



A convergência de linguagem em Bibi: do imprevisto ao aleatório

The convergence of language in Bibi: from the unpredictable to the random

<https://doi.org/10.21814/h2d.3567>

Samira Souza , Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil

Ana Paula Silveira, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil

Como citar

Alves de Souza, S., & Silveira, A. P. (2021). A convergência de linguagem em Bibi: do imprevisto ao aleatório. *H2D|Revista De Humanidades Digitais*, 3(2).

<https://doi.org/10.21814/h2d.3567>

ISSN: 2184-562X



A convergência de linguagem em Bibi: Do imprevisto ao aleatório

The convergence of language in Bibi: From the unpredictable to the random

<https://doi.org/10.21814/h2d.3567>

Samira Souza, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-6153-9822>

Ana Paula Silveira, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil

Resumo

Os modelos de produção e circulação de textos sofreram alterações ao longo do tempo. Hoje, os textos transmidiáticos são assim denominados por agenciarem diferentes mídias em torno da mesma história. O presente artigo aborda o conceito de transmidialidade, a mobilização de novas materialidades e, por meio da sociossemiótica (Landowski, 2014), investigará o sentido emergente regulado por quatro regimes de sentido que são dinâmicos e intercambiáveis, assim, concebendo uma teoria geral de sentido, sendo responsável pelos efeitos dos estilos de vida. Assumindo como objeto o livro Bibi (Piqueira, 2019), publicado pela editora Lote 42, esse estudo se propõe a observar como uma narrativa que, a cada 16 páginas altera o seu modo de narrar a partir da escolha de diferentes materialidades e linguagens, afeta o sujeito leitor e a construção dos sentidos.

Palavras-chave

transmidialidade; sentido; inesperado; regime

Abstract

The models of text production and circulation have changed over time. Today, transmedia texts are so called because they organize different media around the same story. This article will address the concept of transmediality, the mobilization of new materialities and, through the discursive semiotics of interactions, it will investigate the emerging meaning of the different and varied practices of subjects in the world and the desire to create/give meaning to everyday practices,

regulated by four regimes of meaning that are dynamic and interchangeable, thus conceiving a general theory of meaning, being responsible for the effects of lifestyles.

Keywords

transmediality; meaning; unexpected; regime

1. Introdução

“O conteúdo define a forma? Ou é a forma que molda o conteúdo?” (Piqueira, 2019). Com essas duas perguntas, impressas em caixa alta e espacialmente localizadas no meio da contracapa do livro *Bibi*, o enunciador parece nos provocar e trazer para o centro da discussão a relação entre forma e conteúdo, questões que já povoaram o debate nas teorias da linguística, da literatura e da arte. Isso se torna ainda mais emergente quando compreendemos que os modelos de produção e circulação de textos vêm sofrendo alterações também em decorrência das Tecnologias Digitais de Interação e Comunicação (TDIC).

Rüdiger (2011) aponta que a cibercultura tem menos relação com a tecnologia do que as narrativas desenvolvidas nesse meio, entendendo as narrativas não apenas como aquilo que se produz e se propaga nos dispositivos convergentes da comunicação contemporânea, mas também as que carregam uma série de configurações simbólicas do imaginário social e tecnocultural, o qual legitima práticas sociais, na medida em que se apresenta como pano de fundo da vida em comum. Assim, os textos transmidiáticos, como são denominados por agenciarem diferentes mídias em torno de uma (quase) mesma história, são “ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (Jenkins, 2009, p. 161).

Jenkins (2009) analisou vários fenômenos midiáticos e percebeu, por exemplo, que os cineastas adolescentes e jovens estão filmando em estúdios de garagem, reproduzindo efeitos especiais em computadores caseiros e, dessa forma, estão determinados a reescrever a história a seu modo, talvez até representar personagens que não estejam na versão cinematográfica. De acordo com Jenkins (2009), a solidez da noção de narrativa evidencia que, diante das ferramentas tecnológicas e dos apelos mercadológicos contemporâneos, tornam-se complexos ambientes multimidiáticos, como também o fluxo de conteúdo por meio de múltiplos canais de mídia quase inevitáveis nesta era de convergência. Essas diversas formulações formam o que Scolari (2013) denominou de “galáxia semântica”:

Como temos indicado, o conceito de narrativa transmidiática não está só: conceitos como *cross-media*, plataformas múltiplas, meios híbridos, *intertextual commodity*, mundos transmídias, interações transmídias, multimodalidade ou intermídia fazem parte da mesma galáxia semântica. Cada um desses conceitos ilumina alguma dimensão das narrativas transmidiáticas: se mercadoria intertextual

nos obriga a pensar em termos de uma economia política do texto – um texto que é produzido, distribuído e consumido –, o conceito de mundo transmídias nos leva a uma teoria dos mundos narrativos. Grosso modo, cada um dos conceitos trata de nomear uma mesma experiência: uma prática de produção, sentido e interpretação baseada em histórias que se expressam através de uma combinação de linguagens, meios e plataforma (Scolari, 2013, pp. 4-5).

