, um cenário no qual o texto se insere. Na figura 2, observamos como isso se evidencia.

Figura 2 – Páginas do miolo de Zazie no metrô



Fonte: foto da autora.

Também propositalmente, as imagens aparecem confusas, com pouca nitidez, o que sugere o mesmo rumor e a mesma polifonia do espaço urbano, por vezes não identificado, em que a protagonista transita ao longo da história. Assim como Zazie caminha por Paris, o leitor a acompanha pela relação sinestésica proposta pela transparência das páginas, que permite uma visualização dos ruídos. “[...] O metrô se torna para a personagem o que as ilustrações são para o leitor: uma sublime fantasia, porque não se sabe o que é. Pode-se entrever os desenhos na publicação, mas não identificá-los de fato.” (REVISTA AU, 2009).

Já a imagem da capa desta edição reproduz um cartaz datado de 1954 — período em que se passa a história —, de autoria de um importante designer francês, Robert Massin. Três mil exemplares da tiragem total vêm acompanhados de uma sobrecapa, no mesmo papel do miolo, o que, segundo Elaine Ramos (2013), pretende estender a brincadeira do mostrar/esconder projetada nas páginas internas. Quando o livro ainda está embrulhado, apresenta-se como um objeto branco, neutro, sem expressividade, porém, devido à transparência do papel, já se anteveem alguns ruídos da cidade viva e pulsante que encontraremos ao adentrá-la/adentrar o texto (figura 3).

Figura 3 – Capas sem e com sobrecapa da edição de *Zazie no metrô*



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/loja/capas/zazie_gde.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Utilizando a mesma imagem da capa, a sobrecapa (figura 4), ao ser totalmente desdobrada, apresenta vários punhos apontando para direções diversas, referências ao zanzar de Zazie por Paris. Ela também pode ser vista como um mapa que orienta o leitor sobre qual(is) o(s) caminho(s) a ser(em) seguido(s) na leitura da história.

Figura 4 – Sobrecapa aberta da edição de *Zazie no metrô*



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/Upload/Produto/1/1/3/2/3/_MG_5291.jpg>. Acesso em: 20 jun. 2014.

3.2 Museu do romance da Eterna

Macedonio Fernández é considerado figura central na literatura moderna argentina, por sua obra paradoxal, complexa e única, tendo influenciado autores como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Reunida em romances, poemas, contos, artigos, ensaios e textos diversos, a obra de Macedonio é de difícil classificação, pois mistura ficção com reflexão, metafísica, metalinguagem e metaliteratura. Seu processo criativo também é um tanto singular: o autor escrevia, obsessivamente, em pequenos papéis e os ia acumulando em gavetas e potes, sem se preocupar em reuni-los e publicá-los.

Daí resulta parte da fragmentação e da sensação de que *Museu do romance da Eterna* é um livro inacabado. Macedonio o escreveu e reescreveu ao longo de 48 anos e, quando da sua morte, ele ainda não havia sido publicado – veio a público apenas em 1967, 15 anos depois. Conforme explica o autor em um dos prólogos do romance,

[...] tive uma raiva de três dias pela última organização e revisão da desordem deste romance; nas camisas, felizmente, uso punho postiço e havia guardado todos os usados desde que comecei a pensar o romance; eram aproximadamente mil as anotações, além de mil vezes uma dúzia de cadernetinhas e blocos e folhas soltas; joguei tudo num canto do quarto e durante três dias desde a hora que saía da cama me atirei ao chão: raivava e chorava, e berrava cem vezes: Última vez que escrevo para publicar. (FERNÁNDEZ, 2010, n.p.).

Na verdade, o desejo do autor era de que a obra nunca fosse lida, permanecendo para sempre inédita. Assim, ele antecipa à história uma série de prólogos que parecem adiar ao máximo o início da história, que se inicia propriamente apenas na metade do livro. Nesses 59 prólogos, Macedonio desenvolve reflexões a respeito de teorias, filosofias, análises literárias e críticas, além de estabelecer uma conversa com o leitor em determinados momentos, apresentar as personagens e torná-las conscientes de seu papel, permitindo que concordem com as decisões do autor ou discordem delas.

