
Leitura dos paratextos de *Toda poesia e Vida*, de Paulo Leminski, e *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari¹

Maria do Rosário A. Pereira²

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG

Resumo

O objetivo deste trabalho é avaliar alguns paratextos editoriais de *Toda poesia e Vida*, de Paulo Leminski, e *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari. Utiliza-se o conceito de Gérard Genette desenvolvido na obra *Paratextos editoriais* para se trabalhar o conjunto de produções verbais e não verbais que reforçam e acompanham as obras, agregando-lhes novos sentidos. Esses elementos, internos e externos à obra, delineiam percursos discursivos e interferem na recepção das obras por parte do público leitor.

Palavras-chave: edição; paratextos; literatura brasileira.

Uma obra só é considerada como tal a partir do momento em que ela existe para o mundo, isto é, quando é publicada, atinge um público leitor e mesmo alcança certa recepção crítica. É a partir desta premissa que se pretende conduzir o presente trabalho, refletindo sobre como os paratextos editoriais podem ter um impacto significativo na produção de sentidos quando se realiza a leitura de uma obra. Parte-se do conceito de Gérard Genette desenvolvido em *Paratextos editoriais* (2009) para se trabalhar o conjunto de produções verbais e não verbais que reforçam e acompanham as obras *Toda poesia e Vida*, de Paulo Leminski, e *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari.

Para o estudioso, um paratexto seria

“Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), [o paratexto] orla, ou, como dizia, Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura.” (GENETTE, 2009, p. 10)

Assim, seriam paratextos dedicatórias, apresentações e prefácios, ou quaisquer outros elementos intrínsecos à obra e que trazem novas perspectivas de leitura, o que Genette denomina “peritexto”, mas também “todo elemento paratextual que não se encontra materialmente anexado ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum

¹ Trabalho apresentado no GP Produção Editorial, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Literatura Brasileira pela UFMG. E-mail: mariadorosario58@gmail.com

modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado”. Também esse tipo de elemento contribuiria para a repercussão da obra, sua validação e alcance, como resenhas, entrevistas ou mesmo eventos em homenagem a um autor, elementos estes denominados em seu conjunto de “epitexto”. De algum modo, todos esses textos delineiam percursos discursivos e interferem na recepção das obras por parte do público leitor.

A ideia de paratexto vincula-se, ainda, segundo o autor, a um conjunto heteróclito de práticas e discursos diferenciados entre si e que se prestam, ao mesmo tempo, a diferentes funções, relacionadas desde a delimitação do espaço ocupado pela obra até a repercussão que ela pode atingir dependendo do nível de interesse que tais elementos paratextuais possam provocar no leitor.

A edição recente da Companhia das Letras das obras completas de Paulo Leminski, poeta curitibano nascido em 1944 e precocemente falecido em 1989, apresenta paratextos bastante instigantes. Mais recentemente, *Toda poesia* e *Vida* foram publicadas em um box, que apresenta, na capa, os seguintes dizeres: “A poesia completa e as quatro biografias escritas pelo curitibano que se tornou um fenômeno literário em todo o Brasil.” A expressão “fenômeno literário” remete, por si só, a um imaginário de ampla repercussão que a obra teria alcançado no meio literário. A menção se refere, especificamente, ao lançamento da coleção em 2013: surpreendentemente, em se tratando de um livro de poesias, *Toda poesia* ficou entre os mais vendidos sucessivas semanas, o que despertou a curiosidade de muitos leitores e também críticos literários. Como se sabe, o texto poético é encarado como se fosse hermético, leitura propícia apenas a alguns poucos “iniciados”. As obras de Leminski, anteriormente publicadas apenas no circuito independente, agora estão à disposição do grande público, e, ao que parece, todo um aparato foi montado para que assim fosse.