Em outras palavras, intermedialidade, multimodalidade, hibridismo e *cross-media* são termos que, juntos, procuram explicar como ocorrem as relações entre mídia e linguagens. O conceito de transmedialidade é marcado pela ideia de deslocamento, do ponto de vista da Semiótica, a imagem de um enunciatário em ação. O modo de apresentação do texto é dotado de dinamicidade e de esquemas discursivos que se afastam de uma literatura apenas verbal e se permitem um experimentalismo que contempla diferentes materialidades, afetando o saber do leitor.

Pode parecer que o livro, neste período em que passamos por um processo de reorganização de todas as esferas da atividade humana mediadas pelas tecnologias digitais, não ocupa o mesmo lugar e que cada vez mais dê espaço para narrativas transmidiáticas. Na contramão desse pensamento, o livro mantém a sua “aura”, visto que:

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, indubitavelmente, o livro. Os outros são extensões do seu corpo. O microscópio e o telescópio são extensões da vista; o telefone é o prolongamento da voz; seguem-se o arado e a espada, extensões do seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação (Borges, 2008, p. 171).

É por essa ideia expressa no bifronte memória e imaginação que, mesmo estando no século XXI, com grandes possibilidades de experimentação com a convergência de linguagens e mídias, constatamos que uma obra, ainda que se proponha a romper com os modos programados de produzir um livro, apropria-se desse artefato cultural, do seu modelo, para a partir dele experimentar novos modos de narrar dialogando com arte e com o cânone. Assim o faz Piqueira (2019), em seu livro *Bibi*, uma narrativa que desconserta o leitor pelo seu caráter imprevisível, aleatório, e que, tentando inspirar-se no livro de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, experimenta não mais a linguagem que toma como base estilos já consagrados, assumindo inclusive a esfera jornalística, acadêmica e epistolar, mas inova na convergência de linguagens e busca conduzir o leitor para uma leitura imprevista. Assim como Calvino (1990), o livro de Piqueira (2019) rompe o contrato de leitura com o leitor, desestabiliza e permite que ele experimente um novo tipo de leitura e de construção de sentidos para o texto.

2. Interações arriscadas: novos formatos de livros e de leitura

As mudanças tecnológicas têm influenciado sobremaneira o modo como produzimos os textos na contemporaneidade. Para além do debate entre impresso e digital, é importante reconhecer, como afirma Ribeiro (2018), que “o espectro do livro vem se ampliando”. Na mesma linha, Moreira (2018) defende que o livro “encanta milhares de pessoas”, afirmando-se como múltiplo. Portanto, um objeto flexível, que sofre uma grande influência do digital, uma vez que “o formato do livro, as margens, o tipo gráfico, os parágrafos, os algarismos, os travessões, as citações e tudo que constitui um códice está agora adequado a essa ferramenta algorítmica” (Moreira, 2018, p. 25), além de cada vez mais ser constituído pela articulação de diferentes linguagens, na interseção entre diferentes materialidades.

Nessa direção, é preciso considerar que isso afeta o leitor, o modo como constrói os sentidos, como enunciário ou como sujeito do ato de ler, uma vez que:

De um lado, os paradigmas recebidos estruturam as *expectativas* do leitor e o ajudam a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados pela história narrada. Fornecem linhas diretrizes para o encontro entre o texto e seu leitor. Em suma, são eles que regulam a capacidade da história de se deixar seguir. De um lado, é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura (Ricoeur, 1994, pp. 117-118).

A visão de Ricoeur (1994) pressupõe uma perspectiva dialógica, na qual a interação reconhece a existência de dois sujeitos igualmente ativos: o autor, que imprime as marcas de suas intenções, e o leitor que as atualiza no processo de leitura, a depender dos seus saberes. O último, o leitor, infunde sua subjetividade na leitura, e é por isso que, ao ler um trecho como o de Calvino (1990, p.15), sentimo-nos completamente capturados pela narrativa:

Fique atento: essa certamente é uma estratégia para envolvê-lo pouco a pouco no enredo, para capturá-lo sem que você perceba — uma cilada. Ou talvez o autor ainda esteja indeciso, como de resto você, leitor, ainda não está seguro do que lhe daria mais prazer na leitura: se a chegada a uma velha estação, que lhe sugere um retorno, uma recuperação do tempo e dos lugares perdidos, ou se um relampejar de luzes e sons, que lhe dá a sensação de estar vivo hoje, à maneira que hoje se acredita ser um prazer estar vivo.

