

O PROJETO GRÁFICO DE *PRIMEIRO AMOR* À LUZ DA SEMIÓTICA PLÁSTICA

Marc Barreto Bogo - PUC-SP: COS Mestrando/ CPS¹

RESUMO

O objeto desse estudo é um texto sincrético, que mobiliza diferentes sistemas de linguagens: o projeto gráfico do livro *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett, publicado pela editora Cosac Naify. Objetiva-se verificar de que modo o plano da expressão do livro homologa seu plano do conteúdo, e como se relacionam os diferentes sistemas semióticos. Percebe-se que o projeto gráfico de *Primeiro Amor* é construído de modo a tecer fortes relações entre a expressão e o conteúdo, operação que marca o agir da Cosac Naify no mercado editorial.

PALAVRAS-CHAVE: Projeto gráfico, sincretismo, semiótica plástica, *Primeiro Amor*, Cosac Naify.

1. APRESENTAÇÃO

Como se aborda uma manifestação sincrética – aquela composta de mais de um sistema em seu plano da expressão? Trata-se de uma questão que vem instigando diversas pesquisas no âmbito da semiótica. Especialmente em relação aos textos verbovisuais-espaciais, alguns projetos gráficos de livros com intenso fator de experimentação constituem um objeto de estudo rico e surpreendente. São livros que exploram suas qualidades sensíveis, o jogo entre os seus diversos sistemas – verbal, visual, espacial – e entre os seus actantes, fazendo do enunciatário partícipe das construções de sentido através de dobras, costuras, papéis e tintas especiais.

O presente trabalho toma como objeto de estudo o projeto gráfico de um desses ilustres exemplares: o livro *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett, publicado pela editora Cosac Naify em 2004. O objetivo proposto é o de verificar de que modo o plano da expressão do livro homologa seu plano do conteúdo, e como se relacionam os diferentes sistemas semióticos envolvidos na totalidade de sentido.

A editora Cosac Naify está na vanguarda de um certo modo de pensar o livro, destacando-se no cenário nacional por seu tratamento formal das publicações. Uma de

¹ Mestrando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bolsista CNPq e pesquisador do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (CPS). É designer gráfico formado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

suas coleções, especificamente, caracteriza-se pela experimentação de materialidades em obras literárias: a *Coleção Particular*. Tais edições articulam por meio de seu design diversos efeitos de sentido e qualidades sensíveis, em textos explicitamente sincréticos. Todas as obras dessa coleção estabelecem uma relação muito forte entre o projeto gráfico e o texto verbal, combinando os dois sistemas semióticos para formar uma totalidade de sentido. Operam, assim, através de uma lógica em que: “é preciso considerar uma estratégia global enunciativa que mobiliza diferentes sistemas de linguagens para obter efeito de unidade.” (OLIVEIRA, 2009, p. 9).

Título inicial de tal coleção, *Primeiro Amor* é o primeiro texto em francês do autor irlandês Samuel Beckett, Prêmio Nobel de Literatura em 1969. Traduzido por Célia Euvaldo, a narrativa em português é acompanhada por quinze ilustrações de autoria da própria tradutora, que é também artista plástica. As imagens foram originalmente produzidas com tinta nanquim em um caderno que possuía costura japonesa com páginas duplas, tal qual a encadernação do livro publicado. A edição, cujo projeto gráfico é de autoria de Elaine Ramos, foi vencedora da categoria editorial no 7º Prêmio Max Feffer de Design Gráfico em 2008.

