

# VOOS DA MORTE: VELADURA E OPACIDADE EM *OS AFOGADOS*

## DEATH FLIGHTS: VEILING AND OPACITY IN *OS AFOGADOS*

Rafael Ginane BEZERRA\*

<https://orcid.org/0000-0001-5979-5192>

Edgar Roberto KIRCHOF\*\*

<https://orcid.org/0000-0002-1072-2547>

**Resumo:** Tendo como pano de fundo o contexto da última ditadura cívico-militar argentina (1976-1983), o livro ilustrado *Os afogados*, composto por um conto de María Teresa Andruetto e ilustrações de Daniel Rabanal, aborda o tema do terrorismo de Estado representado pelo método de aniquilamento conhecido como voos da morte. Considerando o caráter delicado dessa temática, o artigo procura identificar os pressupostos éticos e estéticos mobilizados por Andruetto para convertê-la em objeto de exploração literária. Em seguida, recorrendo à perspectiva teórica da semiótica social de Kress e van Leeuwen (2006), analisa a articulação entre texto verbal, texto visual e projeto gráfico-editorial com o objetivo de verificar em que medida o conjunto orgânico resultante contempla os pressupostos mencionados anteriormente. Por um lado, argumenta-se que o conjunto orgânico contribui para intensificar o jogo de ocultação e revelação que caracteriza a poética do conto adotada pela autora. Por outro, sustenta-se que algumas escolhas, necessárias para tornar o livro mais acessível ao leitor brasileiro, podem comprometer a concepção de obra aberta e polissêmica que é central ao projeto literário de Andruetto.

**Palavras-chave:** María Teresa Andruetto; Daniel Rabanal; Ditadura Militar; Multimodalidade; Literatura argentina.

**Abstract:** Within the context of the last Argentine civic-military dictatorship (1976-1983), the book *Os Afogados*, which contains a short story by María Teresa Andruetto and illustrations by Daniel Rabanal, addresses the theme of state terrorism represented by the annihilation method known as the death flights. Considering the delicate nature of this theme, in this article, we seek to identify the ethical and aesthetic assumptions employed by Andruetto to convert it into an object of literary exploration. Subsequently, drawing on the theoretical perspective of social semiotics of Kress and van Leeuwen (2006), we analyze the articulation between verbal text, visual text, and graphic-editorial design with the aim of verifying to what extent the resulting organic whole encompasses the aforementioned assumptions. On the one hand, we argue that the organic whole contributes to intensifying the play of concealment and revelation that characterizes the poetics of the short story adopted by the author. On the other hand, we maintain that some choices, necessary to make the book more accessible to Brazilian readers, may compromise the conception of an open and polysemic work that is central to Andruetto's literary project.

**Keywords:** María Teresa Andruetto; Daniel Rabanal; Military Dictatorship; Multimodality; Argentine Literature.

---

\*Doutor em Sociologia, UFPR, rafael.bezerra@ufpr.br.

\*\*Doutor em Linguística e Letras, ULBRA, ekirchhof@hotmail.com.

## Introdução

*Os afogados* é um livro ilustrado composto por um conto da autora María Teresa Andruetto, com ilustrações do artista Daniel Rabanal, ambos argentinos. O enredo traz a história de um jovem casal que, juntamente com seu bebê, busca refúgio em uma velha casa abandonada atrás das dunas no litoral da Argentina, onde haviam passado férias quando ainda eram namorados. Ao longo da leitura, o leitor compreende, aos poucos, que o casal está fugindo do aparato de repressão estatal clandestina instituído pela ditadura que se impôs na Argentina, na qual se cultivou o método de aniquilamento conhecido como voos da morte. Como se percebe, a história de Daniel, de sua esposa e de seu bebê também é a história de quem testemunhou e experimentou, na própria pele, as atrocidades cometidas pelo regime político que permaneceu no poder entre 1976 e 1983.

Em seus ensaios críticos, ao discorrer sobre sua visão a respeito da composição poética, Andruetto tece reflexões valiosas acerca da escrita literária e da função da literatura, defendendo, entre outras posições, a necessidade de uma literatura sem adjetivos na qual haja um imbricamento entre as dimensões da ética e da estética. Ao passo que a dimensão ética se manifesta, por exemplo, na coragem para abordar temas delicados como a violência política, a dimensão estética se manifesta na defesa de uma composição aberta e polissêmica, cujos sentidos não são evidentes à primeira vista. O ilustrador Daniel Rabanal (2022), por sua vez, em uma entrevista concedida por ocasião do lançamento desse livro no Brasil, afirma que uma boa ilustração não deve jamais ser redundante em relação ao texto verbal. Para ilustrar o texto de Andruetto, Rabanal explica que a estratégia foi traduzir, em imagens, sua leitura particular do conto, tomando a liberdade de, inclusive, trazer elementos que não figuram no texto verbal.

Tendo em vista esse contexto, no presente artigo, apresentamos uma análise interpretativa do livro *Os afogados*, na edição publicada pela Solisluna/Emília, em 2021, com tradução de Marina Colassanti e ilustrações de Daniel Rabanal. Tomando como ponto de partida as reflexões de Andruetto sobre arte, literatura e o processo de criação, procuramos demonstrar como se materializam algumas de suas concepções através de elementos formais encontrados na própria obra, concebida, aqui, como um conjunto orgânico que engloba não apenas o texto verbal e o texto visual, mas também o projeto editorial. O referencial teórico que embasa essas reflexões se fundamenta nos ensaios críticos de María Teresa Andruetto, nos estudos sobre multimodalidade desenvolvidos por Kress e van Leeuwen (2006), e nas pesquisas sobre materialidade do livro e design editorial de Heller e Anderson (2016) e Correa (2022).

Para atingir seu objetivo, respeitando uma organização que segue fins didáticos, o texto está dividido em quatro seções. Na sequência destas considerações iniciais, revisitamos alguns dos ensaios críticos da autora para delimitar os contornos do seu projeto literário. Em seguida, o conto de Andruetto é analisado à luz de suas principais ideias sobre a criação literária e a poética do conto. Visto que, na edição aqui analisada, o conto foi materializado no formato de um livro ilustrado, na última seção do artigo, destacamos alguns elementos do projeto editorial, com foco nos recursos multimodais que constroem os protocolos de leitura da obra, e procuramos demonstrar como as escolhas realizadas pelo projeto editorial podem direcionar a experiência da leitura e a compreensão da narrativa.