No projeto gráfico dessa edição, tais prólogos aparecem dispostos em quadros numerados e, nas páginas em que aparecem, não há numeração, conforme podemos observar na figura 5.

Figura 5 – Páginas dos prólogos de *Museu do romance da Eterna*



Fonte: Cosac Naify. <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/02/livro4.jpg>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Segundo a designer Elaine Ramos (2011a), essas “molduras” se assemelham a quadros que se acumulam em um museu e significam ao leitor uma porta de entrada para o universo particular do autor. Além disso, como aparecem sequencialmente, havendo pouco intervalo entre um e outro, reforçam a sensação de uma compilação de papéis esparsos agrupados para formar essa edição.

Podemos pensar também que os quadros, antecipando-se ao enredo, funcionam como uma porta de entrada para o próprio “Romance”, denominação da estância de cem hectares em que se passa a história. É lá que se encontram os personagens Deumamor, Doce-Pessoa, Simples, Pai e Quiçagênio, que discutem sua função no romance, o que fazem lá, se realmente existem etc., e para onde se dirigem um homem que acabou de ficar viúvo, o autor e o leitor. Todos convivem entre si, conversam, discutem. Quando se dirigem à cidade, Buenos Aires, saem do Romance/romance e entram na realidade.

Há também o personagem ausente, ou ‘o homem que fingia viver’, o ‘Viajante’, que só aparece nos finais dos capítulos para dizer que está de saída, e personagens desprezados, que gostariam de constatar do livro, mas não são aceitos. No fim, o grande personagem é o próprio Macedônio, louco lúcido, marginal central, anônimo idolatrado. (BENEVIDES, 2012).

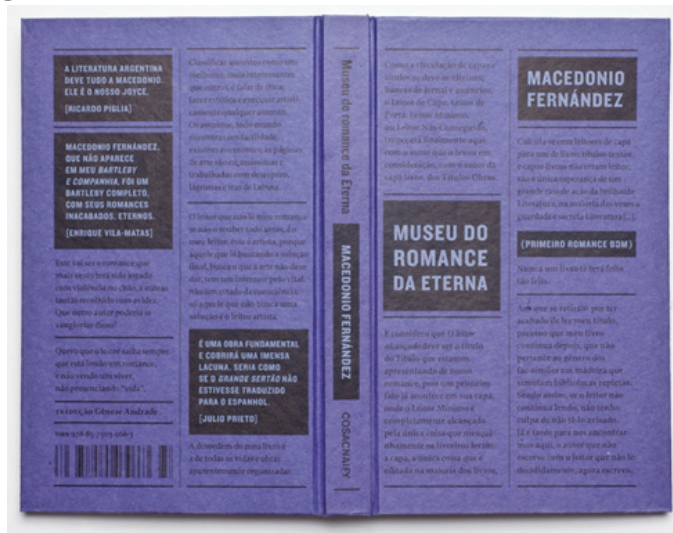
Diante de um excêntrico livro metaliterário, de um texto que fala do próprio texto e de personagens que comentam sobre si mesmos, o projeto

gráfico segue nessa mesma linha. A capa, por exemplo, fala sobre si mesma: nela, constam frases dos prólogos em que o autor comenta sobre a figura que ele denomina leitor de capa ou leitor de vitrine, como o excerto a seguir.

Como a circulação de capas e títulos se deve às vitrines, bancas de jornal e anúncios, o Leitor de Capa, Leitor de Porta, Leitor Mínimo, ou Leitor Não Conseguído, tropeçará finalmente aqui com o autor que o levou em consideração, com o autor da capa-livro, dos Títulos-obras. E considero que ‘O leitor alcançado’ deve ser o título do Título que estamos apresentando de nosso romance, pois um primeiro fato já acontece sem sua capa, onde o Leitor Mínimo é completamente alcançado pela única coisa que mesquinamente os livreiros leram: a capa, a única coisa que é editada na maioria dos livros [...]. (FERNÁNDEZ,2010, s/p).