Na história desse livro temos um narrador letrado, conhecedor de literatura, porém extremamente antissocial. O personagem, cujo nome nunca é revelado, possui um grande apreço por cemitérios, os quais visita com frequência, pois para ele o cheiro dos cadáveres é preferível ao dos vivos: “por mais que se lavem, os vivos, por mais que se perfumem, eles fedem.” (BECKETT, 2004, p. 2). Após a morte de seu pai, o narrador é expulso de casa e passa a viver nas ruas. Guardando seu pouco dinheiro nos bolsos, dormindo num banco às margens de um canal, o personagem se recusa a participar desse “pequeno resíduo de futilidades peçonhentas que chamamos de não-eu, e mesmo de mundo, por preguiça.” (*Ibidem*, p. 10). Em certo ponto da narrativa, passa a dividir o banco com uma mulher denominada Lulu, posteriormente chamada de Anne. Certa noite acontece entre os dois uma inesperada relação sexual, após o que o protagonista vai embora, nauseado, e refugia-se num estábulo de vacas. A mulher, porém, o incomodava profundamente, mesmo ausente. O narrador explana assim sua situação: “[...] tive que me defender de um sentimento que se arrogava pouco a pouco, em meu espírito glacial, o horrendo nome de amor.” (*Ibidem*, p. 14). Incomodado pelo sentimento, o sujeito volta ao banco, esperando reencontrá-la. A personagem feminina então reaparece, e o convida a viver em sua casa. Lulu/Anne lhe oferece morada, comida e carícias, mas o protagonista se recusa a participar daquele “casamento”, retirando todos os cômodos do quarto, menos o sofá, onde dorme sempre voltado para as paredes e de onde nunca sai. Com o passar do tempo, passa a não amá-la mais. Após alguns meses, e depois de ficar sabendo que a mulher exercia como atividade de prostituição, recebendo seus clientes no quarto ao lado, ele descobre que ela está grávida. Os gritos ouvidos no parto são desagradáveis demais para o narrador, que deixa a casa para nunca mais voltar, abandonando a mulher e a criança recém dada à luz.

A título de esquematização, a presente análise se dará em três etapas, que

correspondem a três subconjuntos da totalidade: capa, miolo e contra-capas. Tal esquematização segue o próprio percurso de leitura do livro. A capa é o primeiro contato com a obra, o miolo em seguida traz o conteúdo da narrativa em si, e a contra-capas é o que se vê no final, ao fechar o volume. A sintaxe da organização da publicação é a sintaxe que vai também construir o sentido no ato da leitura.

2. CAPA

Começamos pela plasticidade, e mais especificamente pela dimensão matérica. Na capa de *Primeiro Amor* (fig. 1), o manifestante matérico adotado é o papel cartão de gramatura aproximada 300g/m². A maioria dos papéis cartão disponíveis no mercado nacional possuem um lado brilhoso e um lado fosco. É importante perceber que, ao contrário do usual na área gráfica, esse livro utilizou-se do lado fosco, áspero, do papel cartão, trazendo uma certa rudeza às sensações táteis e escondendo o lado brilhante e comumente tido como o mais “nobre” do material. Assim, logo num primeiro contato com o livro, as pontas dos dedos do sujeito dotado de competência estética sentem tatilmente a aspereza que posteriormente vai se manifestar na semiótica verbal da obra.



Figura 1: Capa de *Primeiro Amor*, de Samuel Beckett.
Fonte: BECKETT, 2004.

Considerando a dimensão topológica, percebemos como as categorias topológicas regulam a disposição das configurações plásticas no espaço; nesse caso, trata-se de um espaço bidimensional. (GREIMAS e COURTÉS, 1991). A tipografia (título e nome do autor) e o desenho da cruz que aparecem na capa estão alinhados ortogonalmente numa centralização

horizontal, enquanto que no eixo vertical o grupo de elementos está localizado acima do centro. Os elementos, por sua posição e também por suas dimensões em relação ao todo, figurativizam uma lápide de cemitério (que também possui suas informações gravadas, habitualmente, numa centralização horizontal e verticalmente acima do centro). A presença da cruz nas lápides, acompanhada de uma data, indica a ocasião da morte.