A leitura desse fragmento poético de Calvino (1990) nos remete à relação entre os modos de narrar e ao leitor evoca uma pausa necessária para pensar e experimentar algo, aquilo que Proust chamava de “o milagre fértil da comunicação”, pois retrata uma dimensão emocional íntima no interior da experiência de ler: a capacidade de comunicar e de sentir junto a outrem sem sair um palmo de

nossos mundos particulares. Aquele que lê recebe das obras uma doação do saber. Do domínio do saber, a leitura do verbal é ultrapassada quando o leitor passa a acompanhar as inversões dos papéis dos atores e a articulação das tramas a ponto de ele se envolver imaginando outras tramas possíveis, novas axiologias. Por meio dessa dimensão transformadora da consciência do ato de ler, o leitor pode sentir o que significa estar desesperado e desaperaçado ou extático e torturado com sentimentos não verbalizados.

Nesse amplo horizonte artístico do exercício criativo, as narrativas desempenham um novo modo de recontar a história, em uma prática de interação entre os sujeitos situados e envolvidos pela ação narrada, e, desse modo, oportunizam um novo objeto de significação.

Diante das individualidades da narrativa, a semiótica discursiva francesa redefine os olhares para os objetos da linguagem e procura construir os sentidos dos textos a partir de estratégias de procedimentos discursivos que produzem os sentidos e os diálogos que os textos mantêm com outros textos. Em outras palavras, a semiótica das interações investiga o sentido emergente das diferentes e variadas práticas dos sujeitos no mundo e o desejo de criar/dar sentido às práticas cotidianas,

porque, para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de relações no qual, por exemplo, o “dia” não é a “noite”, no qual a “vida” se opõe à “morte, no qual a “cultura” se diferencia da “natureza”, no qual o “aqui” contrasta com o “acolá” etc. Embora a maneira pela qual essas grandezas diferem entre si varie de caso para caso, o principal, em todos os casos, é o reconhecimento de uma diferença, qualquer que seja sua ordem. Só ele permite constituir como unidades discretas e significantes as grandezas consideradas e associar a elas, não menos diferencialmente, certos valores, por exemplo, de ordem existencial, tímica ou estética (Landowski, 2012, p. 3).

O movimento circular de busca e atribuição de sentido é o trabalho de todo o sujeito no mundo, assim, “Interagir com o que nos rodeia ou com aqueles com os quais convivemos, deveria iluminarmos sobre nossa condição enquanto sujeitos semióticos” (Landowski, 2014, p. 14), e esse é o intenso trabalho do homem em atribuir sentido à existência. Nesse sentido, a obra de Landowski, *Interações Arriscadas* (2014), abre uma perspectiva para nos valermos de princípios por meio dos quais é possível compreender e analisar como o homem estabelece suas interações consigo mesmo, com o outro e com o mundo. O autor formalizou quatro regimes de interação relacionados aos modos de agir dos actantes, baseados em dois modos da presença do outro no mundo, na construção do processo de significação: o fazer-ser (modos de existência) e o fazer-fazer (modos de ação), relacionados estreitamente a quatro regimes – programação, manipulação, ajustamento e acidente.

O primeiro baseia-se no princípio da regularidade, em que os sujeitos agem segundo um comportamento programado. Assim, a estrutura da regularidade pode “[...] ser garantida, como em física, por relações de causalidade [causa e efeito] ou por coerções sociais traduzidas sob a forma de regras, hábitos, de rituais que [...] acabam definindo papéis temáticos por definição fixos” (Landowski, 2016, p. 480). O segundo, no princípio da intencionalidade, o sujeito age sobre o outro com o objetivo de levá-lo a querer ou dever fazer algo; o terceiro, no princípio da sensibilidade, a interação é fundamentada pelo fazer-sentir, pelo contágio, e isso exige empatia e reciprocidade; e o quarto, por fim, o princípio do acidente, configurado a partir da ruptura das regularidades e da possibilidade de algo incerto, do acaso.

