

**QUEM RENOVOU ESSA RIVALIDADE ANCESTRAL?
TENSÕES E CONVERGÊNCIAS ENTRE TEXTO VISUAL E TEXTO ESCRITO NA
TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DE ROMEU E JULIETA**

Who set this ancient quarrel new abroach?

Tensions and convergences between visual and written texts in the mediatic transposition of Romeo and Juliet

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi¹

José Garcez Ghirardi²

Resumo

A partir da adaptação do álbum ilustrado *Romeu e Julieta* (LÓPEZ, 2018), este artigo examina algumas configurações contemporâneas da relação entre linguagem escrita e imagem. Com base no conceito de “modalidades de mídias” (ELLESTRÖM, 2017), analisam-se a transposição de uma narrativa textual para uma linguagem imagética, a inserção de outra mídia por meio de transposição midiática (RAJEWSKY, 2012) e a relevância do alfabetismo visual. Sustenta-se que o novo produto imagético recria o verbal ativando o conhecimento enciclopédico e o contexto cultural do leitor.

Palavras-chave: Relações escrita e imagem. Modalidades de mídia. Transposição midiática. Alfabetismo visual. Álbum ilustrado *Romeu e Julieta*.

Abstract

By analyzing Mercè López’s visual adaptation of *Romeo and Juliet* (2018), this paper discusses contemporary perspectives on the relation between written text and images. Elleström’s concept of “media modalities” is the basis for the analysis of the transposition of a verbal narrative into an imagetic one, the insertion of another media via medial transposition (RAJEWSKY, 2012) and the importance of visual literacy. It is argued that the new imagetic product recreates the verbal by activating the reader’s encyclopedic knowledge and cultural context.

Keywords: Word-image relation. Media modalities. Medial transposition. Visual literacy. *Romeo and Juliet* graphic novel.

¹ Professora da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp. alamazzina@gmail.com

² Professor da FGV Direito SP. jose.ghirardi@fgv.br

Considerações iniciais

Na sociedade imagética do século XXI, as múltiplas relações entre imagem e linguagem verbal se tornam objeto central de reflexão e solicitam esforços novos de teorização. Pesquisadores têm se debruçado sobre esse fenômeno e questionado se na sociedade contemporânea, em que o apelo visual se encontra em constante ascensão, a imagem se sobrepõe ao texto escrito ou, ao contrário, se guarda uma relação de dependência da linguagem verbal, necessitando dela para completar seu sentido. Dito de outra forma, indaga-se se a interdependência entre essas duas formas de expressão – imagética e verbal – ocasiona um equilíbrio entre elas ou se uma linguagem se sobrepõe, dominando a outra.

As tensões e convergências entre as duas linguagens já interessavam a Roland Barthes. Em *Essais critiques*, Barthes (1964) questionava se a palavra escrita, junto à imagem, funcionava como uma simples duplicata de informação, configurando uma redundância, ou se lhe adicionava ideias. Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2013), por sua vez, pensam essa combinação ancorando-se em três formas de relação imagem-texto que se localizam dentro de um contínuo compreendido entre os polos da redundância e da informatividade. Para isso, apresentam os casos que foram desenvolvidos por Hartwig Kalverkämper (1993):

(1) a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. *Ilustrações* em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustrações. (2) A imagem é superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. *Exemplificações* enciclopédicas são frequentemente deste tipo: sem a imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida. (3) Imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade. (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 56-57)

O novo contexto midiático, bem como a ampliação do letramento visual que ele implicou,³ criou condições para um enriquecimento das relações possíveis dentro do campo delimitado pelos dois extremos. As novas mídias⁴ são marcadamente visuais, e sua onipresença desestabiliza as hierarquias tradicionais entre texto e imagem que haviam se constituído a partir do século XIX.

Este artigo examina algumas configurações contemporâneas da relação entre linguagem escrita e imagem por meio da análise de *Romeu e Julieta*, de Mercè López (2018). O argumento toma por base teórica os trabalhos de Bernard Guelton (2013), Irina Rajewsky (2012), Claude Paul (2015) e Lars Elleström (2017) sobre a relação intermedial, mídia e imagem, Umberto Eco (2018), Lucia Impelluso (2004), Lucia Santaella (2015) e Donis A. Dondis (2014) sobre leitura de imagens e Martine Joly (2016) para a análise das imagens.

O artigo se divide em quatro seções. A primeira examina o contexto de transformação das relações imagem/escrita a partir da disseminação das novas tecnologias e do conjunto de mídias que a corporificam. A segunda apresenta o trabalho de López e discute as premissas que o informam. A terceira analisa cenas da transposição⁵ que, abstraindo do uso de palavras, recria dinâmicas de articulação com o texto escrito. A quarta sugere que essa adaptação pode ser lida como índice da profunda transformação que se dá, atualmente, entre texto visual e texto escrito.

³ Sobre esse assunto, cf. DINIZ, 2012.

⁴ Ao estudar intermedialidade e mídia, Guelton toma mídia como “suportes semióticos para as obras artísticas”. Segundo o autor, a noção de mídia “se concentra antes de tudo nas significações suscetíveis de emergir no encontro entre modos de significação possuindo suas próprias características” (GUELTON, 2013, p. 12). Essa noção norteará este artigo. Em nossa leitura, a proposta de Guelton pode ser articulada com a perspectiva proposta por Elleström. Muito embora haja diferenças marcadas quanto ao âmbito e ao alcance das proposições de cada um dos autores, parece-nos possível lançar mão dessa aproximação para o ponto específico de que trata o presente texto.

⁵ Transposição no sentido de analisar traços do produto fonte que foram adaptados à mídia destino e não de realizar uma transposição midiática.

Transformações da relação imagem/texto

A leitura de diferentes linguagens demanda diferentes habilidades: enquanto na mensagem verbal frases tecem sua significação progressivamente, na visual, a informação é fornecida de uma só vez. Essa distinção fundamental, assim como suas implicações temporais e espaciais, determina o horizonte dentro do qual cada receptor vai decodificar as diferentes formas de expressão.

Umberto Eco (2016) foi um dos pioneiros a explorar a especificidade do texto visual. O pesquisador observa que, na “língua, existem muitas maneiras de pronunciar um fenômeno ou uma palavra”, enquanto, “no universo da representação visual, existe uma infinidade de maneiras de desenhar” (ECO, 2016, p. 63). Para o italiano:

Quando se trata de imagens, estamos em presença de blocos macroscópicos, TEXTOS, dos quais não se pode discernir os elementos de articulação. O que chamamos signo icônico é um texto, a prova disso é que seu equivalente verbal não é uma simples palavra mas no mínimo uma descrição ou um enunciado e, às vezes, até mesmo todo um discurso, um ato referencial ou um ato locutivo.⁶ (ECO, 2016, p. 63-64 – maiúsculas do autor)

Seu argumento aponta para a irredutibilidade de uma forma textual a outra e para a possibilidade de se buscarem equivalentes que, no entanto, serão sempre aproximações, traduções entre sistemas fundamentalmente diversos.