### **Literatura sem adjetivos: veladura e opacidade**

Nos limites deste artigo, para fundamentar a análise interpretativa de *Os afogados*, os ensaios críticos de María Teresa Andruetto serão acessados a partir de quatro fontes principais: os livros *Por uma literatura sem adjetivos* (2012) e *A leitura, outra revolução* (2017), que reúnem apontamentos derivados da participação da autora em eventos voltados para a reflexão sobre promoção da leitura e literatura infantojuvenil; o livro *A oficina de escrita*, voltado para a reflexão sobre questões de escrita; e uma entrevista com a escritora realizada por um dos autores.

Em termos temporais, tais ensaios cobrem a atividade de Andruetto ao longo de praticamente duas décadas e, quando aproximados à sua produção literária propriamente dita, encontram seu momento de maior expressão quando a autora recebeu o Prêmio Hans Christian Andersen, em 2012. Ao receber essa distinção, ela comentou o seguinte:

Ao longo desses anos busquei distintos gêneros, lancei garrafas ao mar de leitores diversos, sempre pensando não haver espaços fechados entre o que interessa a jovens e a crianças e o que pode interessar a um adulto. Para mim, não há muitas diferenças entre escrever para uns e para outros, e realmente não penso nas crianças quando escrevo. Trata-se, antes, de ver pelos olhos do outro uma imagem que me interpela, que resiste ao esquecimento. Ao escrever, enfrento meus preconceitos, me questiono, e gostaria que meu leitor, seja ele criança ou adulto, também se questionasse caso fosse levado a tomar uma posição (Andruetto, 2017, p. 15).

Relativizar as classificações que separam a literatura infantojuvenil daquela voltada para adultos e expressar-se literariamente de modo a produzir questionamento e a deslocar os leitores, dois traços presentes nesse comentário, sintetizam parte da sua conhecida reivindicação por uma literatura sem adjetivos. Mas para além dos traços indicados, a

reivindicação da autora também aponta para as dimensões ética e estética que, articuladas, revelam os fundamentos do que podemos considerar um projeto literário.

A seguir, argumentamos que os contornos desse projeto podem ser mobilizados para fundamentar uma análise interpretativa de *Os afogados*, e sustentamos que esses contornos podem ser observados a partir de um intrincado conjunto de metáforas visuais.

A título de exemplo, podemos evocar um breve fragmento do seu romance infantojuvenil *Veladuras*, no qual a personagem principal, Rosa Mamani, uma jovem marcada por experiências traumáticas, ao aprender a trabalhar com uma técnica de reparo e ornamentação de imagens sacras – as veladuras –, encontra um caminho para reelaborar sua subjetividade:

Gosto desses ofícios, porque aquilo que está por baixo fica coberto, mas ainda aparece. É o que acontece com o que é velado: *fica melhor do que quando está totalmente visível*. Depois de recompor e arrumar o que foi desfeito, uso a folha de ouro e a cubro com betume. Chama-se betume da Judeia e é o que me dão aqui em San Salvador para que eu cubra as imagens e aquilo que é novo se torne velho e cubra o que estava estragado. Quando aquilo que pintei termina de secar, esfrego bem para tirar o excesso, para não deixar completamente coberto, *porque é assim que se pode ver melhor*. Tudo isso que aprendi a fazer, essas veladuras, servem justamente para que o novo pareça velho, como os anjos da Capela (Andruetto, 2016, p. 15-16, tradução e grifos nossos<sup>1</sup>).

Nesse fragmento, podemos observar um jogo entre aquilo que aparece exposto, o totalmente visível, e aquilo que, pela ação da veladura, fica encoberto e, justamente por esse motivo, pode ser melhor visto. Mais do que a enunciação de uma personagem singular, no entanto, o fragmento também representa a tradução literária de um pressuposto recorrentemente manifesto no trabalho narrativo da autora e reiteradas vezes reivindicado por ela. É que para Andruetto, ao contrário do funcional e instrumental que pretende divertir, acomodar e ensinar, a literatura sem adjetivos não se atém a convenções, ao politicamente correto e ao moralismo marcados por consensos que impossibilitam a expressão daquilo que é particular e, por isso mesmo, singular. Então, ela associa o convencional ao superficial, ao passo que o singular corresponde à matéria-prima que precisa ser acessada pela escrita literária. Por conseguinte, o ato de velar, que

---

<sup>1</sup> No original: *Me gustan estos menesteres, porque se cubre lo que está debajo pero igual se ve. Es lo que pasa con lo que está velado: se ve mejor que cuando queda expuesto. Una vez que recompongo y acomodo lo que se ha deshecho, paso el pan de oro y luego cubro con betún. Se llama betún de Judea y es lo que me dan acá en San Salvador, para que tape las imágenes y lo que es nuevo se vuelva viejo y se cubra lo que estaba roto. Cuando se seca lo que he pintado, lo sobo bien para que quede apenas un poco, para que no se cubra por completo, porque es así como se ve mejor. Todo esto que he aprendido a hacer, estas veladuras, son nomás para que lo nuevo se vuelva viejo, como los ángeles de la Capilla.*

se desdobra nos gestos de ocultar e revelar, constitui um eixo para o qual convergem as dimensões ética e estética.

A dimensão ética está expressa no posicionamento de Andruetto em relação à abordagem de temas delicados. Ao perguntar se um escritor deve ocupar-se de temas como miséria, violência e violação de direitos, ela pondera que aquilo que se escreve deveria suceder a vivência que se adquire como sujeito que compartilha de um destino comum para que a escrita possa velar a marca dos posicionamentos assumidos. Caso consideremos o posicionamento de Andruetto em relação aos episódios da história argentina recente, que remete ao contexto da última ditadura cívico-militar (1976-1983), o ato de velar se torna evidente. Em vez de escrever para denunciar ou dar testemunho, ela se interroga sobre a própria natureza da ficção:

Existe um “para além do testemunho” que dê à ficção uma razão de ser? E, se existe, onde e por qual caminho buscá-lo? Como narrar isso – trauma, ditadura, horror, exílio, refúgio – dizendo sempre mais, outra coisa, um *plus* ou um desvio a respeito da palavra dos testemunhos? [...] A quem escreve ficção – mentiras que abrem caminhos para novas verdades –, não interessa o testemunhal em si mesmo, o rigor histórico nem a prolixidade da citação; tampouco pretende uma fidelidade “histórica”, ainda que procure gerar verossimilhança: importa, sim, construir uma metáfora do passado a partir do presente, para tentar talvez compreender o que e quanto de todo o ocorrido segue entre nós (Andruetto, 2012, p. 148).