Ao adentrar a história de Fabiano, personagem principal de *Bibi* (Piqueira, 2019), vamos nos valer dos princípios da sociosemiótica de Landowski (2014) para analisar como a relação entre forma e conteúdo na obra nos provoca a construir sentidos e a participar uma experiência estética. A escolha da obra, *Bibi*, deveu-se ao fato de Gustavo Piqueira, o autor, ter recebido mais de 500 prêmios internacionais no campo do *design* gráfico e, nos últimos anos, ter ampliado seu escopo de atuação, produzindo livros que inovam pelo fato de fazer convergir *design*, arte, história e literatura. Essa convergência de linguagens tem possibilitado ao leitor de suas obras encontrar-se com uma narrativa não-programada, bastante aleatória, como, por exemplo, em *Ar Condicionado*, novela gráfica que subverte a linguagem dos quadrinhos, ao circunscrever o conteúdo textual às silhuetas das personagens, e ainda “O”, um livro ilustrado sem ilustrações, cujo título pode ser lido como “ô”, “ó”, “zero”, “círculo”.

3. “Eu não tenho paredes, só horizontes”

Sob o título *Bibi* (Piqueira, 2019) e um conjunto de primeiras páginas que parecem prenunciar um livro infantil, Gustavo Piqueira cria uma radical experiência na mistura de linguagens, na qual uma só narrativa — a trajetória de Fabiano — passa por mudanças drásticas de estilos, vocabulário, diagramação, papel, textura e imagens. Até o título do livro vai se modificando à medida que as páginas avançam: do primeiro título *Bibi*, o autor propõe um “Pendure seus horizontes na parede da sala” e, mais tarde, anuncia “...”. Com essas condições escolhidas pelo enunciador, o ritmo de leitura é remodelado a partir do arranjo mais experimental.

Dessa forma, os cadernos, embora proponham o ajustamento e a aleatoriedade, visto que são compostos por diferentes materialidades e linguagens, *Bibi* (Piqueira, 2019) segue também uma regularidade programada, afinal, todos os cadernos são composto por exatas 16 páginas, estabelecendo com o leitor um certo contrato de leitura, diferente daquele acionado para uma narrativa ficcional que utiliza a linguagem verbal. Assim, o leitor navega entre o imprevisto da narrativa e a regularidade do número de páginas, estratégia selecionada cuidadosamente pelo enunciador para levar o leitor a fazer algo: encontrar-se com o imprevisto

e perder-se na narrativa, devendo mobilizar novas estratégias para construir sentidos.

O lugar de discussão da sociossemiótica já considera o sujeito preenchido por valor e construtor do sentido do ser e estar no mundo. Como sujeitos e não como corpos ausentes, atribuem significação às situações e às interações, mesmo as mais arriscadas. Para um semioticista, a produção de sentido implica, por natureza, um processo de desdobramento. Assim, toda atividade produtora de significação é disjunção, ou seja, “ao enunciar, o sujeito falante se separa senão de si mesmo, pelo menos de seu produto. Falando, gesticulando, o sujeito cria materialmente um dado ‘enunciado’, que o enunciador pode ter intencionado dizer ao fazê-lo existir” (Landowski, 2017, p. 126).

No processo da construção do enunciado materializado, o autor do livro, Gustavo Piqueira, faz uso do gênero infantil ao desvelar o personagem Bibi que, mais tarde, será revelado ao leitor com o nome de Fabiano. Ao elaborar a linguagem, Piqueira revela traços gráficos-editoriais em uma narrativa visual pelas escolhas do formato, da cor, da luminosidade, do papel, da composição da ilustração, e tudo contribui para a construção do personagem. Assim, ao ler a obra, o leitor aprecia o uso do formato, do enquadramento, da relação entre capa e guardas com o seu conteúdo, associa representações, opta por uma ordem de leitura no espaço da página, afina a poesia do texto com a poesia da imagem, “só se vê na direção para onde se olha” (Merleau-Ponty, 1999, p. 189). Esse olhar perscruta cada objeto, cada espaço que se apresenta, redimensionando a beleza e a complexidade, o que significa dizer que várias dimensões se interconectam, a visual e a narrativa, mas também a tátil, por meio de movimentos sinestésicos. Há aqui uma intenção de “fazer junto”, em uma concomitância de intenções, com corpos que agem por meio da reciprocidade.

No primeiro capítulo de *BiBi* (Piqueira, 2019), a escrita empregada foi diagramada com textos curtos e letras grandes, dispostos no centro da página, e a impressão feita em papel *couché* fosco. Piqueira, ao retratar animais e objetos, revive no leitor o imaginário infantil em que não há linha clara que separa os objetos das coisas vivas. Visto que os animais perambulam livre e extensamente pelo mundo, é natural que, nas ilustrações infantis, sejam capazes de guiar o herói, no caso *Bibi*, a lugares distantes. Desse modo, desenhos de formas primitivas e de bichos resgatam, no leitor, sentimentos amorosos em relação à primeira infância e uma rede de interconexões que se formam entre as palavras e as imagens. Essa estratégia do enunciador aproxima-se da ideia do *contágio*, intimamente ligada ao regime da sensibilidade, ao ajustamento. Como sugere o próprio nome do regime, ocorre um ajuste entre os corpos (leitor e a personagem), e, por meio da sensibilidade, eles compartilham características, sensações e experiências.