Como podemos observar na figura 6, a capa e a quarta capa são totalmente preenchidas com excertos do miolo, que se misturam às informações costumeiramente impressas nessas faces (nome do autor, do tradutor, ISBN etc.). O material utilizado é, propositalmente, um papel muito rústico, que se desbota rapidamente, assumindo uma aparência envelhecida. “Escolhi este papel porque achei que ele tinha um ar moderno (talvez pela cor intensa) e antigo ao mesmo tempo (talvez por ser rústico), mas sobretudo porque ele desbota e envelhece rápido”, comenta Elaine Ramos (2011a), a respeito da escolha do material. Como resultado, continua a designer, “ao desbotar-se, o romance logo apresentará um aspecto condescendente com o conteúdo do livro, que é, a um só tempo, um esboço — uma obra inacabada, em processo — e um clássico” (RAMOS, 2011b).

Figura 6 – Capa aberta de Museu do romance da Eterna



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=museu-do-romance-da-eterna>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Nas folhas de guarda — folhas que unem o miolo à segunda e terceira capas, assim empregadas para reforçar a encadernação; são normalmente brancas ou impressas em uma só cor —, é feita uma tradução gráfica do repúdio do autor às folhas em branco que compõem os livros:

Espero que o meu, o meu Editor, não me exponha ao ridículo inserindo as cinco folhas em branco — que dou aqui por substituídas — e, em seguida, a presente crítica a essa prática. [...] Se há Crítica para o escrito, faço a do em branco, essas páginas que são publicadas pelos Editores e criticadas por mim, que assim recebe todas as homenagens do escrito. Essas folhas brancas, textos de desdém ao literário, são as páginas de autor com que se vestem, figuração de polígrafos em todo livro, os nunca autores, os sempre inéditos editores. Repudio como falsas todas as páginas brancas que se publiquem aqui como originais de minha assinatura; redondamente as desconheço autênticas [...]. (FERNÁNDEZ, 2010, n.p.).

Nessas folhas, constam o prefácio (figura 7), o texto sobre o autor e as informações da tradicional página dos créditos, ausente nessa edição, naturalmente. Respeitando a vontade do autor, portanto, não há qualquer “respiro” entre a capa e o miolo; há, sim, um texto que se impõe do início ao fim, ocupando todos os espaços do objeto livro, uma referência à compulsividade com que o autor escreveu sua obra.

Figura 7 – Primeira folha de guarda de *Museu do romance da Eterna*



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=museu-do-romance-da-eterna>>.

terna>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Outro aspecto do projeto gráfico que interpreta o conteúdo do livro está na ausência de corte na lateral das páginas do miolo, observado na figura 8. Com esse recurso, cria-se a sensação de que as páginas do miolo estão dispostas irregularmente, lembrando uma pilha de papéis soltos empilhados, alusão aos originais da obra dispersos pelo autor.

Figura 8 – Detalhes das páginas não refiledas do miolo de *Museu do romance da Eterna*



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/Upload/Produto/1/0/2/9/8/museu001.jpg>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Ainda, o não refileamento dificulta o manuseio do livro: não é possível folheá-lo facilmente, como se folheia um livro tradicional. De maneira similar, é difícil ler o texto, pois ele se mostra bastante intrincado e complexo, resultando em uma leitura pouco fluente. Em outras palavras, o leitor precisa insistir, se realmente deseja manusear o objeto, assim como precisa enfrentar a prosa fragmentada e retalhada de Macedonio Fernández, para conhecer a história que é contada.

3.3 Avenida Niévski

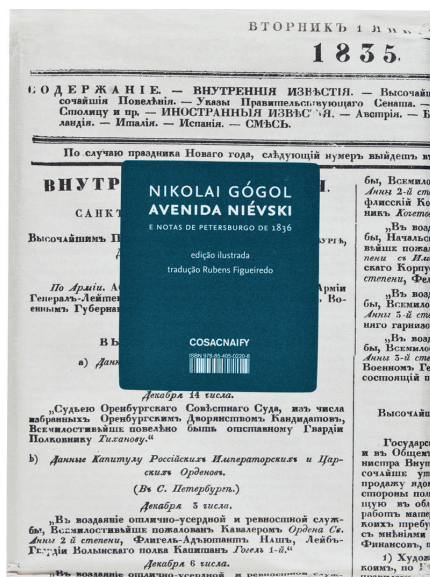
Publicado em 1835 e parte de uma série de histórias escritas por Nikolai Gógol, entre 1832 e 1842, e ambientadas na São Petersburgo de então, o conto se passa na própria avenida Niévski e apresenta um retrato da vida que pulsava nela e em torno dela. No século XIX, a avenida se apresentava cosmopolita e europeia, um porto para a civilização e a modernidade em meio ao atraso geral da Rússia. Daí o narrador afirmar, logo na abertura do texto, que “Não há nada melhor do que a avenida Niévski, pelo menos em Petersburgo; para a cidade, ela representa tudo.” (GÓGOL, 2013, p. 1).