Com essa interrogação, Andruetto desdobra a metáfora do visual e, através do ato de velar, contorna a questão simplista sobre o lugar de temas delicados na literatura, se eles devem ou não ser abordados. Para ela, o problema de fundo diz respeito à forma, em que a metáfora do passado – caso o tema delicado esteja associado à memória – tem a função de revelar uma verdade distinta daquela proporcionada pelo testemunho: vela-se para desviar do que já é conhecido; a partir do velado, revela-se aquilo que ainda é desconhecido.

A dimensão estética do projeto literário de Andruetto, por sua vez, pode ser identificada na sua expressa defesa de uma obra aberta e polissêmica, sendo que, mais uma vez, o argumento da autora opera por meio de uma metáfora visual:

Toda consciência é consciência do mundo; e, por não ser de todo clara, por não ser direta, por não ser funcional, por permanecer em algum ponto *opaca* é que uma obra nos *fala*. É nessa vacilação, nessa opacidade, nessa disfuncionalidade e nessa rarefação de sentido que está o que uma obra tem para nos dizer. Pedir a um escritor que tenha ideias sem fissuras, não acolher as contradições que se revelam em sua obra, é pretender levá-lo ao politicamente correto, é também

uma maneira de cerceá-lo e, sobretudo, é se conduzir, como leitor, para o beco sem saída do que deveria ser (Andruetto, 2012, p. 121).

Nessa passagem, Andruetto expressa sua compreensão do polissêmico a partir de um campo semântico que associa e atribui conotação positiva aos termos “vacilação”, “disfuncionalidade”, “rarefação de sentido” e “opacidade”. Ora, não seria o tornar opaco um sinônimo para o velar?

Estabelecido esse pressuposto, convém observar que uma parte significativa de sua produção ensaística é voltada justamente para a reflexão sobre os procedimentos de escrita literária que resultam nessa opacidade, e tais procedimentos podem ser subsumidos na seguinte proposição: “A escrita é um caminho que vai do olho para a voz, caminho que, a partir de um modo particular de olhar, sai em busca de uma voz singular capaz de dizer um texto” (Andruetto, 2012, p. 99).

Para Andruetto, esse gesto é fundamental, pois é ele que resguarda a literatura das generalizações que carregam consigo o convencional, aquilo que já está na superfície e não demanda esforços interpretativos por ser demasiadamente visível. Desse modo, ela conduz sua reflexão questionando os modos para tornar o olhar mais intenso – capaz de obter velamento e opacidade – e acaba por sustentar a necessidade de recortar o campo de observação. Nesse ponto, os comentários anteriores a respeito dos temas delicados podem ser retomados, e as dimensões ética e estética subsumidas.

Andruetto parte do pressuposto de que temas como os contextos ditatoriais, a repressão política e o exílio, quando abordados de maneira aberta e direta, seja pelo seu aspecto doloroso, seja pelo seu escopo histórico, tendem a transbordar e a subtrair do texto literário a sua capacidade de tocar. Portanto, para o trabalho com esses temas, ela sugere um procedimento de condensação do olhar que se materializa na mobilização de narradores que definem rigorosamente o seu enquadramento e que são capazes de interpelar o leitor a partir de detalhes muito pequenos.

Salientando que as metáforas visuais continuam se renovando, considerando os limites deste artigo, é conveniente ressaltar que esse procedimento de condensação do olhar é particularmente significativo para a maneira como Andruetto pensa o gênero ‘conto’. A esse respeito, os ensaios da autora reúnem abundante material para aprofundar a compreensão do seu projeto literário, inclusive porque ela assume o papel de uma escritora-professora que se preocupa em compartilhar os seus caminhos de escrita.

Andruetto expressa a sua concepção de conto em diálogo com as teses formuladas por Ricardo Piglia em *Formas breves*. Em particular, ela dedica considerável atenção a

uma anotação feita a partir de Tchekhov, referente à anedota que reúne duas histórias, uma contada em primeiro plano e relacionada ao jogo de aposta, e outra que a acompanha de maneira submersa e que trata do suicídio. Explorando essa anotação, Andruetto apresenta uma definição lapidar:

Isso é, em essência, um conto: o relato de uma história que leva escondido em seus interstícios uma outra. A primeira história, a que escolhemos contar, a história visível, por assim dizer, é a cena do conto, a cena em que sucedem os fatos narrados. A outra não está, em sentido estrito, contada, está presente apenas a partir de indícios, de dados isolados aqui e ali. A primeira funciona como metáfora da segunda (Andruetto, 2017, p. 69).

A partir dessa definição, caberia a pergunta: por que esconder? Ora, o ato de esconder – sinônimo para velar e tornar opaco! – constitui precisamente a seleção daquilo que se quer dizer, mas que, seguindo os apontamentos de Andruetto, só pode ser expressado por meio de uma metáfora. Esta, por sua vez, corresponderia à cena do conto, espaço onde o narrador opera o gesto da condensação do olhar.

Além de *Os afogados*, a obra de Andruetto também reúne outros contos que tematizam a violência política relacionada ao contexto ditatorial argentino. Um desses contos, “Os restos do que era”, é comentado pela autora, e o seu comentário é pertinente para a leitura interpretativa que propomos neste artigo:

Para narrar isso que pretendemos que chegue a um leitor (algum relâmpago do que foi a repressão), devemos escondê-lo dentro de outra história (a repressão, poderíamos dizer, é algo demasiado grande para um conto, há muita trama e muita matéria narrativa, impossível de contar; a trama transbordaria o tempo todo), uma história menor, enquadrada espacial e temporalmente – a cena –, em que se conta algo por acaso banal ou aparentemente insignificante (Andruetto, 2012, p. 70)

Nessa formulação, a informação (ou a quantidade de informação e o modo pelo qual é fornecida) que o narrador dá ao leitor precisa observar uma espécie de ponto de equilíbrio. Se o narrador informa demais, o leitor não tem trabalho a fazer e não precisa inferir, pois tudo está dito (visível). Logo, é importante não explicitar tudo e esconder (velar), nos interstícios da história narrada (a cena), a história velada (que se resume a indícios).