Avançando na narrativa, o estilo se altera, como também muda o papel, e o segundo capítulo é impresso em *offset*, nas cores rosa fluorescente e azul, a linguagem vai aproximando-se das artes gráficas, e Bibi é apresentado como “livro ilustrado adulto”.



Figure 1: Ilustração infantil. Fonte: (Piqueira, 2019)



Figure 2: Livro ilustrado adulto. Fonte: (Piqueira, 2019)

O protagonista, para não ser confundido com criança, é caracterizado pelo uso de uma pochete, pela presença de tatuagens, de gim-tônica, de economia criativa, de hambúrguer *gourmet* e uma vasta barba. Também, acrescentam-se à particularidade da personagem alguns rabiscos para representar a “feiura”, sublinhados com hifenização moderna e uma estética contemporânea, como explicita o narrador: “não há o menor perigo de classificarem isto aqui como um livro infantil. E o melhor: sem abrir mão da alegria e da leveza. Afinal, a gente foi feita pra brilhar e a vida é uma grande festa” (Piqueira, 2019, p. 27).

A ocorrência da troca de materialidade e linguagens de forma inesperada abre o caminho para um novo desdobramento da gramática narrativa e discursiva da Semiótica: o regime do acidente, o qual se regula pelo risco e funda-se na aleatoriedade do acidente sobre a interação. A aventura da insensatez domina a interação e instaura a catástrofe como reguladora do sujeito em busca da significação.

Mas o sujeito sempre pode retomar a iniciativa. Em lugar de continuar a fazer como se deve somente porque um dia, um outro, ou ele mesmo, há muito tempo, estipulou que seja assim que se faria daí em diante, pode, num rompante – *aproveitando algum acidente* – ser levado a deixar por um instante de executar maquinalmente e com total confiança o mesmo sintagma, levantar o olhar, ver-se realizando, interrogar-se por uma vez sobre as razões de sua “necessidade” e, de repente, talvez, aperceber-se de que poderia proceder diferente (Landowski, 2015, p. 43).

Todo esse processo demonstra que o enunciador vê o leitor como um parceiro na elaboração da narrativa e cada oportunidade de leitura ou releitura da obra torna-se uma nova chance de criar e recriar significados em movimentos constantes e contínuos de experimentações de mergulho na narrativa. “Ao lado da experiência estética, abre-se assim, pelo ‘Eu’ empenhado na construção de seu ser, outro caminho, a presença do Outro” (Landowski, 2017, p. 132). O outro pode ser compreendido, no caso de *Bibi*, como o leitor, que remodela o seu ritmo de leitura a partir da mudança de linguagem e materialidade, então é possível refletir que a estratégia transmidiática consiste em aproximar uma narrativa de outras expressões, não apenas do texto verbal. A narrativa transmídia altera significativamente como o enunciatário se relaciona com os textos, como aponta Aranha (2011, p. 3):

Estas novas atribuições do leitor demandam, por conseguinte, novas formas de lidar e pensar o texto. É importante que ele esteja alinhado com a lógica das tecnologias envolvidas (impresso, áudio, vídeo, multimodal) para que seja possível perceber a própria existência da narrativa. Se o leitor não é capaz de reconhecer o texto, não será, por via de consequência, capaz de acessá-lo, de reconhecê-lo, de fruí-lo.

A narrativa proposta por Piqueira (2019) propõe ao leitor o imprevisto, desloca o sujeito e demanda uma outra forma de ler. Nessas condições, a transmidialidade

está presente: na mudança de linguagem (a composição textual) e a materialidade (construção do personagem Bibi em uma estética contemporânea). No terceiro capítulo, novamente o leitor é surpreendido, o texto ganha contornos de uma narrativa verbal tradicional, ou seja, as páginas são preenchidas de textos paragrafados, impressos em papel pólen *bold*, em preto e branco.



Figure 3: Livro texto tradicional. Fonte: (Piqueira, 2019)

Ao longo da leitura, o narrador esclarece, ao leitor, que Fabiano não precisa mais de “rabiscos que ocupam todo o espaço da página” e completa: “apresentar você sempre daquele jeito, coloridão e esfuziante, termina por ridicularizá-lo” (Piqueira, 2019, p. 26). Em outro momento, o narrador desvela: “Então, Fabiano, olhe o painel e considere a frase como um mantra, sorria satisfeito, mas não se estenda no assunto para não esbarrar sem querer em significados mais profundos e terminar pensando besteira” (Piqueira, 2019, p. 26). Nesse trecho, é possível se atentar para a manipulação – *fazer querer*.