Nessa mesma linha, Lucia Santaella (2015, p. 107) destaca que “percebemos elementos de uma imagem de forma simultânea, [...] mesmo que nossa atenção não se dirija imediatamente a todos os detalhes com igual intensidade”. As gramáticas de cada linguagem demandam dos leitores estratégias de leitura diversa, bem como critérios específicos para dar sentido à polissemia em um e outro sistemas.

⁶ No original: “Dans la langue, il existe beaucoup de façons de prononcer un phénomène ou un mot” [...] “dans l'univers de la représentation visuelle, il existe une infinité de manières de dessiner” [...] “Lorsqu'il s'agit d'images, nous sommes donc en présence de blocs macroscopiques, de TEXTES, dont on ne peut discerner les éléments d'articulation. Ce qu'on appelle signe iconique est un texte, la preuve en est que son équivalente verbal n'est pas un simple mot mais, au minimum, une description ou un énoncé et parfois même tout un discours, un acte référentiel ou un acte locatif”. Todas as traduções são de nossa autoria.

Essas gramáticas supõem formas diferentes de proficiência em leitura, vale dizer, elas solicitam repertórios interpretativos de naturezas distintas. Essa distinção leva Donis A. Dondis (2014, p. 19) a postular a possibilidade do “alfabetismo visual” que, diferentemente daquele da linguagem escrita, “jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso”. A autora indica, ainda, que o alfabetismo verbal é feito em etapas, refletindo a lógica de composição do texto escrito, enquanto o ensino do visual não apresenta uma tradição estabelecida.

Martine Joly (2016, p. 101) vai na mesma direção ao observar que “é falso dizer que a leitura de uma imagem é ‘natural’ e que ela não pede nenhuma aprendizagem nem nenhum esforço intelectual”.⁷ Como qualquer linguagem, o campo visual se compõe de regras e usos, pressupostos e variantes, registros e modos de expressão que situam a imagem dentro de um horizonte amplo de significação que requereria, para sua decodificação, um aprendizado específico.

Se, com frequência, o debate contemporâneo tem se centrado na relação, isto é, no imbricamento entre texto escrito e imagem, as duas linguagens podem ser autônomas, pois essa autonomia potencial, e o que ela implica do funcionamento interno a cada uma, é constitutiva das possibilidades de relação entre elas. Por isso, é preciso investigar de que modo a imagem – por si só e sem o convívio com o texto verbal – tem funcionado como portadora de sentido nos debates atuais.

Várias mídias têm buscado em imagens modos de ressignificar narrativas em linguagem verbal já consagradas. *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, possivelmente a história de amor mais celebrada no Ocidente, tem sido, sem surpresa, objeto de múltiplos esforços de ressignificação. Versões do texto de Shakespeare aparecem em mídias como cinema, ópera, pintura, HQ, rock’n roll, dentre outras. O álbum ilustrado *Romeu e Julieta*, de Mercè López (2018), se insere nesse movimento de contínua recriação da obra fundamental. O texto, narrado por meio de imagens e sem recurso à palavra em sua quase totalidade, desafia o leitor ao ativar seu conhecimento enciclopédico a respeito da história escrita há mais de 400 anos. O desafio de

⁷ No original: “il est [...] faux de dire que la lecture d’une image est ‘naturelle’ et qu’elle ne demande aucun apprentissage ni aucun effort intellectuel”.

movimentar esse tipo de conhecimento se explica, segundo Eco (2011, p. 11), porque “o texto é uma máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional”.

No mesmo sentido, Santaella e Nöth (2013), ao se reportarem mais especificamente à imagem, evocam o *percepto* (estímulo) que provoca o receptor a prestar atenção ao que se apresenta. A partir desse estímulo, os sentidos podem reagir (a) com um sentimento (vago e indefinível), (b) de modo surpreendente (um choque mais ou menos brutal) ou (c) a partir de hábitos (repertório adquirido). À reação a partir do sentido, somam-se elementos já existentes de memória e de antecipação:

A importância desses ingredientes pode ser avaliada, quando compreendemos que, sem memória e antecipação, nenhum reconhecimento e identificação, estes que se constituem no coração mesmo da percepção, seriam impossíveis. (SANTAELLA; NÖTH, 2013, p. 90)

Pode-se, então, constatar que qualquer movimento em relação à imagem estará intimamente ligado ao modo de perceber a partir do conhecimento enciclopédico construído ao longo do tempo, somado à reação temporal do momento do contato com a imagem. Santaella e Nöth (2013, p. 90) concluem que é fundamental para a percepção de uma imagem entender que: “onde quer que o ser humano ponha seu olhar, esse ato estará irremediavelmente impregnado de temporalidade”. Joly (2016), a essa ideia, acrescenta que

[...] a leitura das imagens, sejam fixas ou animadas e em sequência, mobiliza as mesmas atividades intelectuais de qualquer leitura que supõe uma interação entre a obra e o leitor ou o espectador: toda uma estratégia discursiva é necessariamente ativada, colocando em jogo a intertextualidade, as expectativas e as operações mentais de ajustamento do destinatário, tais como a memorização ou a antecipação.⁸ (JOLY, 2016, p. 102)

⁸ No original: “La lecture des images, qu’elles soient fixes ou animées et en séquence mobilise les mêmes activités intellectuelles de toute lecture, qui suppose une interaction entre l’œuvre et le lecteur

Ao mesmo tempo, há pesquisadores⁹ que acreditam que a imagem sem suporte textual não é capaz de passar uma mensagem em sentido pleno, sugerindo que há sempre algum nível de incompletude textual (SANTAELLA; NÖRTH, 2013).

É dentro do horizonte composto por esse conjunto de indagações que este artigo procura examinar a transposição de *Romeu e Julieta*, na linguagem visual de López, por meio de recursos expressivos diferentes daquelas da mídia fonte, e que se articulam para criar um produto radicalmente novo.

Transposição midiática: do verbal ao visual

Por meio de uma transposição midiática (RAJEWSKY, 2012, p. 24) em que “a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia”, López (2018) recria a peça de Shakespeare para uma mídia imagética. Sem apoio do texto verbal, imagens transportam seu substrato e demandam do receptor a ativação de seu conhecimento enciclopédico sobre o tema.¹⁰

A capa do álbum traz o título – *Romeu e Julieta* –, autor – William Shakespeare – e ilustradora – Mercè López. A essas informações verbais, soma-se um campo imagético de dois jovens tentando se desvencilhar de espinhos, os braços protegendo seus rostos. As cores escolhidas para compor a capa – cinza, preto, amarelo, branco, vermelho e rosa – anunciam os tons que serão utilizados ao longo de toda a narrativa. Um primeiro campo de expectativa se constrói, assim, por meio dessa combinação de

ou le spectateur: toute une stratégie discursive est nécessairement à l'œuvre, mettant en jeu l'intertextualité, les attentes et les opérations mentales d'ajustement du destinataire, telles que la mémorisation ou l'anticipation”.

⁹ Tais quais Gombrich (1906), Benett (1974) e Muckenaupt (1986). Conferir Santaella & Nörth (2013) sobre o tema “o argumento da incompletude textual”.