Como operar esse jogo que demanda um ponto de equilíbrio? Segundo Andruetto, essa operação implica em dotar a cena de grande visibilidade e, para tanto, ela retoma a noção de enquadramento. Especificamente em relação ao conto, enquadrar corresponde a produzir um recorte espaço-temporal estreito para que o dramático da cena seja

potencializado de modo a oferecer ao leitor uma experiência de revelação. Assim, como metáfora, sem dizê-lo, o conto torna possível dizer aquilo que se quer.

Para finalizar esses apontamentos a respeito do projeto literário da autora, julgamos oportuna uma última observação que ilustra a sua opção por uma obra aberta e polissêmica. Ao ser interpelada a respeito da chegada dos seus contos no Brasil, por ocasião da tradução do livro *Caça*, publicado pela Editora Arte & Letra, em 2020, Andruetto fez o seguinte comentário sobre sua expectativa em relação ao conto “Os restos do que era”, mencionado anteriormente:

Isso me faz pensar que o ato de traduzir é maravilhoso. Através dele, uma escritora ingressa em um novo espaço, adquire uma nova voz e isso só é possível graças à atividade de criação que é inerente à tradução. Lendo e ouvindo a tradução dos contos mencionados, eu observo que não há entaves ou quebras. Então eu me pergunto a respeito da recepção de uma narrativa que trata, ainda que indiretamente, de um episódio que aconteceu durante a ditadura militar na Argentina. Talvez o leitor se atenha à relação entre um homem e uma mulher, identificando nele a capacidade de torcer a vontade dela, sem perceber que se trata de um torturador ligado à ditadura. Por outro lado, caso tenha informações históricas, talvez ele infira, mas não é seguro que isso acontecerá. Mesmo porque, para além da tradução, trata-se de algo inerente à literatura. Nunca se deve esperar que o leitor faça exatamente o que estava previsto. Também acho oportuno comentar que, ao escrever, abordando um tema como a ditadura, por exemplo, não trato os personagens na condição absoluta de vítimas ou culpados. A vida possui uma complexidade que me leva a buscar algo da ordem do não dito, uma espécie de espaço vazio no qual o leitor possa entrar e preencher com o seu próprio mundo (Andruetto, 2020, s/p).

Feitos esses apontamentos, passaremos à leitura interpretativa de *Os afogados*, buscando identificar o trabalho de veladura realizado por Andruetto, conferindo especial atenção ao enquadramento que resulta em metáfora para a experiência dolorosa ligada às memórias do último período ditatorial argentino (1976-1983).

### **Veladura e opacidade em *Os afogados***

Se a história em sentido estrito, aquela que de fato se quer contar, deve estar presente apenas a partir de indícios, é possível sustentar que *Os afogados* é um conto que aborda o tema do terrorismo de Estado durante a última ditadura cívico-militar argentina (1976-1983). Em especial, faz referência aos voos da morte, um método de aniquilamento caracterizado por:

[...] arremessar prisioneiros vivos ou mortos de aeronaves para fazer com que seus corpos desapareçam. Esse método foi utilizado em diferentes lugares do mundo e momentos históricos durante a segunda metade do Século XX. No entanto, as informações públicas disponíveis sobre diferentes casos permite

afirmar que em nenhum outro país a prática alcançou o grau de sistematização, duração e nem a quantidade de vítimas que caracterizaram a última ditadura cívico-militar argentina. Durante os anos do regime militar, o ato de arremessar prisioneiros e prisioneiras ao rio ou ao mar a partir de aeronaves não representou um episódio pontual ou isolado, mas uma prática duradoura que envolveu de maneira orgânica as três forças armadas (Archivo Nacional de La Memoria, 2023, p. 26, tradução nossa<sup>2</sup>).

Trata-se, portanto, de um método que visava borrar as evidências dos crimes cometidos pela repressão estatal clandestina e que foi particularmente emblemático para o caso argentino, um tema que, por si só, tende a transbordar os limites de um conto e cuja abordagem aberta e direta, nos termos propostos por Andruetto, resultaria em testemunho, e não em metáfora. Daí a pertinência de velá-lo para que, “ficando encoberto”, “apareça melhor”.

Assim, dado o jogo entre ocultar e revelar que caracteriza a veladura, o terrorismo de Estado e os voos da morte precisam ser encobertos por uma história que apareça em primeiro plano e componha a cena do conto. Esta, em termos bastante sumários, corresponde ao drama de um jovem casal com um filho recém-nascido que, em movimento de fuga, ansiando por passar despercebido, atravessa um longo e penoso caminho costeiro – um caminho pontuado por vultos, os afogados – em busca de uma casa abandonada que lhes sirva de esconderijo clandestino. É justamente ao observar intensamente o drama desse jovem casal que Andruetto condensa o olhar para que o enquadramento resulte em um estreito recorte espaço-temporal. À medida que esse drama se desenvolve, os vultos dos afogados, como vestígios, recebem progressivas camadas de significado até resultarem no típico efeito de revelação que caracteriza os contos de impacto<sup>3</sup>.

Feitas essas considerações, uma possível leitura interpretativa de *Os afogados* pode ser estabelecida a partir da explicitação dos elementos narrativos mobilizados por Andruetto para compor esse efeito de revelação. Contudo, considerando que os limites de um artigo não nos permite esgotá-los, centraremos a análise na maneira como a autora

---

<sup>2</sup> No original: [...] arrojar desde aeronaves a prisioneros vivos o muertos para desaparecer sus cuerpos, se utilizó en distintos lugares del mundo y momentos históricos durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la información pública disponible sobre los distintos casos permite afirmar que en ningún otro país la práctica alcanzó el grado de sistematicidad, duración en el tiempo ni la cantidad de víctimas que tuvo durante la última dictadura cívico-militar argentina. Durante los años del régimen militar, el acto de arrojar a prisioneros y prisioneras al río o al mar desde aeronaves no representó episodios puntuales o aislados, sino una práctica extendida en el tiempo y que involucró de modo orgánico a las tres fuerzas armadas.