As categorias eidéticas são aquelas que servem para definir uma configuração plástica no nível da forma, por exemplo: /reto/ vs. /curvo/, /côncavo/ vs. /convexo/. (GREIMAS e COURTÉS, 1991). Seus elementos básicos são o ponto, a linha e o plano. Assim, as formas dos desenhos dos tipos utilizados na capa são muito relevantes numa análise plástica do objeto. A tipografia trabalhada no título trata-se de uma fonte no estilo *engraved* (“gravada”). A forma dos caracteres é baseada nos romanos maiúsculos gravados na pedra da Coluna de Trajano. Por possuir uma linha dupla, a fonte classifica-se como uma decorativa, utilizada comumente para títulos e capitulares; devido ao vazado em seu interior, os tipos ficam claros e leves. Já no nome do autor, a família tipográfica utilizada foi a *Univers*, uma fonte moderna e sem serifa, conhecida por sua limpeza e legibilidade a longas distâncias. Para o nome do autor na capa e para o texto de miolo em *Primeiro Amor* utilizou-se a fonte em versão condensada (mais estreita em relação à versão romana comum). Percebe-se que, por ser condensada, a fonte fica mais pesada, e assim o nome do autor na capa possui peso maior ou igual ao título, ainda que esteja num corpo menor.

Nota-se que as duas tipografias escolhidas possuem na construção de seus caracteres um eixo racionalista (vertical), o que reitera o posicionamento ortogonal horizontalmente centralizado dos elementos na página, e a figura da cruz, que também é essencialmente vertical.

Cromaticamente, na capa de *Primeiro Amor*, dois matizes são percebidos: aquele da impressão e o do papel. É utilizada apenas uma tinta de impressão na capa do volume: a tinta preta. O preto é regular, sem gradações de brilho. Se a distribuição dos elementos e a presença da cruz não são suficientes para instaurar o tema de morte figurativizado na capa, a cor preta torna impossível não perceber esta tematicidade, devido às associações convencionadas que a cor preta assume em nossa cultura. Já a cor do papel, pelo fato de ser utilizado o lado fosco do mesmo, é ligeiramente amarelada, mais escura que o usual, divergindo da limpeza e impecabilidade do branco. O amarelado, no contexto da obra, traz efeitos de sentido de doença, sujeira, que vão se relacionar com a história do próprio personagem principal de Beckett. Um branco asséptico não faria jus ao linguajar da obra, na qual não faltam referências a cadáveres, maus odores e dejetos humanos.

Nessa edição são tecidas diversas relações de intersemiose entre o verbal e o visual, a começar por sua frente. Enquanto que plasticamente temos um arranjo de elementos que figurativizam uma lápide, tematizando morte, e um arranjo eidético e topológico que reitera a verticalidade e a racionalidade, o título do livro é *Primeiro Amor*. Pois bem, a

expressão verbal utilizada remete a diversos efeitos de sentido, nenhum dos quais está, a princípio, traduzido visualmente: os sentimentos de inocência, carinho, paixão, descoberta, romantismo. Pela relação contrastante entre os efeitos de sentido da plasticidade e do verbal, instaura-se um enunciador irônico, que já se propõe a não tratar o tema do “primeiro amor” por um viés inocente e romântico, mas sim calculista.

Por meio dessas relações verbo-visuais é que percebemos como o livro se constitui num texto sincrético, com uma só enunciação global orientando a totalidade de sentido. Na capa, nota-se que não há uma correspondência exata entre os traços nos dois sistemas. O sentido da capa se dá justamente pela diferença entre uma e outra semiose, num sincretismo por separação (parataxe): as ordens sensoriais, segundo Oliveira, “interatuam por similaridade ou por contraste formando uma multisensorialidade apta a atuar multiesteticamente para compor a unificação do todo sensível.” (OLIVEIRA, 2009, p. 102). É o contraste entre os efeitos de sentidos de racionalidade e morte instaurados plasticamente e os sentidos de sentimentalismo e vida pulsante do título verbal que semantiza o calculismo e a ironia do enunciador.

3. MIOLO

Passamos então ao interior do livro, ou mais exatamente às trinta e duas páginas mais guardas que compõem seu miolo (figs. 2 e 3).



Figura 2: Páginas 1 a 17 de *Primeiro Amor*.
Fonte: BECKETT, 2004.



Figura 3: Páginas 18 a 32 de *Primeiro Amor*.
Fonte: BECKETT, 2004.