Aqui a manipulação encontra seu fundamento na motivação propriamente subjetiva: ao sujeito importa tanto ser reconhecido como tal, com todas as qualidades e competências que isso envolve, que se sente obrigado a atuar conforme a imagem que deseja oferecer (e oferecer-se) de si mesmo. Seja o que for, o manipulador propõe sempre ao outro uma forma ou outra de intercâmbio – barganha econômica ou chantagem à honra, ou pelo menos, ao amor próprio (Landowski, 2014, p. 27).

A manipulação delibera e estabelece a vontade interior do sujeito, conduzindo-o modalmente a agir. Assim, para alcançar seus fins, ele pode tentar, segundo os dados da situação, mostrar-se tentador: “Então, o que há de errado em deixar para trás seus ângulos menos apreciados pela audiência?” (Piqueira, 2019, p. 34).

Ou, se julgar mais eficaz, pode parecer provocador: “Afinal, gostemos ou não o patético é inerente à vida” (Piqueira, 2019, p. 35). Ou ainda, ao contrário, como adulator e sedutor: “Você é muito mais que aquela alegria artificial”, “Você tem personalidade, não é um bobão multicolorido. É muito, muito mais. Um ser complexo. Atormentado”. (Piqueira, 2019, p. 40). O manipulador em potencial, atribui ao seu parceiro, “um estatuto semiótico idêntico ao que reconhece para si mesmo: o de um sujeito” (Landowski, 2014, p. 30).

Do mesmo modo como o enunciador age sobre o sujeito Fabiano para levá-lo a fazer algo, ele impõe, no final dessa seção, uma ação para o leitor, que não “navega” mais na aleatoriedade da narrativa, mas segue os passos de uma leitura programada, um texto verbal, característico de uma narrativa ficcional, escrito da esquerda para a direita, de cima para baixo e conduzida pelo enunciador, que o induz a uma ação: “Destaque o título novo na página ao lado, encaixe-o na capa deste livro. E volte aqui, porque ainda não terminamos” (Piqueira, 2019, p. 42). Fica evidente que, “para que o outro nos apareça como manipulável, há que supor que suas ações são intencionais, que seu comportamento é motivado” (Landowski, 2014, p. 31).

Como podemos ver, toda escolha estratégica expressa, essencialmente, a maneira como o manipulador constrói a competência do outro e o modo como localiza os pontos sensíveis, as falhas ou as zonas críticas, suscetíveis, a seus olhos, de fazer manipulável seu interlocutor, sob o risco, evidentemente, de equivocar-se por completo (Landowski, 2014, p. 31).



Figure 4: Substituição do título. Fonte: (Piqueira 2019)

“Vamos buscar ação. Ação e – por que não? Amor. Não precisa ser de verdade:

fingir amor já está de bom tamanho. Afeta sensibilidade, preenche rotina, rende postagens... E o melhor: não exige nenhum envolvimento, Se der errado, não se perde nada. Quando não se tem, não se perde” (Piqueira, 2019, p. 49). Como lido na passagem anterior, Piqueira conduz o personagem Fabiano para uma experiência amorosa, e a materialidade e a linguagem são alteradas recordando as fotonovelas. As páginas são impressas em *offset* em gramatura menor, permitindo ao leitor uma experiência visual e tátil mais leve, o que estimula a atividade dedutiva do leitor.

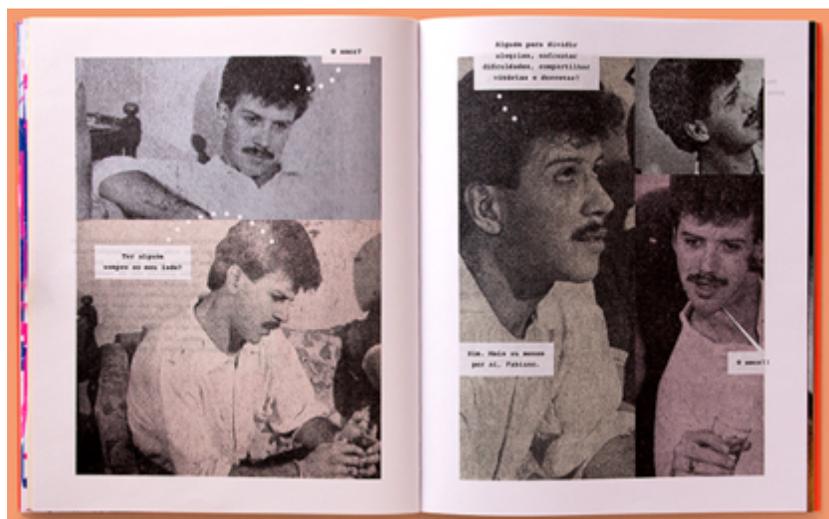


Figure 5: Fotonovela. Fonte: (Piqueira 2019)