¹⁰ Ainda que o receptor nunca tenha lido a peça de Shakespeare, outras mídias são fontes de conhecimento sobre essa história de amor, por exemplo, os filmes *Romeu e Julieta* (Zeffirelli, 1968), *Romeu + Julieta* (Luhmann, 1966), *Shakespeare Apaixonado* (Madden, 1998), *Cartas para Julieta* (Winick, 2010), a animação *Gnomeu e Julieta* (Asbury, 2011), a HQ *Romeu e Julieta* da Turma da Monica (2015), entre outros.

linguagem verbal e imagética, desafiando o leitor que se prepara para ler o texto de Shakespeare/López.

Em seguida, a página dupla que abre o álbum mostra uma Verona cinzenta, sem luz. O cinza, segundo Sean Adams (2017, p. 217), é uma cor “usada frequentemente para os panos de fundo em razão de seu caráter imparcial e neutro”.¹¹ Essa paleta de cores, e o tom sombrio que ela empresta à cena, antecipa o final trágico que os leitores já conhecem.

Esses tons do cenário de abertura funcionam também como as cortinas do teatro, fechadas, esperando os espectadores se acomodarem, e sintetiza o sentido da tragédia: o Sol, fonte de todas as cores, desaparecerá junto com o amor juvenil do “casal de amantes, traído pelo destino” (SHAKESPEARE, 1998, p. 154).

López acrescenta ainda uma informação no centro da página dupla: uma pequena vegetação iluminada por tons rosados se destaca na composição. Segundo Adams (2017, p. 67), o rosa é “sinônimo de romantismo, ternura, inocência e fragilidade”.¹² Por meio de desenhos representando a cidade e uma pequena chama de luz, López se vale dessa cor para despertar no espectador sentimentos análogos aos evocados pela história dos enamorados de Verona.

A ilustração e o tom de rosa que ela incorpora sugerem, ainda, o monólogo famoso em que Julieta pergunta a si mesma (e ao público): “O que significa um nome? Aquilo a que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce perfume” (SHAKESPEARE, 1998, p. 52). A rosa, com seus espinhos, está presente desde o início do relato e será um *leitmotiv* da obra de López.

Ao encerrar sua narrativa, López reapresenta esse desenho de abertura, mas com as cores alteradas: o arbusto rosa é substituído por um espinheiro cinza. Assim como na tragédia de Shakespeare o nome, a tradição e o ódio se sobrepuseram ao amor, também a delicadeza de cores e traços da flor que ilumina a abertura do álbum são substituídos pela dureza de cores e linhas do espinheiro no quadro final.

¹¹ No original: “On l’emploie souvent pour les arrière-plans en raison de son caractère impartial et neutre”.

¹² No original: “Il est synonyme de romantisme, d’attendrissement, d’innocence et de fragilité”.

Após a abertura, pode-se ver a página branca com o nome do autor, o título da obra, ilustrações e tradução, como se o leitor estivesse diante do palco e as cortinas cinzas se abrissem. Também aqui, López retoma a dinâmica do texto shakespeariano, em que um prólogo explica à plateia, antes do início da ação, que aí se contará a história de “duas famílias, com a mesma dignidade” (SHAKESPEARE, 1998, p. 11). De maneira sucinta mas crucialmente importante, tanto o texto sobre a página de fundo branco quanto o prólogo recitado no palco determinam ao leitor/espectador que se adentra agora o terreno da ficção.

Ainda na página inicial, vê-se um pássaro cantando em um espinheiro. A plumagem parda, as pequenas linhas no corpo e o ventre claro, assim como o pequeno topete na cabeça, permitem identificá-lo: é uma cotovia. A mesma ave que vai anunciar a manhã chegando para os amantes Romeu e Julieta se torna a mensageira que anuncia a abertura do álbum. Ao retomar o uso metafórico que Shakespeare faz do pássaro, López imprime à cena a mesma tensão entre a delicadeza da ave e a dureza dos espinhos, entre inocência e morte. Mais uma vez, o receptor é convidado a saborear o diálogo sofisticado que as ilustrações de López estabelecem com suas memórias do texto de Shakespeare.

Nesse sentido, Claude Paul (2015) observa que o “fenômeno intermidial”

[...] é um fenômeno profundamente cultural e isso em dois níveis: ao nível do emissor, do artista que vai usar diferentes mídias, mas também ao nível do receptor, do espectador ou do observador que “vai ao encontro” de uma obra com seu próprio horizonte de expectativa, suas próprias categorias midiáticas e sensoriais e suas próprias tradições artísticas. Todos dois integraram as práticas próprias ao seu campo cultural, todos dois vão recorrer ou perceber a intermidialidade segundo a perspectiva de seu campo cultural. O ato criador, como o ato receptor, são profundamente e intensamente culturais.¹³ (PAUL, 2015, p. 17)

¹³ No original: “C'est pourquoi le phénomène intermédial est un phénomène profondément culturel et ce, à deux niveaux : au niveau de l'émetteur, de l'artiste qui va user de différents média, mais aussi au niveau du récepteur, du spectateur ou de l'observateur qui 'va à la rencontre' d'une œuvre avec son propre horizon d'attente, ses propres catégories médiatiques et sensorielles et ses propres traditions artistiques. Tous deux ont intégré les pratiques propres à leur aire culturelle, tous deux vont recourir ou percevoir l'intermédialité selon la perspective de leur aire culturelle. L'acte créateur, comme l'acte récepteur, sont profondément et intensément culturels”.

Ao virar a página, o leitor encontra a ampliação da função dramática do prólogo: como na encenação no teatro, uma voz confirma que esta é a história de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Significativamente, este é o único trecho em linguagem verbal reproduzido no álbum:

Na formosa Verona,
duas famílias, de igual linhagem, revivem um antigo ódio
que tinge de sangue a cidade. Das fatídicas entranhas
de ambos os inimigos, nascem, amaldiçoados pelas estrelas, dois
amantes.
Seu trágico fim, sua desventura e sua morte sepultam
a animizade dos pais. A terrível existência de um amor marcado
pela morte e pela persistência da guerra incessante entre as famílias,
que somente o desaparecimento dos filhos pôde superar,
serão o centro da nossa atenção nas próximas horas.
Ouçam com benevolência esta história, e
que seu empenho compense o que aqui faltar! (LÓPEZ, 2018, s.n.)

O leitor é advertido: “ouçam com benevolência esta história, e que seu empenho compense o que aqui faltar”. López, ecoando a estratégia de Shakespeare, sinaliza ao receptor que caberá a ele preencher os espaços, compensar lacunas, dar sentido à imagem, que será soberana em todas as páginas. Assim como no texto do bardo, esse pedido de benevolência se revelará, ao final, por aquilo que de fato é: um simples artifício retórico utilizado para colocar em movimento a ficção. Longe de necessitarem de benevolência, tanto o texto da *Lamentável Tragédia* quanto a esplendorosa narrativa imagética de López imprimem no leitor/espectador uma vertigem, tantas e tão densas são as interpretações que sua riqueza lhe sugerem.