Novamente iniciando a análise pela plasticidade, nota-se que a materialidade do miolo do livro se vale de dois recursos principais: o material utilizado (papel Chamois Fine Dunas 67g/m²) e sua encadernação japonesa. O papel Chamois é um papel off-white, ou seja, não é totalmente branco. Tal qual o uso do lado fosco do papel cartão na capa, escolheu-se para o miolo um papel ligeiramente amarelado. Em oposição à aspereza da capa, a sensação tátil desse papel é muito mais suave, induzindo o leitor a lidar com o livro de um modo mais delicado, uma qualidade estética que faz o sujeito competente ajustar-se, sentindo nas mãos o sentir das páginas, passando-as num ritmo afetuoso.

Existem diversos métodos tradicionais de encadernação provenientes da Ásia. A chamada encadernação japonesa é aquela que junta folhas sem a necessidade de serem unidas em uma dobra interna, pois utiliza linha e agulha; a linha fica visível próxima à lombada. Um recurso comum em tais encadernações é o de utilizar folhas dobradas no meio, as quais são costuradas do lado oposto às dobras, tendo como resultado que cada folha dupla termine aberta em cima e embaixo. O fato de a tinta caligráfica utilizada na escrita japonesa penetrar nos papéis parece explicar a necessidade de as folhas serem duplas nesses cadernos. Na edição de *Primeiro Amor* da Cosac Naify não se trata de uma autêntica encadernação japonesa artesanal, pois a costura não é manual, mas sim feita numa máquina Singer. Ainda assim, a presença das folhas duplas vazias em seu interior, e com costura aparente, remete fortemente a esse tipo de junção das páginas. A encadernação permite uma continuidade entre uma página ímpar e uma par, característica essa explorada no projeto gráfico, com

ilustrações que seguem a dobra até a página seguinte, onde alcançam o texto verbal, tocando-o em vários momentos. Tal continuidade ainda é reiterada pela sensação tátil do papel, que induz a uma certa ritmicidade em seu passar de páginas.

A semiose pictórica do livro realiza um percurso cromático ao longo das páginas (fig. 4). As primeiras ilustrações parecem ter sido feitas com o nanquim puro, sem ser dissolvido em água, e assim as áreas resultam numa oposição binária: pintadas de preto total ou não pintadas, sem as gradações entre os dois extremos. A partir da quinta imagem, uma mudança: surgem gradações de brilho nas composições, como se o nanquim utilizado passasse a ser dissolvido em água. As imagens seguintes transitam entre mais ou menos água, com diversas tonalidades mais ou menos escuras, até que ao fim do percurso cromático as duas últimas imagens apresentadas são as mais claras de todo o livro, em gradações que vão esvaecendo. Essa diferença nas gradações vai coincidir, na dimensão eidética, com uma ruptura na continuidade que foi instaurada pela sequência matérica de encadernação e tátil das páginas.

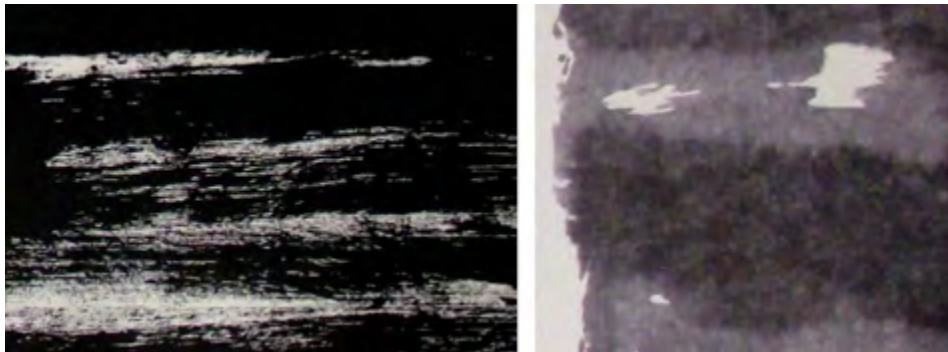


Figura 4: Dois momentos do percurso plástico cromático verificados no livro: a tinta preta pura nas imagens iniciais (esquerda) dá lugar a diversas gradações de brilho (direita).
Fonte: BECKETT, 2004.