“Link para Leminski”, artigo de José Miguel Wisnik, publicado em 27 de abril de 2013 no jornal *O Globo*, talvez tenha sido o primeiro a chamar a atenção para o fenômeno. Nele o autor menciona o “poder imprevisível da poesia” e a carência humana, na atualidade, por esse tipo de “inutensílio”, como prováveis causas do sucesso editorial, mas aponta também razões mais concretas e palpáveis. Dentre elas, o próprio estilo de Leminski, que muito se vale de sua experiência como publicitário em sua poesia, fator, segundo o crítico, de atração para os leitores, por ser sua escrita “vanguardista e pop”, e também por sua poesia ter sido cantada por nomes como

Arnaldo Antunes – saliente-se, aqui, que o *booktrailer* da Companhia das Letras traz esse mesmo artista proclamando um dos poemas preferidos do próprio Leminski, enquanto nas imagens cotidianas de pessoas as mais diversas destaca-se a presença do bigode símbolo do “polaco louco paca” em cada uma delas, como a simbolizar o que o próprio poema afirma, que “só estamos em paz quando estamos em nós mesmos”.

Wisnik também destaca a importância do bigode para a divulgação do livro:

O bigode do “polaco louco paca”, à la Solidarnosc, já era, por sua vez, uma espécie de layout ambulante, um autorretrato metonímico que, aproveitado engenhosamente no projeto gráfico e promocional do livro, funcionou certamente como uma senha chamativa imediatamente reconhecível no meio do turbilhão das gôndolas das livrarias. (WISNIK, 2013)

A estratégia de marketing da Companhia das Letras para cooptar leitores também se valeu de outro paratexto editorial importantíssimo na atualidade, que se trata de um vídeo, amplamente divulgado na internet, com o escritor e ator Gregório Duvivier. Nele, um grupo de editores se reúne para discutir as estratégias de divulgação da obra. A personagem de Gregório sugere algumas ações que supostamente deveriam ser feitas pelo próprio Leminski com o apoio editorial, no entanto é surpreendido com a notícia de que o autor estava morto. Ao ser informado sobre as biografias que compõem o livro *Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski –*, indaga se algum deles está vivo. Em um tom humorístico, a cena segue, e ele sugere uma mudança de título, uma vez que se tratava, ao todo, de cinco personalidades mortas, e não vivas, o que tornaria o título um contrassenso.

Com mais de 30 mil visualizações só no youtube, o vídeo, que conta com a participação de um artista em bastante evidência na mídia, certamente foi um dos responsáveis pelo fato de um “ilustre poeta desconhecido” ter alcançado a listagem dos mais vendidos. No entanto, é fato que também a estrutura interna da obra, sua diagramação e elementos de composição, bem como textos introdutórios e críticos que aparecem ao final de cada volume também contribuíram para que a edição fosse bem-sucedida. *Vida*, por exemplo, apresenta uma nota do editor que é, na verdade, um depoimento de Leminski encontrado em seus escritos esparsos, datado de 24 de junho de 1985, que aponta para o desejo do autor:

Com os três livros que publiquei, Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e o que agora estou escrevendo sobre Trótski, quero fazer um ciclo de

biografias que, um dia, pretendo publicar num só volume, chamado *Vida*. São quatro modos de como a vida pode se manifestar (...) A vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trótski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos. (LEMINSKI, 2013, p. 10)

Ao reproduzir esse depoimento, o editor demonstra ter cumprido a vontade do autor. O discurso que se constrói, portanto, passa por uma espécie de pacto implícito entre editora – autor – leitores, no sentido de demonstrar um cuidado e uma preocupação em referendar o ponto de vista do autor morto. Isso agrega novos sentidos à leitura que se propõe. Vale salientar que, conforme já apontado por Genette, o paratexto apresenta um caráter irregular de obrigatoriedade, uma vez que o leitor pode, por exemplo, pular o texto, simplesmente ignorá-lo. No entanto, um paratexto que seja um depoimento do próprio autor certamente oferecerá um fascínio maior do que os paratextos convencionais, pois, como se sabe, em geral o leitor é ávido por conhecer a vida e as opiniões autorais, quase sempre estabelecendo relações entre vida e obra – não é à toa que o último capítulo de *Paratextos editoriais* versa justamente sobre o chamado “epitexto privado”, isto é, correspondências, diários e rascunhos, geralmente relegados a segundo plano pela crítica literária, e que, nas últimas décadas, têm recebido especial atenção por parte de pesquisadores, fortalecendo-se linhas de estudo como a crítica genética e a crítica biográfica.