<sup>3</sup> O conto de efeito, ou variante de conto da modernidade ocidental, é aquele que dialoga com a poética inaugurada por Edgar Allan Poe e opera com a intensidade e a tensão para produzir um final de efeito (Kiefer, 2011, p. 16).

joga com a anacronia entre o tempo da história e o tempo da narrativa<sup>4</sup> para fazer com que uma metáfora do passado, construída a partir do presente, ofereça uma possibilidade de compreensão do como e do quanto aquilo que ocorreu permanece entre nós (Andruetto, 2012, p. 148).

No conto, o tempo da história pode ser demarcado em função da duração dos parcos mantimentos que o casal levou consigo em sua fuga. Suficientes para que o casal chegasse à casa que procurava e a convertesse em refúgio, quando esgotados, o protagonista Daniel precisa abandonar a clandestinidade para fazer compras em um armazém. Nesse enquadramento temporal, um número bastante limitado de ações é narrado: a travessia do caminho até a chegada na casa, o avistamento dos afogados, a conversão da casa em refúgio clandestino, as atividades e interações cotidianas necessárias para a subsistência e, finalmente, o deslocamento de Daniel até o armazém. Essa última ação, por expor o casal ao risco de ser descoberto, produz um efeito intensificador do drama e tem como arremate o momento no qual a mulher relata o conteúdo de seu sonho para Daniel. Como veremos adiante, é com esse relato que se produz o efeito de revelação no enredo.

Quanto ao tempo da narrativa, ele é caracterizado pela introdução de uma série de interrupções na temporalidade linear. Compostas a partir de analepses, essas interrupções conferem densidade à história narrada em primeiro plano e, pelo efeito de contraste (passado – presente), acrescentam diferentes camadas de significado ao rio, à casa e à condição de clandestinidade. A seguir, com o propósito de conferir maior organização ao argumento, comentaremos as camadas de significado relacionadas a cada um desses elementos de maneira isolada.

No presente do conto, o rio é largo como o mar e, por delimitar o caminho costeiro percorrido pelo casal, essa dimensão desmedida não possibilita que se vislumbre um ponto de partida ou um ponto de chegada. Além disso, desse rio-mar, sopra um vento que levanta a areia e fere a pele, erguem-se ondas que molham os calçados e machucam os pés dos personagens, tornando o seu percurso ainda mais cansativo e penoso. Por fim, das suas águas, afloram os vultos inicialmente confundidos com animais, mas logo em seguida percebidos como ‘os afogados’.

Há, no entanto, um outro rio, o qual pertence ao passado dos personagens. Rio de planície – delimitação espacial que separa a costa do interior –, esse rio é menor e foi o

---

<sup>4</sup> Aqui, tomamos como pano de fundo os apontamentos de Gérard Genette a respeito do discurso narrativo e das anacronias entre tempo da história e tempo da narrativa, sendo que *analepse* corresponde a “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (Genette, 2007, p. 38).

lugar onde a mulher aprendeu a nadar. Nesse outro rio, a mulher também experimentou, ao lado das amigas, os primeiros flertes, e foi assim que ela e Daniel se conheceram. Sugestivamente, o encontro entre os dois foi marcado por um episódio de risco de afogamento no qual ela foi salva por ele, sendo que esse episódio se desdobrou em paixão e, depois, em gravidez. Assim, esquematicamente, enquanto o rio do passado conota desejo e vida, o do presente alude ao medo e à morte.

Quanto à casa, por sua vez, o mesmo tipo de operação composicional pode ser percebido. Por meio de outra analepse, conta-se que, durante uma temporada de férias, quando o balneário praieiro estava repleto de turistas e o casal viajava ao lado da família dela, ambos saíram à procura de uma casa que ficava atrás das dunas em busca de abrigo para o amor de juventude. No tempo da história, é nessa mesma casa que o casal vive a clandestinidade, embora agora em uma situação distinta. Se, no passado, ela foi um espaço transitório para a realização do desejo, agora ela é o espaço onde a transitoriedade se converte em condição absoluta, e seus limites não permitem outro anseio que não seja a própria sobrevivência. Andruetto salienta esse contraste acrescentando um expressivo elemento de ambientação: se a casa do passado foi visitada durante o verão, em um período de grande movimento e agitação, a ação do presente acontece durante o inverno, quando o lugar está deserto. Novamente, portanto, reúnem-se elementos que, por contraste, conotam um jogo entre desejo-vida e medo-morte.

A última analepse a ser comentada envolve a condição de clandestinidade. No terço final do conto, quando Daniel é obrigado a deixar a casa para ir ao armazém, ele sabe que, por ser um desconhecido no local, será interpelado e obrigado a mentir: ele não pode revelar a sua identidade, tampouco a sua localização. Por conseguinte, antecipando o risco ao qual está se expondo, ele sua frio. O rápido diálogo que mantém com Chica Méndez, a proprietária do armazém, é pontuado por palavras que justificam o receio, pois ela faz referências a “pessoas estranhas”, ao “medo de que sejam guerrilheiros”, a “sindicalistas” e “comunistas”, papéis de sujeito com os quais Daniel não quer ser identificado. Então, explorando o “suar frio” como vínculo entre passado e presente, Andruetto compõe novamente uma analepse para fazer referência a um episódio em que Daniel havia procurado por um militante sindicalista, fora preso e, depois, colocado em liberdade para que, por meio dele, como isca, os “gorilas”<sup>5</sup> pudessem capturar outros militantes. Ou seja,

---

<sup>5</sup> Em alguns países latino-americanos, essa palavra designa aquele que desempenha funções militares, mesmo que não possua prerrogativas institucionais para fazê-lo. No caso específico da Argentina, “gorila” também faz referência ao sujeito de condutas marcadamente antiperonistas, ou ao sujeito que apoiou a

o suor frio do presente remete ao suor frio do passado, sendo que este conota o momento em que Daniel esteve preso e começou a ser perseguido.