Pensando-se eideticamente na forma assumida pela mancha de texto, alinhado à esquerda, percebe-se certa fluidez que emula as pinceladas horizontais presentes na semiose pictórica. O resultado, assim, é de uma natural irregularidade e um certo desalinho. As linhas de texto nascem sempre da margem esquerda da página, emolduradas pela porção visível da guarda negra e por vislumbres das imagens pictóricas que ficaram para trás.

Por sua vez, as linhas das ilustrações apresentam uma direção predominante e uma qualidade de traçado específicas que vão se modificando pouco a pouco a cada uma das quinze etapas. Inicialmente, o traçado ou as pinceladas são rudes, imperfeitos; percebe-se, nas primeiras imagens, a aspereza do pincel. A direção predominante das pinceladas é horizontal, com suas linhas nascendo (ou continuando) das margens em direção ao centro da página. Aos poucos muda-se a direção do traço, e as pinceladas passam do eixo horizontal a formas sem muita direção definida, e então a traços verticais, configurando manchas

verticais que escorrem do topo da página em direção ao seu pé. A qualidade do traçado também muda, seguindo um percurso figurativo, no qual pouco a pouco deixa-se de ver claramente a aspereza do pincel, incidindo em manchas mais fluidas, mais aguadas, sem uma intencionalidade tão fortemente demarcada. Assim, tem-se na plasticidade do livro a categoria da expressão /contínuo/ vs. /descontínuo/, e a passagem de um dos termos ao outro.

As configurações plásticas verbovisuais tecem no espaço das páginas uma continuidade entre os elementos. No início do volume, a mancha de texto reflete as imagens pictóricas, compondo um eixo de simetria e configurando assim a relação entre estes elementos. A utilização da dobra no papel reitera esta continuidade horizontal, já que não se trata de uma frente e um verso, mas sim de um mesmo lado contínuo de uma página dobrada. À medida que as ilustrações mudam sua direção principal de um eixo horizontal para um eixo vertical, tal simetria entre tipografia e ilustração deixa de existir, acarretando na ruptura da continuidade, ou, a bem dizer, no /descontínuo/.

A posição do texto verbal é próxima demais às margens inferior e superior, bem como às margens externas; tal arranjo topológico só é possível devido ao tipo de encadernação selecionado. A proximidade entre mancha e margem se dá numa maneira até incômoda, claustrofóbica, que causa a princípio certa estranheza.

Tais arranjos plásticos constroem uma figuratividade que se relaciona fortemente ao texto verbal, uma vez que os dois sistemas são dados como correlatos pelo projeto gráfico. Temos, assim, por meio da visualidade uma figuratividade que é uma construção de mundo, cujos sentidos são apreendidos pela análise dos próprios formantes plásticos.

Considera-se agora também a dimensão linguística como elemento de análise. Vê-se que na própria expressão do texto verbal, quando se percebe a distribuição das palavras nas páginas, há um elemento importante a ser levado em conta: a quebra de linha arbitrária na primeira página. A primeira frase do discurso é fragmentada, produzindo um novo enunciado que, por sua posição na ordenação do livro, corresponderia a uma epígrafe: “Associo, com ou sem razão, meu casamento à morte”. Este enunciado explicita as escolhas de design realizadas que tematizam a morte no livro, e evidencia um dos termos que vai compor a oposição semântica de base da obra: /morte/.

No plano do conteúdo, o nível discursivo é o “patamar mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual”. (BARROS, 2008, p. 53). Nesse nível, o texto verbal de *Primeiro Amor* instaura diversas figuras mórbidas ou sujas, como cemitérios, cadáveres, árvores mortas e lama, e sensações sonoras e olfativas: o choro frequente do protagonista, gritos, e o fedor constante tanto do cheiro dos cadáveres quanto dos maus odores dos corpos vivos, provenientes de axilas, pés, bundas e prepúcios cerosos. O narrador retorna diversas vezes ao assunto “defecação”, por meio de termos como nádegas, diarreia, privada,

evacuação, esterco. Os sentimentos apresentados pelo personagem principal são em sua maioria de descaso com o mundo, de solidão, de desencanto, bem como suas dores diversas: aquelas do entendimento, as afetivas, as da alma e do corpo. Todas essas figuras podem ser incluídas em dois âmbitos ou conjuntos mais abrangentes, que constituem os dois principais temas tratados na obra: a morte e o isolamento ou reclusão.