A nota editorial da Companhia das Letras, portanto, aponta, ainda, para o fato de que as notas, em uma obra, nem sempre se dirigem a todos os leitores, mas, muitas vezes a um leitor especificamente. No caso do depoimento em questão, a nota do editor acaba por se tornar mais abrangente, provavelmente abarca um número maior de leitores devido à curiosidade que desperta, transformando-se em uma estratégia editorial convincente, capaz de atrair até mesmo um leitor mais desavisado.

Além disso, outros paratextos também cumprem essa função de atrair a atenção dos leitores: prefácios, posfácios, textos de orelha e quarta capa podem, direta ou indiretamente, influenciar até mesmo à compra da obra. No caso de *Vida*, leem-se na quarta capa pequenos fragmentos críticos que apontam para sua repercussão: um de Ruy Castro, outro de Haroldo de Campos, outro de Wilson Bueno, um de Manoel Ricardo de Lima, do jornal *O Globo*, e também do próprio Leminski. Precedendo tais fragmentos críticos, lemos a seguinte frase: “Quatro biografias arrebatadoras, originais e cheias de estilo, escritas pelo mais pop dos poetas brasileiros.” A palavra “pop” também remete,

de algum modo, ao contexto e ao alcance acima mencionados pela obra de Leminski, o que surpreendeu o mercado. Além disso, funciona como um chamariz para o leitor.

É interessante observar que até mesmo aquilo que poderia ter sido considerado uma falha no processo editorial consegue ser revertido pelo discurso apresentado na “Nota do editor” que aparece em *Vida*, na primeira parte, que traz justamente a primeira obra de Leminski:

Publicado em 1976 pela editora Etcetera em forma de portfólio, *Quarenta clics em Curitiba* combinava fotos de Jack Pires e poemas de Paulo Leminski. Conforme diz Leminski na introdução da obra, “Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já”. Dado que os poemas são anteriores às fotos, optamos por reproduzir aqui apenas os textos, sem as imagens. (LEMINSKI, 2013, p. 14)

Quarenta clics em Curitiba era praticamente um livro artístico, por assim dizer, nos moldes de *Et Tu Eu*, de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier, cuja proposta é justamente combinar o texto com uma bela disposição de imagens, de modo que dialoguem. No entanto, nessa nova edição da Companhia das Letras, a editora optou por não reproduzir as fotos, alegando que o próprio autor afirmara que “Nenhum texto foi escrito para uma foto.” Ainda que a justificativa seja plausível, é fato que as imagens acrescentariam significativamente ao livro, acrescentando-lhe, elas também, novos significados. Mas, como é sabido no mercado editorial, em geral as imagens encarecem a edição, principalmente se forem coloridas... Tem-se, então, uma descaracterização da primeira edição, ainda que não haja necessariamente uma obrigatoriedade, é claro, de que todas as edições posteriores à primeira tenham de manter-se fidedignas à primeira. A estratégia da editora demonstra a capacidade coercitiva dos paratextos, que direcionam o entendimento e a leitura, numa “convergência de efeitos” extremamente significativa para os propósitos da editora, que almeja não só uma fatia especializada do mercado, mas todo o universo de leitores possíveis. O paratexto, então, atua como um “instrumento ideológico”: “(...) é o lugar por excelência de uma ação sobre o público, onde se estabelecem critérios de recepção e consumo.” (MUZZI, 2008, p. 60)