A ilustração de López confere pleno sentido à ausência da linguagem verbal. Sua narrativa não busca reparar qualquer tipo de *lacuna*, como se fosse preciso remediar a falta de palavras. Pelo contrário: a força de sua obra vem da radicalidade com que se apropria de um texto, em sentido lato, e o reenuncia em imagens. Como Julieta, López parece entender que “não há palavras que possam traduzir essa dor” (SHAKESPEARE, 1998, p. 93) e que há sentidos profundos demais para serem traduzidos pelos limites que a linearidade impõe ao verbo.

Assim, a partir desse aviso, López faz desfilarem aos olhos do leitor, por meio de desenhos primorosos, símbolos e cores, uma versão sutil e complexa da fábula de Shakespeare. O romance entre dois jovens aparece em todo seu esplendor, não *apesar* da ausência de palavras, mas *por causa da* ausência de palavras.

Como observa Guelton (2013), quando duas ou mais mídias estão em concorrência, ocorre um entrave nas características da ficção:

Mas essa concorrência não é só um “entrave” à ficção, ela pode contribuir à realização de um jogo de dissimulação, fazer apelo à imaginação do espectador ou do leitor a partir dos elementos concordantes ou discordantes, ausentes ou simplesmente prováveis.¹⁴ (GUELTON, 2013, p. 17)

A relação estabelecida entre imagem/texto na obra de López supera, assim, as expectativas sobre possíveis arranjos entre as duas linguagens. Santaella (2015, p. 111) indica que “as combinações sintáticas entre texto e imagem são descritas segundo suas relações espaciais” e aponta dois tipos específicos dessa relação: contiguidade e inclusão.

No álbum *Romeu e Julieta*, é possível afirmar que a relação estabelecida é a de inclusão do tipo *pictorialização das palavras*, ou seja, as palavras “perdem seu caráter verbal, ganham em visualidade e se tornam elementos da imagem” (SANTAELLA, 2015, p. 112). O que no produto fonte era antes *legível*, se torna *visível* na mídia alvo. A imagem provoca no receptor um fascínio inesperado diante de formas e cores que exibem o modo como a autora transpõe a tão conhecida história de amor.

¹⁴ No original: “Mais cette concurrence n'est pas seulement une "entrave" à la fiction, elle peut contribuer à la mise en place d'un jeu de feintise, faire appel à l'imagination du spectateur ou du lecteur à partir des éléments concordants ou discordants, absents ou simplement probables”.

Introdução da narrativa: unidade da página dupla e composição de cores

Para compor sua narrativa, López se utiliza de uma sequência de vinte e quatro páginas duplas. Essa decisão estrutural tem papel decisivo na construção de seu discurso imagético. Ela remete silenciosamente ao tema central do drama, reiterando, a cada passo, sua importância: a tensão entre a separação e a unidade, entre a dualidade e a unidade. A divisão entre páginas que a técnica de encadernação exige transforma-se, na narrativa de López, em metáfora da separação incontornável entre as duas famílias rivais: página da esquerda, página da direita; Montéquios e Capuletos.

Thierry Groensteen (2015, p. 46) destaca que a estratégia da página dupla organiza uma unidade importante quando entrelaça as imagens: “as páginas situadas frente a frente estão ligadas por uma solidariedade natural e predispostas a dialogar [...] O layout, a cor e os efeitos de entrelaçamento são os principais parâmetros envolvidos nessa ideia de duplicação”.

López imprime equilíbrio entre as duas páginas que funcionam como uma unidade de maior amplitude, fazendo que as páginas percam o *status* de *belle page* (da direita) e *fausse page* (da esquerda)¹⁵ (GROENSTEEN, 2015). As duas páginas formam um todo que envolve o receptor. Esse uso do espaço indica ao leitor que a aparente divisão em dois campos (páginas, famílias) é secundária ou ilusória: ele está diante de uma unidade profunda e é levado a entender que existe apenas uma página.

Por isso, o sentido da ação só pode surgir se o leitor saltar esse fosso suposto, ignorar essa distinção tradicional. O amor de Romeu e Julieta, “com as asas leves do amor, super[a] esses muros” (SHAKESPEARE, 1998, p. 53), derruba as distinções entre famílias, e é exatamente essa capacidade de compreender o apagamento de

¹⁵ *Belle page* designa uma página direita de um livro, de uma revista, de um jornal ou a página da frente de um documento, sempre um número ímpar. Seu nome vem do fato de que ela chama mais atenção do que a página da esquerda. *Fausse page* é a página da esquerda ou o verso de um documento, sempre tem uma página cujo número é par. Essa página é considerada menos importante do ponto de vista da distribuição das páginas porque chama menos a atenção do leitor. Sobre isso, cf. <<http://www.typographie.images-en-france.fr/index.php>>. Acesso em: 7 mar. 2020.

fronteiras que o texto visual de López exige do leitor. Ele se torna cúmplice dos amantes e salta, alegremente, sobre os muros que separam as páginas.

O resultado que López alcança com essa estratégia é um campo visual duplicado que obriga o receptor a percorrer incessantemente os desenhos de um lado para o outro, buscando o efeito secreto que o entrelaçamento das figuras, dos traços e das cores sugerem. Além disso, as imagens não estão enclausuradas dentro de uma moldura: os desenhos e as cores alcançam o fim da página, transgredindo um enquadramento que indicaria o limite da representação. Cada página dupla reforça a percepção de que não há uma separação estanque entre figura e margem: a imagem está desenhada em um fundo que não tem limites.

Esse artifício traz a narrativa para a realidade do receptor, uma vez que obscurece a linha fronteira entre a ficção e o real. A página dupla invade o olhar do leitor, que se vê imerso e se identifica com o texto visual. Rompendo as margens, ela parece transbordar o espaço físico do álbum e aproxima o leitor do conflito narrativo.

Por meio desse artifício, a linguagem visual se torna soberana, a ilustração traz um novo sentido ao texto primeiro, criando um *Romeu e Julieta* que só poderia ser narrado por meio do uso exclusivo de recursos próprios à imagem. Segundo Eleonora Fiorani (2012),

A imagem da ilustração comenta, é ilustração de um conteúdo, acrescenta alguma coisa e dá forma a um outro texto ou narrativa. Condensa ou interpreta uma passagem do texto ou o texto no seu complexo. E, portanto, de um certo modo, recria o texto, transcrevendo na linguagem visível com sua extraordinária capacidade de comunicar. Forma expressiva plena, dá importância aos pormenores, aos traços, às figuras, às cores.¹⁶ (FIORANI, 2012, p. 159)

¹⁶ No original: “L’immagine dell’illustrazione commenta, è illustrazione di un contenuto, aggiunge qualcosa e dà forma a un altro testo o racconto. Condensa e interpreta o un passaggio del testo o il testo nel suo complesso. E quindi, in un certo modo, ricrea il testo, trascrivendo-lo nel linguaggio visivo con la sua straordinaria capacità di comunicare. Forma espressiva piena, dà importanza ai particolari, ai tratti, alle figure, ai colori”.