Ainda sobre essa analepse, é oportuno observar como Andruetto mobiliza um campo semântico que faz com que a história oculta irrompa como vestígio na cena da história narrada de forma explícita: o drama de Daniel e sua família é o drama de um perseguido político. E tal como analisada até aqui, a cena que enquadra esse drama explora o movimento do passado ao presente, do verão ao inverno, do calor ao frio, do desejo ao medo, da vida à morte e da promessa de futuro à incerteza da clandestinidade.

Resta propor um comentário final sobre a veladura que pode ser observada em *Os afogados*. Enquanto o movimento descrito acima se manifesta em primeiro plano, uma inquietante recorrência pontua a narrativa: os personagens não logram compreender o que estão vendo – os afogados! –, pois aquilo que veem é “insuportavelmente visível”. Primeiro, os afogados são tomados por vultos que parecem animais; em seguida, são homens sem identificação; depois, são turistas por conta das roupas; eventualmente, podem ser trabalhadoras de navios pesqueiros porque algumas são mulheres.

Nesse sentido, é emblemático que o visível acaba obstruindo a própria visão. Esta, limitada e fragmentada, aparecerá apenas em meio ao relato de um sonho, no final do enredo. Como uma narrativa que se encaixa dentro de outra narrativa, a mulher conta para Daniel aquilo que sonhou, de modo que o desfecho do seu sonho coincide com o desfecho do próprio conto: “Tinham cortado a minha língua, por isso não podia falar, mas queria te dizer... Te dizer... Te dizer... Que eles não são afogados...” (Andruetto; Rabanal, 2021, p. 48-49). Ora, se “não são afogados...”, compete ao leitor a inquietação que perturba, desloca e desacomoda, tal como anunciada no projeto literário de Andruetto: mas então quem eram, quem são, quem somos? Como se verá na próxima seção, embora essa pergunta permaneça aberta no texto de Andruetto, é respondida de forma sutil pelas ilustrações de Rabanal e de forma explícita em um dos paratextos que compõe a edição impressa aqui analisada.

### **Projeto gráfico-editorial e multimodalidade**

Na perspectiva teórica da semiótica social, o texto é, antes de tudo, um objeto material que resulta de uma variedade de práticas de representação e de produção nas

---

tomada do poder à força durante a ditadura cívico-militar e contribuiu de alguma maneira com o processo de repressão política que a caracterizou. Portanto, nesta parte do conto, podemos identificar um indício expressivo, ou um vestígio da história que se quer contar, que se perdeu com o processo de tradução.

quais são mobilizados diferentes recursos semióticos. Kress e van Leeuwen (2006) dividem esses recursos em dois grandes grupos, os *modos* e os *meios*. Os modos correspondem aos diferentes sistemas de signos usados para produzir as representações que fazem parte da comunicação, tais como a escrita, a oralidade, as imagens, a música etc. A maior parte das representações com que interagimos atualmente, principalmente no universo das mídias digitais, contém signos oriundos de vários modos semióticos, o que torna a multimodalidade um fenômeno central para compreender o tipo de produção semiótica que predomina na sociedade contemporânea.

Já os meios abrangem uma variedade de “materiais significantes”, tais como as superfícies (papel, rocha, plástico, tecido, madeira etc.), as substâncias (tinta, ouro, tinta, luz, etc.) e as ferramentas de produção (cinzel, caneta, pincel, lápis, estilete etc.) (Kress; van Leeuwen, 2006, p. 216). Em poucos termos, os meios abrangem a dimensão da materialidade, dos suportes e das ferramentas usadas para a produção das representações. Para Kress e van Leeuwen, a materialização de um texto singular é sempre o resultado de um trabalho semiótico realizado por um sujeito ‘produtor de signos’ (*sign-maker*), o qual também é definido, pelos teóricos, como um *designer*, visto que seu trabalho consiste em um processo de composição realizado a partir dos meios e dos modos que lhe são disponíveis.

Quando o texto se materializa em um livro impresso, esse trabalho raramente é realizado apenas pelo autor, sendo geralmente compartilhado com uma equipe de profissionais encarregados do projeto editorial e do projeto gráfico. Ao passo que o projeto editorial envolve questões relativas ao conteúdo – desde a escolha do que será ou não publicado, a adequação da linguagem em relação ao público-alvo, a inclusão de paratextos, a revisão linguística até a integração do texto verbal com os elementos visuais –, o projeto gráfico propriamente dito prevê a combinação de diferentes estratégias de composição com o objetivo de criar “comunicações visuais e textuais informativas, divertidas e impactantes” (Heller; Anderson, 2016, p. 7). Em resumo, o projeto gráfico define a identidade visual do livro por meio de escolhas estéticas que englobam uma ampla gama de possibilidades, como cores, tipos e tamanhos de fontes, ornamentos, tamanho e espessura das páginas, além do uso de técnicas refinadas de composição visual, como desfoque, distorção, colagem, dialogismo com estilos visuais consagrados, entre outras (Heller; Anderson, 2016). Frequentemente, muitas editoras designam a mesma equipe para o trabalho de edição e de design gráfico, o que torna comum, no mercado editorial, a referência ao “projeto gráfico-editorial” (Correa, 2022, p. 9).

Do ponto de vista do leitor, pensar em projeto editorial, design gráfico e multimodalidade, conforme sugere Odilon Moraes (2008), envolve considerar aspectos que não são imediatamente evidentes apenas pela narrativa ou pelo formato isolado do livro. A integração desses elementos em uma unidade é o que define o percurso da leitura, pois, juntos, eles formam o que Roger Chartier (2011) chama de *protocolo de leitura*. Segundo o teórico francês, este protocolo é composto pelas marcas que autores, editores, ilustradores e designers inscrevem nas obras para guiar e orientar os processos de produção de sentido por parte dos leitores. Embora o leitor possua sempre certa liberdade para conduzir sua atividade de leitura e de interpretação, essa liberdade será necessariamente condicionada a uma negociação com esses protocolos.

Dentre as principais marcas semióticas que formam os protocolos de leitura do livro *Os afogados*, destacamos, aqui, apenas as seguintes: a poética da veladura e da opacidade adotada por Andruetto na composição do texto verbal, a qual foi abordada nas seções anteriores deste artigo; a composição verbo-visual da capa, da contracapa e da folha de guarda; a transformação do conto em uma representação multimodal, a qual é formada pelo diálogo entre a narrativa verbal e as ilustrações de Rabanal; a opção por apresentar um paratexto, na contracapa, tornando explícito o contexto discursivo da narrativa.