Ainda que Genette não mencione especificamente em sua obra a composição gráfica da obra como aspecto paratextual, é possível pensar nessa relação se não em todas, em muitas obras nas quais a diagramação – corpo de texto, fonte, ilustrações, o próprio papel etc. – agrega sentidos. Pode-se analisar esses elementos como paratextuais, como afirma Eliana Muzzi: “Esses elementos que circundam o texto

podem ser apenas verbais, mas também gráficos e plásticos: é o caso das ilustrações, da composição, da capa e da própria disposição da massa textual.” (MUZZI, 2008, p. 58) Esta seria a “perigrafia” da obra, termo, de acordo com a autora, mais adequado para se tratar dos elementos gráficos e estéticos, ao passo que “paratexto” referir-se-ia propriamente a textos escritos. As obras infantis são emblemáticas neste sentido, pois a montagem da obra em si muitas vezes tem um apelo muito maior do que o próprio texto. Pensando nisso, trazemos à discussão o livro *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari, publicado em 2008 pela Cosac Naify. Como atestam relatos da equipe editorial encontrados no próprio site da editora, o processo de criação durou mais de um ano. Nas palavras de Daniel Bueno, o ilustrador:

Logo no início foi definida a ideia de uma proposta diferente para cada capítulo (...) com a aposta em figuras sintéticas e com contornos geométricos, aliadas à investigação de possibilidades com facas e transparências. Havia a preocupação em não utilizar elementos desnecessários e não mencionados na obra (...) já que até mesmo uma cor assume papel considerável em *Bili*. Nesse texto de Pignatari nada é gratuito, cada palavra tem importância. (...) todos os elementos foram redesenhados a partir de pouquíssimos módulos geométricos, com ênfase no círculo. Era a busca pela adequação à obra de Décio e por uma maior aproximação com o concretismo. Queríamos, ao mesmo tempo, que essa linguagem moderna tivesse algo de contemporâneo, e exploramos esse aspecto de modo sutil no uso das cores. Outro elemento marcante de *Bili* são as linhas coloridas, utilizadas no segundo capítulo para sugerir movimento e no terceiro para se integrar aos personagens e ao nonsense. (Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=bili-com-limao-verde-na-mao>>.)

Como se percebe, a preocupação com cada aspecto gráfico é evidenciada, de modo que não há aleatoriedade na composição da obra. Há, ainda, o intuito de que a apresentação estética do livro seja condizente com a proposta literária do autor em questão, de fortes raízes concretistas – e isso aponta para seu apreço por jogos entre palavras e imagens –, o que demonstra um cuidado para além da forma: a procura por uma interação entre forma e conteúdo é o mote central desse projeto. O uso de cores e formas geométricas dialoga com cada momento do texto e das autorreflexões de Bili, uma adolescente de 13 anos às voltas com dilemas próprios de sua idade. O ilustrador atua quase que como um coautor, discussão profícua e polêmica ao mesmo tempo quando se avalia as funções editoriais aos olhos contemporâneos. Vale ressaltar que o texto de orelha também lembra muito das experiências concretistas de Décio com as

palavras, ao jogar com o significante “bili”, apelido de Belisa: “Bili Belisa/Bela Bili/Bili Bélica//Bili Bárbara/Bilfada/Bili Bipolar//Bili Biruta/Abilolada/Bili Holliday//Bili Biônica/Bili Biotônica/Bili à Beça.”

De acordo com o que foi exposto, conclui-se que, lembrando-nos das palavras de Genette, que

a condição *pragmática* de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem (...). (GENETTE, 2009, p. 15)

No que se refere às obras de Paulo Leminski, a divulgação da obra bem como os aparatos que a acompanham certamente foram facilitadores para o acesso do grande público aos livros e pelo apelo mercadológico significativo. Assim, o aspecto *funcional* do paratexto deve ser analisado cuidadosa e cautelosamente, pois transcende, em grande medida, sua função primeira, a de mero acompanhante do texto. Trata-se de um acompanhante de natureza *sui generis*, “um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p. 17) Saliente-se que o conceito de “paratexto” parece estar ainda em construção – haja vista inúmeras discussões sobre prototextos. No entanto, é fato que, sem determinado aparato que a delimita e referencia no universo editorial, uma obra pode não passar de mera tentativa de estabelecerem-se um autor ou uma editora em um mercado tão competitivo e que nem sempre oferece condições equânimes nessa disputa.

Referências

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LEMINSKI, Paulo. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Editoração, arte e técnica*. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

PIGNATARI, Décio. *Bili com limão verde na mão*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WISNIK, José Miguel. Link para Leminski. *O Globo*, 27 de abril de 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/link-para-leminski-8222688>>.