Sendo cosmopolita, a “todo poderosa avenida Niévski” (GÓGOL, 2013, p. 3) reunia pessoas de todas as classes e tipos: pobres e ricos, jovens e velhos, nobres, mendigos, militares, funcionários públicos, “gordos proprietários de lojas” (GÓGOL, 2013, p. 5), senhoras distintas durante o dia e prostitutas durante a noite. Entre todas essas figuras, destacam-se o jovem pintor Piskarióv e o tenente Pirogóv, dois *flâneurs* que se deixam envolver pelos encantos de duas mulheres que caminham pela avenida. O primeiro segue uma das belas mulheres até o lugar em que ela vive e descobre que sua aparente *finesse* não passa de futilidade. Mesmo assim, ele continua a sonhar com a mulher e acreditar que ela se mantém encantadora. No segundo caso, Pirogóv se apaixona pela beleza de uma mulher casada, insistindo em conquistá-la mesmo temendo a vingança do marido, um artesão alemão. Em ambos os casos, o narrador faz uma crítica à valorização da imagem e à ilusão das aparências:

Ah, não acredite nessa avenida Niévski! [...] Tudo é ilusão, tudo é sonho, nada é o que parece! Você pensa que o cavalheiro que passeia em uma sobrecasaca feita com todo esmero é muito rico? Nada disso: todo ele consiste apenas na sobrecasaca. (GÓGOL, 2013, p. 131-132).

Coerente com o que o texto apresenta, o projeto gráfico da edição também tenta sensibilizar o leitor para o que representa a avenida, a começar pela sobrecapa que envolve essa edição. Trata-se da reprodução de uma folha do jornal *Sangtpetersburgkiiia Vdomosti* de 1º de janeiro de 1835, um jornal que circulava em São Petersburgo na época em que o livro foi publicado. O título, o nome do autor, do tradutor e da editora, o ISBN e o código de barras aparecem em um pequeno adesivo colado à primeira página dessa folha, de forma a interferir minimamente na folha de jornal e manter a sua identidade (figura 9).

Figura 9 – Sobrecapa de *Avenida Niévski*



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/wp-content/uploads/2014/01/nievski2.jpg>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Os dois volumes da publicação (figura 10) vêm embrulhados por essa folha, pois, conforme explica Elaine Ramos em entrevista ao blog Sobrecapas, “as pessoas de fato embrulhavam coisas em jornal, e queríamos reproduzir isso com o livro” (apud MACHADO, 2012).

Figura 10 – Volumes que vêm embrulhados pela sobrecapa de Avenida Niévski



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://goo.gl/XB419f>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

A tentativa foi muito bem-sucedida: as dobras feitas na folha para envolver os volumes, a cor do papel utilizado e sua gramatura fazem parecer que, de fato, estamos com um jornal em mãos, além de fazer lembrar alguém que passa pela avenida e que, durante o percurso, para para ler o jornal do dia, por exemplo.

No volume de capa azul, do tipo brochura, temos a história propriamente dita, enquanto no de capa verde, em forma de livreto, reproduz-se o artigo de Gógol “Notas de Petersburgo de 1836”, publicado na revista *Sovremiennik* (“O Contemporâneo”), em 1837. Nesse texto, o autor critica a vida cultural de Petersburgo, mas exalta a modernidade que a cidade – com a sua famosa avenida – simbolizava para o Império, em comparação a Moscou.