A capa, a contracapa e a folha de guarda são elementos externos, geralmente os primeiros a serem observados pelo leitor ao manusear um livro físico. Nessa fase, o leitor muitas vezes ainda não decidiu se realizará a leitura integral da obra e, para tomar essa decisão, mobiliza vários processos ou estratégias de antecipação na leitura, os quais envolvem atividades como a realização de inferências e a formulação de hipóteses sobre o conteúdo (Colomer; Camps, 2002). A capa do livro de Andruetto e Rabanal destaca o título na parte superior, com letras grandes e vermelhas, contrastando com a imagem de um mar revolto na parte inferior, em cor acinzentada. A página tem, como pano de fundo, a mesma cor cinza em diferentes tonalidades.

Caso o livro seja desdobrado, de modo que sejam visualizadas simultaneamente a capa e a contracapa, será possível perceber uma continuidade na imagem do mar revolto, que se estende da contracapa à capa. A folha de guarda, por sua vez, é formada por páginas na mesma tonalidade acinzentada, representando o céu de um dia enevoado, frio. Com base na ancoragem fornecida pela leitura do título e nos demais elementos visuais da capa e da folha de guarda, será possível inferir, já nesse ponto da leitura, que a história a ser narrada aborda o tema do afogamento de uma forma sombria, obscura, sendo que a cor

vermelha é um índice que pode, inclusive, antecipar o tema da morte não natural, ou seja, do assassinato.

Figura 1 – Reprodução da capa, contracapa e folha de guarda.



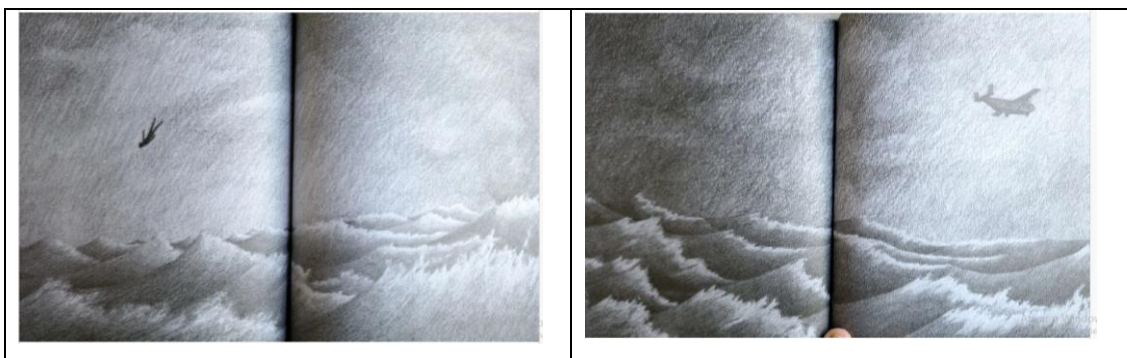
Fonte: Andruetto (2021).

Uma das principais escolhas editoriais do livro *Os afogados* é o diálogo entre o texto verbal de María Teresa Andruetto e as ilustrações de Daniel Rabanal. Sendo assim, a disposição das imagens e do texto transforma a obra em um tríptico: uma narrativa breve, com características de um conto, acompanhada por dois conjuntos de ilustrações, um que a antecede e outro que a sucede. O primeiro conjunto é composto por nove imagens, cada uma se estendendo por duas páginas abertas. Essas imagens trazem fragmentos de duas narrativas intercaladas, o que o leitor perceberá ao notar que o jogo entre as páginas cinza e rosa pastel demarca a diferença entre as duas histórias. Na primeira, narrada em tom cinzento, um jovem casal com um bebê caminha por uma praia deserta em direção a um casebre abandonado. Na segunda, desdobrada nas páginas em tom pastel, um casal de adolescentes percorre as dunas da praia e chega ao mesmo casebre. Ao contrastar ambas as histórias, o leitor pode inferir que se trata do mesmo casal e do mesmo abrigo, porém em temporalidades diferentes.

O segundo conjunto de ilustrações, ao contrário do primeiro, apresenta nove imagens em tom cinza, remetendo exclusivamente ao plano temporal do presente. As primeiras quatro imagens desse conjunto respondem de maneira sutil à pergunta implícita no enunciado final do conto: “Te dizer ... que eles não são afogados...”. Como mencionado anteriormente, a negativa desse enunciado sugere uma pergunta ao leitor: se não são afogados, então o que são? As quatro imagens subsequentes fornecem a resposta: na primeira, vemos um corpo lançado ao mar; na segunda, um avião se afastando do mar revolto; na terceira, um corpo afundando; e na quarta, o mesmo corpo na praia. Em resumo, os corpos são de pessoas lançadas ao mar a partir de aviões.

Como se percebe, essas quatro imagens estão articuladas de modo a criarem uma sequência narrativa que pretende complementar o texto verbal, numa espécie de desfecho. No entanto, não há referência explícita, nas imagens, ao regime ditatorial argentino e à prática de assassinar opositores políticos lançando-os ao mar. Isso indica que, embora Rabanal responda parcialmente à pergunta implícita no texto verbal, ele não chega a comprometer a proposta poética de Andruetto, que se baseia no velamento. As imagens continuam a exigir a colaboração interpretativa do leitor para preencher as lacunas de sentido deixadas propositalmente quanto ao contexto histórico específico dos acontecimentos narrados e das cenas visuais.

Figura 2 – Reprodução do segundo conjunto de ilustrações de Rabanal.



Fonte: Andruetto (2021).

Já as cinco ilustrações finais não formam uma sequência narrativa independente, mas dialogam com partes da narrativa verbal que o ilustrador decidiu destacar, a maior parte delas relacionadas com o sonho angustiante e revelador da mulher de Daniel. Na primeira, a mulher aparece desesperada, segurando seu bebê, em meio ao dilúvio que adentra seu quarto; a segunda imagem alude à ida de Daniel ao vilarejo para comprar mantimentos; na terceira, a mulher de Daniel está no meio de uma floresta formada por árvores desfolhadas; na quarta, Daniel aparece cortando lenha em frente ao casebre, e; na última, Daniel e sua mulher estão abraçados em meio à floresta, numa alusão ao abraço mencionado no final do enredo: “Ele a abraçou como aquela vez há tanto tempo, e a abraçou tão forte e estiveram tão perto que, por um momento, voltou a sentir o que tinha sentido aquela vez [...]” (Andruetto, 2021, p. 48).