Assim, por meio dessa composição complexa, as imagens trazem ao leitor uma nova experiência da intensidade do texto verbal de Shakespeare. López reatualiza a poesia estonteante do bardo justamente por abrir mão da matéria-prima de que ele se servia – o verbo – e abraçar a imagem como forma de expressão. Segundo Joly (2016, p. 25), “a imagem constitui uma das mídias mais modernas e mais eficazes da comunicação contemporânea”.¹⁷

Além da distribuição espaçotemporal, as cores são fundamentais para que o leitor elabore as tensões que a autora deseja criar em seu texto imagético. As cores privilegiadas por López e que já se mostram presentes desde a capa (como se apontou acima) são cinza, preto, amarelo, branco, vermelho, rosa. Elas compõem a paleta cromática que atuará como elemento simbólico estruturante da narrativa.

Joly (2016, p. 123-124) lembra que “a percepção da *cor* é cultural” e que “não há um gabarito absoluto de interpretação de cores mas [esse entendimento depende] da sensibilidade a seu ambiente, à sua própria cultura, à sua própria história assim como àquela dos outros”.¹⁸ López é uma artista espanhola que vive em Barcelona: sua matriz cultural primeira, assim como aquela de seu público nacional, é, assim, europeia, o que fornece uma hipótese inicial e dá pistas da estrada a seguir para interpretar e compreender as cores por ela eleitas.¹⁹

Logo após a abertura de sua obra, López introduz o argumento central da narrativa shakespeariana por meio de imagens que se estendem ao longo de uma sequência de três páginas duplas.²⁰ Na primeira, a tensão que divide a cidade de Verona é apresentada de forma amplificada pelo tamanho dos traços e desenhos e pelo embate entre as cores utilizadas: na página da esquerda, há um grupo de

¹⁷ No original: “[...] l’image constitue l’un des médias les plus modernes et les plus efficaces de la communication contemporaine”.

¹⁸ No original: “On sait que la perception même de la *couleur* est culturelle” [...] “pas de grille absolue d’interprétation des couleurs, mais de la sensibilité à son entourage, à sa propre culture, à sa propre histoire, ainsi qu’à celle des autres”.

¹⁹ Neste artigo, para o estudo da dimensão cromática, o referencial teórico se compõe, sobretudo, das contribuições de Adams (2017), Lanoë-Villène (2010) e Heller (2013).

²⁰ As imagens dessa sequência estão disponíveis em: <<https://www.sesispeditora.com.br/livro-imagem-reconta-a-mais-famosa-historia-de-amor/>>. Acesso em: 5 abr. 2020.

peças representado pela cor amarela, todos com espadas na mão; na página da direita, outro grupo, representado pela cor branca, igualmente armado com espadas.

O amarelo, segundo Adams (2017, p. 109), “pode ser utilizado para criar um contraste audacioso com outras cores”.²¹ Nessa página, em que está combinado com as cores cinza e preto, o contraste se torna evidente e tematiza cromaticamente o antagonismo entre as famílias. Também contribui para reforçar essa tematização o fato de que, conforme observa Heller (2013, p. 89), o amarelo, quando está junto ao preto, se transforma “na cor da falta de discernimento”; associado ao cinza, “se torna o símbolo da insegurança”. Quanto ao branco, ele tem habitualmente uma valência semântica neutra e é “raramente empregado como cor dominante. Contudo, é a cor contrastada que produz a tensão. Ela permite criar ordem e traz ao espectador espaço para lhe permitir assimilar informações ou um conceito”²² (ADAMS, 2017, p. 227). Heller (2013, p. 169) adiciona que, quando o branco está “ao lado do cinza, é a cor da ausência de sentimentos”.

No que tange aos traços presentes nessa primeira página dupla, é possível perceber que os olhares dos personagens de ambos os lados são desafiadores e hostis e que o movimento das espadas é virtualmente idêntico. A página funciona como um espelho em que apenas as cores imprimem a ideia de grupos diferentes. Ao mesmo tempo, a intensidade com que se destacam do fundo insinua que há algo de comum nos grupos antagônicos. Embora diferentes nas cores, eles se assemelham no contraste com o fundo da página, assim como a rivalidade entre as famílias aponta, paradoxalmente, para uma unidade absoluta no desejo de destruir o rival. Assim como o amor une Romeu e Julieta, o ódio iguala Montéquios e Capuletos.

A distribuição das imagens pelo espaço da página reforça ainda mais essa proposta narrativa. Ao centro, pode-se ver o duque, seguido de dois servos, todos com olhares contrariados. Apenas o duque e seus súditos incorporam as cores de fundo das duas páginas, sugerindo a imparcialidade do governante.

²¹ No original: “Le jaune peut être utilisé pour créer un contraste audacieux avec d'autres couleurs”.

²² No original: “Le blanc est rarement employé comme couleur dominante. Pourtant, c'est la couleur contrastée qui produit la tension. Elle permet de créer de l'ordre et apporte au spectateur de l'espace pour lui permettre d'assimiler des informations ou un concept”.

Nas páginas seguintes, são apresentados os personagens principais, cada um em sua página dupla – nesse momento, os amantes ainda estão separados. Primeiro, o rosto de Romeu, amplificado, ocupa a página da direita e da esquerda – ele já prenuncia a ponte entre os dois grupos, a superação das barreiras que separam uns de outros. Seu olhar está distante e parece indicar que, embora esteja em cena, ele não partilha da lógica de animosidade que move os outros personagens – ele é fundamentalmente *Romeu* e não *um Montéquio*. Essa tensão entre sujeito e papel, que constitui uma das matrizes centrais para o funcionamento do drama, se traduz, no texto de López, em estratégias de composição imagética que sugerem o descompasso entre os jovens e seu contexto.

Além disso, o rosto de Romeu é apresentado de perfil, e a escolha dessa posição de corpo é plena de implicações. Segundo Joly (2016), esse efeito provoca no leitor a sensação de algo que lhe está sendo narrado:

[...] a pose de perfil ou de três-quartos acentuará mais a posição de espectador, a impressão de assistir a um sainete ou a um espetáculo. O personagem de perfil é uma terceira pessoa, um “ele” que observamos e no qual teremos tendência a nos identificar. A pose de perfil pode também favorecer a narrativização da imagem fixa que, plena de uma reserva temporal, aparecerá colocada entre um “antes” e um “depois” imaginários, enquanto que o face a face nos fixa no “*hic et nunc*” da troca visual.²³ (JOLY, 2016, p. 143)

No canto da página esquerda, podem-se ver duas pessoas que espiam por entre as árvores. A cor predominante nessa página dupla é o branco, outra decisão determinante na reconstrução visual do texto escrito, pois, “[n]a cultura ocidental, o branco é um símbolo de pureza, de virgindade, de inocência e de limpeza”²⁴ (ADAMS, 2017, p. 227). Atrás dos cabelos de Romeu, e como em continuidade a eles, uma

²³ No original: “la pose de profil ou de trois-quarts accentuera plutôt la position de spectateur, l'impression d'assister à une saynète ou à un spectacle. Le personnage de profil est une troisième personne, un 'il' que nous observons et auquel nous aurons tendance à nous identifier. La pose de profil peut aussi favoriser la narrativisation de l'image fixe qui, pleine d'une réserve temporelle, apparaîtra comme placée entre un 'avant' et un 'après' imaginaires, tandis que le face-à-face nous fixe dans le '*hic et nunc*' de l'échange visuel”.