Com base em uma proposta enunciativa, o enunciador atualiza e preenche as ações da história, ou seja, o enunciador situa a narrativa nos espaços, insere o tempo, dispõe os atores, os papéis temáticos e desenvolve os temas e as figuras das ações no enunciado. Há também o espaço do interlocutor, pois estaria ocupado pela primeira pessoa, “Confie em mim!”, e o eu da narrativa preenche o espaço do narrador. A linguagem visual e a linguagem verbal, nos parâmetros construídos pelo sistema gráfico da arte, são reunidas a fim de criar um texto reconhecido socialmente como fotonovela.

Prosseguindo com a leitura do livro Bibi, o leitor lê: “Pare, neste exato instante! Pare e seja mais contemporâneo, por favor” (Piqueira, p. 64). A narrativa, como se lê, assume um tom mais contemporâneo, recordando uma narrativa de artes visuais. A mudança do papel, para *couché* brilhante, e da gramatura, um pouco maior, vai direcionando o leitor para o espaço, a leitura é mais visual, convida o leitor a uma experiência não linear, subjetiva, com “algumas poucas palavras” e reticências, em que pode caber quase tudo que não foi expresso ou suprimido.

Com o livro de artista, a escolha da materialidade do autor para construir a



Figure 6: Livro de artista. Fonte: (Piqueira 2019)

narrativa está solidamente articulada com as dimensões do livro – organização das mensagens a serviço da página dupla, bem como o tamanho e a localização das imagens. Essas ocupam a totalidade da página e “sangram” a margem do papel. O formato horizontal (dito “à italiana”), mais largo que alto, permite uma organização das imagens, favorecendo a expressão do movimento e do tempo e, mesmo sendo uma imagem estática, tem a tendência de criar uma ilusão de duração. Embora uma imagem fixa não possa representar o tempo, como faz a animada, sugere uma evolução temporal para além dos próprios limites e, dessa forma, torna-se possível a apreensão de um instante. Já o texto, ao longo das 16 páginas que compõem essa materialidade, atua em prol da continuidade do discurso, dando corpo à progressão temporal, assim o autor faz uso das “...”.

Nessa materialidade, a leitura é mais visual, o leitor opera constantes vaivéns entre as diferentes mensagens, sua leitura pode começar pela expressão “Quer saber?” ou pela palavra “Perfeito”; ele faz escolhas, estabelece aproximações, antecipa, busca e constrói, ele próprio, o sentido. A narrativa é dinamizada por esses efeitos visuais e põe simultaneamente em cena diversas vozes narrativas graças às variações espaciais e tipográficas. Mas, novamente o narrador condiciona o leitor à manipulação: “tire aquele título piegas da capa e troque por este aqui” (Piqueira, p. 74). A narrativa prossegue, provocando o leitor sobre a significação: “Não está fazendo muito sentido” (Piqueira, p. 80), então, e pela última vez, a linguagem e a materialidade são a tipografia expressiva.

Ao final da narrativa, os leitores estão minimizados de garantias e maximizados de interrogações. O papel amarelo *Superbond* 80 g/m² imprime as letras pretas dispostas em tamanhos diferentes. À medida que o tom filosófico ganha força, a angústia (como uma possibilidade de interpretação) vai ocupando as páginas de



Figure 7: Tipografia expressiva. Fonte: (Piqueira, 2019)

forma ascendente, cada vez maiores, imprimindo a intensidade do sentimento do personagem. “Tudo acaba” é o final da narrativa, já que, nas páginas seguintes, não há palavras, seguem páginas amarelas e, por fim, uma preta.

Visto que é um leitor sensível a esses refinamentos, pronto a captar as intenções do autor, nada lhe escapa. E, para você, qual seria a possibilidade de interpretação das páginas sem palavras e com cores amarelas? Por fim, qual seria a significação da página preta? Seria indiscrição perguntar a você, Caro Leitor?

4. Ao Final nem TUDO ACABA ...

Estamos intensamente imersos na cultura digital, passando por um processo de reorganização das esferas da ação humana mediadas pelas tecnologias digitais. As narrativas transmídias dão um relevo a um novo estatuto de produção textual pautado na participação do leitor e na convergência tecnológica. Assim, os textos transmidiáticos, como são denominados por agenciarem diferentes mídias em torno de uma (quase) mesma história, tornam-se “ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (Jenkins, 2009, p. 161).