Porém, o que mais nos interessa aqui é observar como a disposição das imagens e do texto no primeiro volume agregam sentido à leitura da narrativa. Como podemos observar já pela capa, o nome do autor está escrito na direção contrária à do título do conto. De forma semelhante, esse recurso é explorado no interior do livro: nas primeiras páginas do miolo, são reproduzidas imagens da avenida em dois blocos espelhados, como podemos observar pela figura 11, sendo que, na parte de cima, temos o lado esquerdo da avenida e, na de baixo, o lado direito. As imagens são litogravuras de I. Ivánov e P. Ivánov, que, por sua vez, reproduzem aquarelas de Vassíli Sado- novnikov, publicadas entre 1830 e 1835, época em que se passa a história. Tal disposição é uma referência ao fluxo de passantes pela avenida, em ambos os lados da via. O leitor, ao entrar na história, entra também na avenida, e, assim como as personagens que andam pela Niévski, também pode passear por ela, no mesmo cenário dos idos de 1835.

Figura 11 – Páginas ilustradas do miolo de *Avenida Niévski*

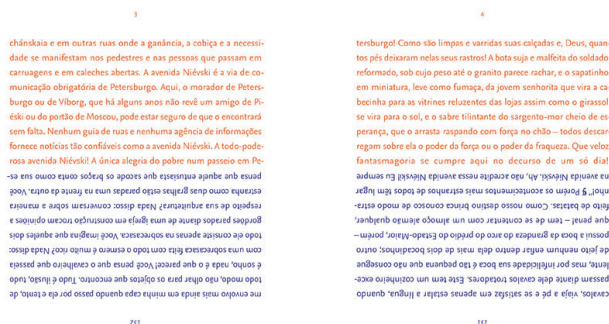


Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://goo.gl/7ThGaQ>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Também o texto apresenta essa estrutura. Como explica a designer Elaine

Ramos, “o texto começa na descrição da avenida, parte para as histórias dos dois rapazes e se encerra outra vez com a avenida, então procuramos reproduzir essa ida e volta” (MACHADO, 2012). Assim, diante de uma narrativa circular, o leitor percorre toda a avenida pelo seu lado esquerdo (a parte laranja vista na figura 12) e, depois de fazer a volta (invertendo o livro), retorna pelo lado direito (a parte azul), até chegar novamente ao ponto inicial da avenida (do texto), sugerindo um passeio também pela narrativa de Gógol, isto é, não apenas a leitura, mas também um ato de deleite, de prazer.

Figura 12 – Páginas do miolo de *Avenida Niévski*



Fonte: Cosac Naify. Disponível em: <<http://goo.gl/7ThGaQ>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

A passagem do tempo é bem marcada na história: “Quantas mudanças ela sofre em apenas vinte e quatro horas! Começamos pelo início da manhã [...]” (GÓGOL, 2013, p. 5); depois, o narrador nos conta quem passa e o que se passa pela avenida antes do meio-dia, ao meio-dia, às duas horas, entre as duas e três da tarde, a partir das quatro horas, “assim que o crepúsculo cai” (GÓGOL, 2013, p. 22), e, por fim, à noite. No projeto gráfico, essa duração temporal é sugerida pelas cores, o laranja remetendo ao dia e o azul, à noite. Ainda, o texto é disposto em um bloco contínuo, sem recuos de parágrafo, inclusive nos diálogos entre as personagens, o que remete ao fluxo contínuo e ininterrupto de pessoas pela avenida. Na primeira e última páginas escritas, pequenas flechas apontam o sentido que o leitor deve seguir na leitura/no passeio pela avenida/pelo texto.

No segundo volume da publicação, “Notas de Petersburgo de 1836”, o texto segue apenas uma direção, aquela que observamos nos livros tradicionais, e é nele que encontramos a conhecida página de créditos, bem

como a ficha catalográfica, já que o primeiro volume se presta totalmente à experimentação na orientação da página.

4 CONCLUSÃO

A análise e interpretação das três obras nos levaram a uma desmistificação do ato de ler e de seu desfrute nos moldes tradicionais. As edições da “Coleção Particular”, em vez de serem um convite aberto à leitura, representam, muitas vezes, uma dificuldade para se chegar ao texto, um desconforto diante do objeto livro. Os murmúrios da cidade em *Zazie no metrô*, as barreiras impostas ao sujeito que lê o texto de Macedonio Fernández e o passeio entre os peterburgueses no texto e também na página em que se encontra a Avenida Niévski estabeleceram um jogo entre texto literário, projeto gráfico e leitor, sendo necessário nos valermos de outra lógica de leitura para chegarmos ao significado do objeto que tínhamos em mãos.