Os atores, que atualizam os sujeitos do programa narrativo, são essencialmente dois: o protagonista e sua contraparte (não tão) romântica. O narrador é solitário, sujo, irônico, frio, vive nas ruas e se recusa a tomar parte nos ritos e fazeres convencionados da vida em sociedade. Já a personagem Lulu, cujo nome o próprio protagonista faz questão de modificar para Anne quando se cansa do inicial, é uma prostituta que também passa algumas noites no banco às margens do canal e se dispõe a oferecer ao narrador calor, carícias, e talvez até mesmo algum sentimento.

O nível narrativo é aquele em que valores são assumidos pelos sujeitos e circulam entre sujeitos, graças às suas ações. (BARRROS, 2008). Tomando o narrador da história como um sujeito primeiro, ou S1, percebemos como no início da narrativa ele vive num estado de apatia, de desapego em relação ao mundo e às relações sociais. O personagem pensa em suas próprias dores e necessidades, mas jamais, sob nenhum pretexto, nos demais seres vivos. Trata-se de um estado de morto-vivo, de moribundo; o próprio narrador se define, em dado momento, como um sujeito “cujo cadáver ainda não estava completamente no ponto” (BECKETT, 2004, p. 8).

Com o aparecimento de Lulu na história, tem-se um segundo sujeito, ou S2, que vai agir sobre o primeiro, provocando uma mudança de estados. O sujeito S2 então relaciona-se com S1 por meio de um regime de ajuste, no qual os dois sentem-se esteticamente. Landowski (2009, p. 49) explica o regime de ajuste como aquele em que dois sujeitos são reconhecidos como dotados de um corpo e, portanto, de uma sensibilidade, e que a interação entre eles se baseia em um fazer sentir. Há um contágio entre sensibilidades: um sujeito faz sentir que deseja para fazer o outro desejar, dá a ver seus medos para amedrontar, etc. (*Ibidem*). No banco em frente ao canal, quando o narrador dá um espaço à personagem feminina e depois estica a perna sobre o colo dela, percebe-se claramente o regime de ajuste, pois é o sentir o calor nas pernas que a personagem sente que faz com que se inicie a relação entre os dois, que culmina no ato sexual. Os dois, S1 e S2, vivenciam juntos aquela experiência, naquele espaço, e posteriormente uma relação (quase) amorosa. Também existe, mas em menor grau, uma certa manipulação por sedução da parte de S2, oferecendo a S1 casa e conforto em troca de vivenciar essa relação. S1 passa por uma mudança de estado, então, que vai do isolamento total ao relacionamento com outro ser humano, do estado de morto-vivo ao da vida em sociedade. Porém, tal mudança de estado nunca se concretiza completamente, haja vista S1 nunca estar satisfeito nessa nova posição que assume, a qual abandona no final da narrativa, retornando a seu estado inicial de isolamento.

No nível fundamental, o mais simples e abstrato, “surge a significação como uma oposição semântica mínima” (BARROS, 2008, p. 9). Em *Primeiro Amor*, esta oposição está alicerçada nos termos opostos da categoria /vida/ vs. /morte/. A /vida/ é entendida como o fato de estar vivo e como a interação com os demais seres viventes, o estar no mundo. A este termo corresponde o estado da personagem Lulu/Anne, e é este o estado do protagonista anterior à trama, quando vivia em sua casa e convivia com seu pai e demais moradores. O termo /vida/ também corresponde ao estado para o qual a prostituta tenta levá-lo. Mas ele insiste em permanecer num estado contraditório, mais bem de /não-vida/, que poderia ser também nomeado como morto-vivo. Embora não esteja biologicamente morto, o personagem se nega a interagir com os demais, com o mundo, e se nega mesmo a ter qualquer tipo de sentimento que seria próprio dos seres vivos, encaminhando-se assim a um estado de /morte/.