²⁴ No original: “Dans la culture occidentale, le blanc est un symbole de pureté, de virginité, d'innocence et de propreté”.

vegetação aparece com tons de rosa a vermelho. Além de galhos, há a representação de uma espécie de conjunto de alvéolos, uma unidade complexa e frágil.

López faz da apresentação de Julieta, na página dupla seguinte, um espelho que duplica aquela de Romeu. Também aqui a cena ocupa ambas as páginas, mas, ao contrário do que acontece na apresentação de Romeu, é o perfil esquerdo de Julieta que se oferece ao leitor. Em composição que toma porção da página esquerda e boa parte da direita, Julieta está com o rosto levemente virado para trás, e seu olhar está em busca de algo ou alguém. Atrás dos cabelos de Julieta, a mesma vegetação que aparece na página anterior, com alguns tons de rosa a vermelho, aparece localizada na mesma posição. Há, portanto, uma sugestão de que essa vegetação está entre os dois, que ela os une como um contínuo da página anterior. Julieta está com os olhos voltados para Romeu, ignorando o que está a sua volta. Isolados em páginas diferentes, como no confinamento de suas respectivas famílias, os jovens já parecem antever – como sugere a expressão sonhadora que lhes confere López – o encontro decisivo que se dará no baile, objeto da página dupla seguinte.

Com esse artifício de apresentação duplicada e especular, López consegue um efeito de sequência e recompõe a lógica de apresentação levada a efeito pelo texto de Shakespeare. Segundo Jan Baetens (2009, p. 89), cabe à página dar ritmo e distinguir a composição de um livro: “a unidade da página é utilizada de modo quase didático: virar a página (ou a página dupla) significa mudar de tema e de estilo [...] O leitor é convidado a descobrir um fio narrativo ao ligar elementos não contíguos”.²⁵ No caso, o ritmo das duas sequências é conectado pelo desenho da vegetação, que estabelece sua continuidade, e pela reprodução, em espelho, do *close-up* no rosto dos jovens.

Ainda na apresentação de Julieta, pode-se ver na página da direita sua amarrando enquanto, ao fundo, os pais de Julieta são acompanhados por uma pessoa, que se vê como se fosse uma sombra. Essa imagem resume o mundo em que está

²⁵ No original: “L’unité de la page est utilisée de façon quasi didactique: tourner la page (ou la double page) signifie changer de sujet et de style. [...] Le lecteur est invité à découvrir un fil narratif en reliant des éléments non contigus [...]”.

inserida Julieta antes do encontro com Romeu: seus pais já negociam seu casamento com Paris, o jovem parente do príncipe de Verona. A cor predominante é o amarelo. O amarelo, cor quente e, em geral, “considerada como um colorido alegre, representa a felicidade, a luz do sol, o otimismo e a criatividade”²⁶ (ADAMS, 2017, p. 109), traduz visualmente a personalidade luminosa de Julieta, sua disposição de tudo enfrentar para viver plenamente seu amor por Romeu.

As páginas que apresentam os personagens já anunciam o conflito trágico que enredará os amantes: na de Romeu, os que espiam por entre árvores serão aqueles que o acompanharão no dia da luta com espadas; na de Julieta, antecipa-se a objeção dos pais à união com um Montéquio por meio da figura do pretendente que deseja se casar com a menina. Ao ocupar as duas páginas com o rosto dos personagens amplificados, López imprime uma unidade à sequência das páginas duplas. Esse artifício convida o leitor a se envolver no mundo dos amantes, esquecer da “quarta parede” do teatro e se identificar com os protagonistas da narrativa.

Essa sequência de três páginas duplas que abre a história informa ao leitor que duas famílias rivais (representadas pelas cores branco e amarelo) têm dois jovens filhos, um rapaz e uma jovem. O rosa e o vermelho são introduzidos, ainda que, nesse momento, de forma bastante sutil. A cor rosa, às vezes entendida como “um meio-termo entre o vermelho e o branco” (HELLER, 2013, p. 213), parece ter aqui a função de criar um laço entre esse seu significado e apontar também para uma fusão do vermelho com o branco que identifica Romeu. Heller (2013, p. 218) aponta que “um mundo cor-de-rosa, é bonito demais para ser verdadeiro” e que “onde os sonhos estão, o rosa também está”. Quanto ao vermelho, a autora observa que essa cor vai “do amor ao ódio – é a cor de todas as paixões, as boas e as más” (HELLER, 2013, p. 54). Sobre a combinação das duas cores, ela diz que “é o acorde típico da sedução, da sexualidade” (HELLER, 2013, p. 68). Até aqui, o vermelho e o rosa não ocupam o papel principal na composição da página e das cores, mas sua presença, desde logo, prepara as expectativas do leitor para o desfecho da trama.

²⁶ No original: “considéré comme un coloris gai, il représente le bonheur, la lumière du soleil, l'optimisme et la créativité”.

Traços da mídia semiótica: elementos para a composição da leitura visual

Após a apresentação do casal e da tensão entre suas famílias, o álbum mantém a mesma estratégia espaçotemporal para a narrativa, apresentando dezenove páginas duplas. Cada um desses conjuntos tem por objeto momentos decisivos da peça de Shakespeare (por exemplo, o baile, o duelo, o casamento dos jovens etc.) e apresenta mesmas cores e símbolos utilizados desde a capa do álbum.

Ao reconfigurar imagetivamente elementos verbais, López imprime a esse novo produto visual valor diverso daquele da mídia fonte. A compreensão de sua estratégia solicita que se utilize o conceito de modalidades de mídias, conforme postulado por Elleström (2017). O autor sugere que “os produtos de mídia podem ser analisados em termos de quatro tipos de traços básicos, que podem ser chamados *modalidades das mídias*” (ELLESTRÖM, 2017, p. 38 – grifo do autor). Tais traços são divididos em três modalidades pré-semióticas (material, sensorial, espaçotemporal) e uma semiótica. Nesse passo, interessa a quarta modalidade, a semiótica, pois ela “abrange os traços das mídias relativos à representação em vez da mediação” (ELLESTRÖM, 2017, p. 39).