Dessa forma, podemos afirmar que o leitor se torna um coautor (e, até um editor), ou seja, ele também está incluído no processo de “produção” do livro, interferindo, desse modo, no resultado final. Nesse sentido, o leitor entra no jogo proposto pelo livro-objeto: no processo de leitura, ele é atraído pelo texto/objeto e precisa mobilizar-se diante deste, sendo um sujeito ativo frente às entradas e saídas propostas pelo texto, num movimento concomitante de construção e desconstrução.

Vale reconhecer ainda que a participação do designer nesse processo é fundamental e que ele interfere no resultado final, uma vez que é a sua interpretação particular do texto literário que está por trás das escolhas tomadas ao longo do projeto, tais como o refiletamento ou não das páginas do miolo, a presença ou não de uma sobrecapa sugestiva ou encadernação especial, a escolha da diagramação etc. Dessa forma, é ele quem decide como o objeto será apresentado e, conseqüentemente, como o seu sentido poderá ser apreendido. Se existem outras edições de um mesmo texto, em que o projeto gráfico se propõe a ser neutro ou pouco interfere na experiência de leitura, nas edições particulares da Cosac Naify, entendemos que o designer é um coautor; é seu olhar particular que cria o projeto gráfico, de modo que influencia e também interfere na leitura do texto literário.

REFERÊNCIAS

BENEVIDES, Daniel. **Posfácio para Macedonio**. 2012. Disponível em: <<http://editora.cosac-naify.com.br/blog/?tag=museu-do-romance-da-eterna>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido**. Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Tradução de Maria De Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado De Letras: Associação De Leitura Do Brasil, 2003. (Coleção Histórias De Leitura).

CRESTANI, Jaison Luís. A materialidade da literatura: a inscrição do romance laiá Garcia no “Folhetim do Cruzeiro”. **Machado de Assis em Linha**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212013000200005>. Acesso em: 20 maio 2017.

D’ÂNGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 17, n. 2, p. 33-44, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.ufff.br/revis-taipotesi/files/2015/01/07-ENTRE-MATERIALIDADE.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2017.

FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museu do romance da Eterna**. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FONDAZIONE BERARDELLI. **Libri d’artista**. 2014. Disponível em: <http://www.fondazioneberardelli.org/libri_artista.php>. Acesso em: 20 maio 2014.

GÓGOL, Nikolai. **Avenida Niévski**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LISPECTOR, Clarice. Felicidade clandestina. In: MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 312-314.

MACHADO, Samir. **Avenida Niévski**. 2012. Disponível em: <<http://sobrecapas.blogspot.com.br/2012/08/avenida-nievski.html>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

PAIVA, Ana Paula Martins de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp, 2010.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I)**. 2009. Disponível em: <<http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

QUENEAU, Raymond. **Zazie no metrô**. Trad. de Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 95-110.

_____. **Museu do romance da Eterna**. 2011a. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObralImprensaLeiaMais/626/Samir-Machado.aspx>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

_____. **Radical por dentro e por fora**. 2011b. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=6897>>. Acesso em: 1º mar. 2014.

REVISTA AU. **Projeto gráfico do livro Zazie no Metrô**, da Cosac Naify. 2009. Disponível em: <<http://goo.gl/64xLj4>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SILVEIRA, Paulo. A definição do livro-objeto. In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 19-33.

Tagiane Mai

Bacharela em Letras - Português/Literaturas e acadêmica do curso de Desenho Industrial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Especialista em Design Instrucional pelo Centro Universitário Senac/SP. É revisora de textos da UFSM, lotada na Editora UFSM.

E-mail: tagiane.revisao@gmail.com

Andrea do Roccio Souto

Doutora em Letras pela UFRGS (2005). Atualmente, é professora da UFSM. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira e portuguesa, literatura clássica, literatura comparada, literatura e cinema.

E-mail: andrea.doroccio@gmail.com