Retomando-se o caráter de sincretismo dessa edição, vemos como a apreensão sensível e as relações entre os diferentes sistemas, ou as diferentes semioses, reúnem-se em um único todo de sentido. (OLIVEIRA, 2009). A começar pelas amarras entre as ilustrações e a narrativa do personagem.

Em *Primeiro Amor*, a narratividade visual passa de um estado de continuidade horizontal, presentificado nas ilustrações que se integram à tipografia, no papel dobrado, e na força e intencionalidade do traçado, a uma ruptura dessa horizontalidade. A mudança é percebida principalmente no direcionamento das pinceladas e na dissolução da força e intencionalidade de traçado, numa tinta que fracassa em seus propósitos, que escorre do alto da página e que, nas últimas imagens pictóricas, se esvai. Tal transformação de estados da semiose visual é análoga às transformações do personagem principal: ele vem de um estado anterior, de vida e de estar no mundo, e passa ao seu estado atual de ruptura com o mundo e com os seres viventes, de isolamento. Essa mudança de estados se repete quando a personagem feminina tenta trazê-lo para um relacionamento e para a vida em sociedade, e tal tentativa fracassa.

Em suma, tem-se uma categoria da expressão /contínuo/ vs. /descontínuo/ que corresponde e homologa uma categoria do conteúdo, /vida/ vs. /morte/.

Se na capa do livro o sincretismo se dava justamente pelo contraste entre os sistemas verbal e plástico, quando se considera o miolo da obra em relação ao texto verbal completo a relação é um pouco distinta. O modo como classificamos o tipo de sincretismo ainda é o mesmo, sincretismo por separação (parataxe), mas agora temos um arranjo plástico e uma narratividade visual que acontecem em paralelo a uma narratividade e uma oposição semântica mínima semiotizadas na dimensão verbal da obra. É um sincretismo por paralelismo (OLIVEIRA, 2009), em que os diferentes sistemas interatuam por similaridade, por meio de uma isotopia verificada tanto na semiose pictórica quanto na semiose verbal: a categoria /vida/ e /morte/.

4. CONTRA-CAPA

A título de conclusão, é válido voltar-se por fim para a contra-capas (fig. 5) do volume, percebendo de que forma e em que medida ela retoma traços plásticos e categorias da expressão e do conteúdo presentes na capa e no miolo do livro, encerrando a publicação num todo de sentido.



Figura 5: Contra-capas de *Primeiro Amor*.
Fonte: BECKETT, 2004.

De fato, em sua plasticidade, a contra-capas retoma vários formantes que já haviam sido percebidos na capa do livro: a aspereza da materialidade é a mesma, tal qual a austeridade do cromatismo. Eideticamente, a verticalidade enfatizada no desenho dos caracteres é novamente reiterada no arranjo topológico da página, em que os elementos estão dispostos num eixo vertical, ou seja, centralizados horizontalmente. Na contra-capas há ainda um outro elemento de forte verticalidade: a linha branca da costura, localizada à direita, próxima à lombada, traçando uma linha final que encerra o volume.

Os créditos da tradução e desenhos dados a Célia Euvaldo acompanham uma curiosa citação da escrita de Beckett: “Sim, eu a amava, é o nome que eu dava, que ainda dou, ai de mim, ao que eu fazia, naquela época.” Trata-se de uma das poucas, quiçá única, passagens do texto que fazem alusão a um amor romântico, quase folhetinesco. Novamente, como se havia verificado na capa, tem-se uma relação contrastante entre a plasticidade racional e austera e o enunciado verbal, este mais sentimental e romântico.

Retoma-se então a figura do enunciadador irônico, calculista, que ao longo da obra não tratou a temática do primeiro amor de maneira inocente, mas sim de uma forma suja,

crua, relacionando-a à morte. Mesma ironia da qual se vale a competente equipe da Cosac Naify na tessitura de seu projeto gráfico, jogando com citações e com as relações entre as semioses verbal e plástica ao longo de todo o volume. O projeto gráfico é, pois, costurado à escrita beckettiana.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- BECKETT, Samuel. **Primeiro Amor**. Trad. Célia Euvaldo. 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II**. Versão espanhola de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- LANDOWSKI, Eric. **Interacciones arriesgadas**. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Org.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.