Esse traço, conquanto não tão palpável como os pré-semióticos, é essencial para que a comunicação entre mídia e receptor se concretize. Segundo Elleström (2017),

As configurações de um produto de mídia midiadas sensorialmente não transferem qualquer valor cognitivo até que a mente do perceptor as compreenda como signos. Em outras palavras: os dados sensoriais percebidos não têm significado até que sejam compreendidos como representando algo através de uma interpretação inconsciente ou consciente. Isso quer dizer que todos os objetos e fenômenos que atuam como produtos de mídia têm traços semióticos por definição. (ELLESTRÖM, 2017, p. 39)

O autor se vale da tricotomia proposta por Charles Sanders Peirce (ícone, índice e símbolo) para “definir as formas básicas para criar significado em termos de signos” (ELLESTRÖM, 2017, p. 39). Nessa tricotomia, “ícones representam seus objetos com base na similaridade; índices fazem-no com base na contiguidade; e símbolos dependem de hábitos ou convenções” (ELLESTRÖM, 2017, p. 40). A partir dessa categorização pierciana, Elleström (2017) lança sua ideia a respeito da comunicação por meio de uma mídia:

Tomo iconicidade, indicialidade e simbolicidade como principais traços da mídia dentro da modalidade semiótica, o que quer dizer que nenhuma comunicação ocorre a menos que o valor cognitivo seja criado através de, pelo menos, um dos três tipos de signo (ícone, índice, símbolos). (ELLESTRÖM, 2017, p. 41)

A partir dessa proposta de Elleström, analisa-se aqui a página dupla que representa a noite de amor de Romeu e Julieta, cena precedida de uma página dupla que reproduz a imagem da capa do álbum em que o casal luta para se desvencilhar do espinheiro.

Nessa cena imagética, o casal conseguiu finalmente se encontrar. É possível ver apenas a parte de cima de seus corpos envoltos, se beijando, o que parece ampliar a sugestão de movimento e de paixão entre os jovens. Segundo Matilde Battistini (2004, p. 334), as representações do amor feitas por meio da imagem de um casal de amantes apontam para o amor “como um princípio de elevação espiritual, capaz de abrir o coração do homem para a experiência do divino” e “ele representa o princípio do desejante e cognitivo que sustenta o mundo vivo, ou seja, [o mundo] constantemente em movimento”.²⁷ Romeu e Julieta testemunham essa elevação ao encontrar no amor recíproco um sentido que não pertence ao plano terrestre, em que suas famílias são inimigas; o amor dos jovens amantes será capaz de transformar o mundo.

²⁷ No original: “comme un principe d’élévation spirituelle, capable d’ouvrir le cœur de l’homme à l’expérience du divin” [...] “ il représente le principe désirant et cognitif qui maintient le monde vivant, c’est-à dire constamment en mouvement”.

Nessa página dupla, o casal está cingido em diferentes arbustos de vários tons de rosa que evoluem para o vermelho. A combinação das duas cores é retomada nessa página e sugere mais uma vez o sonho, o amor, a sedução e a sexualidade. É possível identificar que os dois galhos vermelhos próximos ao casal constituem uma retomada da imagem da página anterior, que mostra Romeu e Julieta, cada qual com o coração na mão e os galhos/artérias apontados para cima. As artérias saem do casal, indicando que o coração agora é um só, e que existe uma só vida. Assim, o vermelho aqui está associado ao sangue das artérias.

Segundo Adams (2017, p. 83), “associado ao fogo e ao sangue, o vermelho é visceralmente ligado à ideia que nós nos fazemos da energia e da vida”.²⁸ Heller (2013, p. 55) afirma, ainda, que “o sangue, em muitas culturas é o domicílio da alma. Sacrifícios de sangue eram comuns em toda as religiões antigas”. Todas essas acepções são ativadas pelo texto visual de López. Ao mesmo tempo que o vermelho induz à energia e à vida do jovem casal, ele prenuncia o sacrifício ao qual os amantes se submeterão. Essa ideia é reforçada pela cor preta na qual o vermelho e o rosa estão inseridos, pois, segundo Heller (2013, p. 131), “o preto transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo”.

Ainda em tom vermelho, pode-se observar uma romã de casca amarela, com seu interior vermelho exposto, em cima dos arbustos. Revela-se para o leitor o mesmo conjunto de alvéolos que apareceu na apresentação de Romeu e Julieta e que é retomado nessa imagem. A romã, segundo Lucia Impelluso (2003), é habitualmente ligada ao mito do rapto de Proserpina por Plutão, deus do Hades. Na Idade Média, na mão de Jesus menino, a romã se torna o símbolo da ressurreição. Quando representada na mão de Maria, símbolo de castidade. Sobre sua forma, Impelluso (2004) indica que:

²⁸ No original: “Associé au feu et au sang, le rouge est viscéralement lié à l'idée que nous faisons de l'énergie et de la vie”.

A constituição característica da romã que fecha sob sua casca múltiplos grãos, deu margem a numerosas interpretações: ela evoca primeiro a prosperidade, a fertilidade e a fecundidade [...] ela pode também exprimir a ideia de unidade das diferenças e é por isso que ela inspirou a representação alegórica da igreja capaz de unir em uma só e mesma fé vários povos diversos.²⁹ (IMPELLUSO, 2004, p. 145)

A forma da romã “que fecha sob sua casca múltiplos grãos” pode ser associada, nessa passagem, a arbustos que têm forma de um conjunto de alvéolos. Esses arbustos se repetem em várias cenas e são aqui associados à romã que imprime a ideia de unidade, fertilidade, fecundidade da união sonhada pelos jovens.

A figura dos amantes se destaca do fundo cinza e preto. Segundo Heller (2013, p. 129), “branco-cinza-preto é o espectro das cores acromáticas: branco é o começo, preto é o fim. O branco é composto de todas as cores da luz, o preto é a ausência de luz”. O espinheiro cinza também está presente, mas dessa vez envolve o casal como se o protegesse dos perigos exteriores e o colocasse em uma explosão de sentimentos. A cotovia da abertura reaparece aqui em duplicata, retomando as páginas anteriores: a mesma posição, em cima dos mesmos espinhos que criam um contínuo entre seu canto, representado por pequenas bolinhas brancas que saem de seu bico e se juntam ao céu que representa a Lua, e os amantes.

A cor branca, ademais, está presente nessa composição, por meio de um quarto da Lua que aparece através da janela. Segundo Battistini (2004, p. 194), “a Lua representa o princípio feminino e passivo, oposto e complementar do Sol” e, “assim como a Terra Mãe, ela é considerada como o receptáculo da vida e da fecundação universal”.³⁰ Georges Lanoë-Villène (2010, p. 37), por sua vez, indica que a cor branca é considerada “emblema do que nos vêm de alegre, depois, por extensão, da pureza,

²⁹ No original: “La constitution caractéristique de la grenade, qui renferme sous son écorce de multiples grains, a donné lieu à de nombreuses interprétations: elle évoque d'abord la prospérité, la fertilité et la fécondité [...] elle peut aussi exprimer l'idée d'unité des différences, et c'est pourquoi elle a inspiré la représentation allégorique de l'Église, capable d'unir en une seule et même foi maints peuples divers”.