Essa ressonância de sentido que faz um conteúdo, uma ideia, um modo de se pendurar e se expandir faz parte da transmidialidade, cujo conceito é marcado pela ideia de deslocamento, do ponto de vista da semiótica, da imagem de um enunciatário em ação. O modo de apresentação do texto é dotado de dinamicidade e de esquemas discursivos que se afastam de uma literatura apenas verbal e se permitem um experimentalismo que contempla diferentes materialidades,

afetando o saber do leitor. Para essa análise de convergência entre a cultura literária e a midiática, o livro *Bibi*, do autor Gustavo Piqueira, revelou-se uma narrativa que desconserta o leitor, pelo seu caráter imprevisível, aleatório e que, tentando inspirar-se no livro de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, experimenta não mais a linguagem que toma como base estilos já consagrados, assumindo, inclusive, a esfera jornalística, acadêmica e epistolar, mas inovadora na convergência de linguagens, e busca conduzir o leitor para uma leitura imprevista. Assim como Calvino, o livro de Piqueira rompe o contrato de leitura com o seu leitor, desestabiliza-o e permite que ele experimente um novo tipo de leitura e de construção de sentidos para o texto. Nessas condições, a transmidialidade está presente: na mudança de linguagem (a composição textual) e a materialidade (construção do personagem Bibi em uma estética contemporânea). Experimentar na tentativa de esgotar um universo, sem nunca chegar a fazê-lo completamente, como em “Tudo Acaba”, são práticas que fazem parte da composição do livro Bibi e da estratégia transmidiática.

Neste artigo, porém, nem tudo acaba, porque ele continua em versão transmídia, disponível no *link*: <https://youtu.be/Ggs9YiMLzxw>, na qual Gustavo Piqueira, gentilmente, conta para esta edição da revista a sua experiência em experimentar as diferentes linguagens para narrar a história de Fabiano.

Submetido: 2021-10-01 | Publicado: 2021-12-31

Referências Bibliográficas

- Aranha, G. (2011). Narrativas transmídias e novos esquemas cognitivos: Evolução e adaptação nos sistemas da escritura. In B. M. Rodriguez (Ed.), Anais do XII Congresso Internacional da associação brasileira de literatura comparada. ABRALIC.
- Borges, J. L. (2008). Borges oral & sete noites (H. Jahn, Trad.). Companhia das Letras.
- Calvino, I. (1990) *Se um viajante numa noite de inverno* (1.^a ed., N. Moulin, Trad.). Companhia das Letras.
- Jenkins, H. (2009) *Cultura da convergência*. Aleph.
- Landowski, E. (2012) *Presenças do outro: Ensaios de sociosemiótica* (M. A. L. de Barros, Trad.). Perspectiva.
- Landowski, E. (2014). *Interações arriscadas* (L. H. O. da Silva, Trad.). Estação das Letras e Cores.
- Landowski, E. (2015). Le cercle sémiotique de Greimas. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, 13(1), 13-41. <https://doi.org/10.21709/casa.v13i1.7871>
- Landowski, E. (2016). *Sociosemiótica: Uma teoria geral do sentido*. In A. C. Oliveira (Ed.), *Sentido e Interação nas práticas*. São Paulo. Estação das Letras

e cores.

Landowski, E. (2017). Com Greimas: Interações semióticas. Estação das Letras e Cores.

Merleau-Ponty, M. (1999). Fenomenologia da percepção (C. A. R. de Moura, Trad.). Martins Fontes.

Moreira, W. (2018). Imaginar o livro. In L. H. S. de Oliveira, & W. Moreira (Eds.), Edição & crítica. CEFET-MG.

Piqueira, G. (2020). Ar condicionado. Editora Veneta.

Piqueira, G. (2020). O. Lote 42.

Piqueira, G. (2019). Bibi. Lote 42.

Ribeiro, A. E. (2018). Do livro ao livro: Ensaio de genealogia de um objeto. In L. H. S. de Oliveira, & W. Moreira (Eds.), Edição & crítica. CEFET-MG.

Ricoeur, P. (1994) Tempo e Narrativa (tomo I). Papirus.

Rüdiger, F. (2016). As teorias da cibercultura: Perspectivas, questões e autores (2.^a ed.). Sulina.

Scolari, C. A. (2013). Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan. Centro Libres PAPF.

Teixeira, L. (2009). Linguagens na comunicação: Desenvolvimento da semiótica sincrética. Estação das Letras e Cores.