³⁰ No original: “la lune représente le principe féminin et passif, opposé et complémentaire du soleil ” [...] “à l'instar de la Terre Mère, elle est considérée comme le réceptacle de la vie et de la fécondation universelle”.

do pudor, da castidade, da honestidade, da justiça, da verdade, da sinceridade, da beleza da alma e, acima de tudo, da Bondade divina sob todos os seus aspectos”.³¹

Nessa composição, López faz extenso uso dessa cor. Pode-se ver uma linha branca que escorre da Lua e termina nos arbustos que envolvem o casal. Nessa linha, em duplicata, aparece o jovem casal, em tamanho bem menor, entrelaçado, se beijando. Da Lua eles escorregaram para o quarto onde se envolveram em um momento de completude.

Há ainda, na cena principal, uma rosa branca caída abaixo do casal. Essa rosa já havia aparecido na cena do balcão, ao lado de Romeu, quando ele escalava os arbustos para alcançar Julieta. Diferentemente daquela representada na cena do balcão, entretanto, que estava aberta e em todo o seu esplendor, nessa cena a rosa está caída e já começa a fenecer, perdendo algumas pétalas. Impelluso (2004, p. 74) indica que “[d]esde a Antiguidade, a imagem da flor é associada à ideia da brevidade da vida e à da beleza, efêmera ela também, pois está destinada a fenecer em pouco tempo”.³² Ainda segundo a autora,

Na Antiguidade, a rosa tem também uma conotação fúnebre a tal ponto que na antiga Roma, a festa das rosas, as Roselies, faz parte das cerimônias ligadas ao culto dos mortos. A tradição cristã [...] vê na rosa com seus espinhos a imagem do tormento dos mártires.³³ (IMPELLUSO, 2004, p. 118)

A imagem se completa com uma linha preta envolvendo Romeu e Julieta, linha cuja extremidade lembra a cabeça de uma serpente. Mais uma vez, López provoca o conhecimento enciclopédico do leitor, suas condições de interpretação. Impelluso (2004, p. 270) destaca que “não existe civilização que não tenha venerado ou temido a serpente, animal portador de um simbolismo polivalente: morte e

³¹ No original: “l’emblème de ce qui nous vient d’heureux, puis, par extension, de la pureté, de la pudeur, de la chasteté, de l’honnêteté, de la justice, de la vérité, de la sincérité, de la beauté de l’âme et, par-dessus tout, de la Bonté divine sous ses divers aspects”.

³² No original: “Depuis l’Antiquité, l’image de la fleur est associée à l’idée de la brièveté de la vie et à celle de la beauté, éphémère elle aussi, car vouée à dépérir en peu de temps”.

³³ No original: “Dans l’antiquité, la rose a aussi une connotation funèbre, au point que, dans l’ancienne Rome, la fête des roses, les Rosalies, fait partie des cérémonies liées au culte des morts. La tradition chrétienne [...] voit dans la rose avec ses épines l’image du tourment des martyrs”.

maldade, mas também vida, fecundidade, regeneração e cura”.³⁴ A carga imagética da serpente associada à cor preta lembra que “o preto foi tomado como cor de luto quase em toda parte, menos na China”³⁵ (LANOË-VILLÈNE, 2010, p. 151). O preto, adicionado ao símbolo da serpente, reforça a morte que se aproxima ao mesmo tempo em que lança a tentativa de renascimento. Todos os valores indicados aqui estão presentes nessa história de amor, do lado do mal com a rivalidade das famílias, do lado do bem com os sentimentos gerados pelos dois amantes.

A paleta de cores utilizada por López desenvolve, assim, uma gramática expressiva visual que recria, sem recurso ao verbal, e em articulação com imagens, toda a complexidade do texto de Shakespeare.

Considerações finais

Este artigo examinou como o álbum ilustrado de López reconstrói Romeu e Julieta por meio da ressignificação intermidial entre texto imagético e linguagem verbal. Essa reconstrução reflete o constante apelo imagético nas mídias contemporâneas e sublinha a importância de um referencial para o alfabetismo visual.

O artigo utilizou um referencial teórico que leva em conta (i) a construção de um novo produto semiótico a partir de uma mídia fonte; (ii) a recepção e interferência do conhecimento enciclopédico e o contexto cultural do leitor face à nova mídia; (iii) os elementos que estruturam a imagem na elaboração de uma narrativa basicamente visual; e (iv) o letramento visual do receptor.

A análise se estruturou a partir de quatro eixos principais: a ausência da linguagem verbal e suas implicações; as estratégias da transposição midiática entre linguagem escrita e linguagem verbal na construção de um novo produto; a unidade espaçotemporal baseada na página dupla e na paleta cromática; e a construção de

³⁴ No original: “Il n'est pas de civilisation qui n'ait vénéré ou redouté le serpent, animal porteur d'un symbolisme polyvalent: mort et méchanceté, mais aussi vie, fécondité, régénération et guérison”.

³⁵ No original: “Le noir a été pris comme couleur de deuil presque partout, sauf en Chine”.

sentido da leitura visual sedimentado nos traços da mídia semiótica que sugere, por meio da simbologia e das referências culturais, um novo sentido à mídia fonte.

Sustenta-se que o novo produto imagético derivado de uma mídia textual desestabiliza leituras tradicionais das relações texto-imagem e faz apelo à imaginação do espectador/leitor, ativando seu conhecimento enciclopédico e seu contexto cultural. A obra de López representa exemplo da complexidade das relações entre texto verbal e texto imagético que tem ocupado lugar central nos debates contemporâneos.

Referências

ADAMS, S. *Le dictionnaire de la couleur*. Paris: Pyramyd éditions, 2017.

BAETENS, J. Études Culturelles et Analyse Médiatique: autour du concept de remédiation. *Recherches en communication*, Louvain, n. 31, 2009. Disponível em: <<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/view/6351/6041>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

BATTISTINI, M. *Symboles et allégories*. Traduit de l'italien par Dominique Férault. Paris: Éditions Hazan, 2004.

ECO, U. *Les productions des signes*. Paris: Librairie Générale Française, 1992/2016.

ECO, U. *Lector in fabula*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELLESTRÖM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Organização de Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck e Glória Maria Guiné de Mello. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FIORANI, E. *Grammatica della comunicazione*. Milão: Lupetti, 2012.

GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução de Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes. Rio de Janeiro: Marsupial Editora Ltda., 2015.

GUELTON, B. Repérer et jouer la fiction entre deux médias. *In: Images et récits: la fiction à l'épreuve de l'intermedialité*. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 9-28.

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

IMPELLUSO, L. *La nature et ses symboles*. Traduit de l'italien par Dominique Férault. Paris: Éditions Hazan, 2004.

JOLY, M. *L'image et les signes*. Paris: Armand Colin, 2016.

LANÖE-VILLÈNE, G. *Dictionnaire de la symbolique des couleurs*. Seine et Marnes: MdV Éditeur, 2010.

LÓPEZ, M. *Romeu e Julieta*. Tradução de André Caramuru Aubert. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

PAUL, C. En quoi la littérature comparée est-elle essentielle pour comprendre et analyser les phénomènes intermédiaux? In: PAUL, C. & WERTH, E. (dir./ed.). *Comparatisme et intermédialité: réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire/Comparatism and Intermediality: reflections on the cultural relativity of intermedial practice*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2015. p. 9-24.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz & Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2013.

SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda., 2015.

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998.