Por fim, a obra também inclui dois paratextos: uma breve biografia dos autores na contracapa e um pequeno texto que esclarece o pano de fundo da história, destacando o desaparecimento forçado de opositores durante o regime ditatorial argentino. Este

segundo paratexto é o único elemento do livro que faz referência explícita ao contexto histórico dos eventos, provavelmente refletindo a preocupação da equipe editorial em situar a obra para o público brasileiro, que poderia ter dificuldades em relacionar os acontecimentos narrados com a história da Argentina. Por outro lado, essa escolha, de certa forma, entra em conflito com a proposta aberta da obra, que visa desafiar o leitor a complementar os vazios interpretativos por meio de sua própria leitura.

Para finalizar esta reflexão, é possível concluir que os protocolos de leitura instalados por todas as instâncias que compõem o livro *Os afogados* permitem diferentes abordagens e momentos de leitura. Caso o leitor consulte o paratexto antes de iniciar a narrativa, terá conhecimento imediato de que a história trata da ditadura argentina, utilizando essa informação como uma chave interpretativa para decodificar as imagens do primeiro conjunto de ilustrações e também para compreender o pano de fundo histórico que está velado no texto verbal. Se o leitor seguir o protocolo previsto por Andruetto e Rabanal, o primeiro conjunto de imagens poderá funcionar como uma provocação para a realização de inferências, mas também como uma analepse, antecipando informações que serão exploradas posteriormente no texto verbal.

O segundo conjunto de imagens, por sua vez, está dividido em dois blocos. O primeiro dá continuidade ao percurso narrativo iniciado pelas primeiras ilustrações: à medida que fornece pistas para responder à pergunta que revela um dos principais conflitos da narrativa, essas imagens atuam, estruturalmente, como uma resolução, fechando, de certa forma, o ciclo narrativo. O segundo bloco, por sua vez, convida o leitor a revisitar algumas partes da história selecionadas pelo ilustrador. Por outro lado, o leitor sempre poderá optar por subverter os protocolos previstos pela autora, pelo ilustrador e pela equipe editorial, apreciando apenas as imagens de Rabanal ou lendo apenas o conto de Andruetto, entre outras possibilidades. Cada uma dessas escolhas implica diferentes modos de engajamento, os quais, por sua vez, conduzem a novas e diversificadas possibilidades de interpretação e de leitura.

### **Considerações finais**

Ao longo deste artigo, procuramos refletir sobre o modo como o livro *Os afogados*, de Andruetto e Rabanal, lança mão de uma série de artifícios semióticos sofisticados para abordar o contexto da última ditadura cívico-militar argentina (1976-1983). As análises permitiram perceber que a composição da obra está fundamentada na visão da própria autora sobre a função da literatura e o processo da composição. Para Andruetto, a escrita

literária deve refletir as experiências vividas por indivíduos que compartilham um destino comum, de modo a revelar seus posicionamentos através de uma escrita aberta e polissêmica. Nesse sentido, destacamos que o projeto literário de Andruetto está fundamentado em uma poética que articula a dimensão ética e a dimensão estética da arte literária, na medida em que prevê a construção de narrativas que não se limitam à denúncia de injustiças ou ao testemunho de fatos históricos, mas que, acima de tudo, propiciam o prazer da leitura baseada em um sofisticado jogo entre velamento e desvelamento, claridade e opacidade, ocultamento e revelação.

Ao analisarmos como a narrativa de Andruetto foi materializada na edição brasileira publicada pela Solisluna/Emília, em 2021, procuramos demonstrar que a obra constitui uma totalidade, a qual é composta por signos produzidos por diversos agentes envolvidos em sua criação, incluindo a própria autora, o ilustrador e a equipe editorial. As ilustrações de Rabanal, nesse sentido, instigam o leitor a realizar antecipações sobre a narrativa, mas também propõem um desfecho para o enredo, o qual não está presente no texto verbal. Da mesma forma, o paratexto da contracapa explicita informações que, no conjunto da obra, estão veladas e implícitas. Considerado em sua totalidade, portanto, o livro é um artefato cultural que envolve múltiplas dimensões e camadas de significado.

Dado que cada uma dessas instâncias estabelece marcas e caminhos possíveis de leitura e interpretação, o que Roger Chartier denomina “protocolos de leitura”, consideramos relevante finalizar este artigo ressaltando que, além do trabalho de composição realizado pela autora, pelo ilustrador e pela equipe editorial, é ao leitor que cabe, em última instância, decidir pelos caminhos que serão efetivamente trilhados no processo empírico da leitura e da interpretação. Ao engajar-se e interagir com esses protocolos à sua maneira, o leitor exerce sua liberdade de ler, de interpretar e, acima de tudo, de experimentar os prazeres proporcionados por uma obra literária que, graças à habilidade narrativa de Andruetto e à sensibilidade artística de Rabanal, é capaz de propiciar uma experiência envolvente e desafiadora.

## Referências

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

ANDRUETTO, María Teresa. **A leitura, outra revolução**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

- ANDRUETTO, María Teresa; LARDONE, Lilia. **A oficina de escrita**. Curitiba, Sacapuntas: 2020.
- ANDRUETTO, María Teresa. Um livro começa sempre ao acaso, 2020. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/um-livro-comeca-sempre-ao-acaso>. Acesso em: 1 ago. 2024.
- ANDRUETTO, María Teresa; RABANAL, Daniel. **Os afogados**. São Paulo: Solisluna/Emília, 2021.
- CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org). **Práticas da Leitura**. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- COLOMER, Teresa; CAMPS, Anna. **Ensinar a ler, ensinar a compreender**. Porto Alegre, Artmed, 2002.
- CORRÊA, Hércules Tolêdo. Livro objeto, livro brinquedo e livro de artista: uma leitura de *Se eu abrir esta porta agora...* **Textura**, v. 24 n. 58, abr./jun. 2022, p. 6-23.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 2007.
- HELLER, Steven; ANDERSON, Gail. **The graphic design idea book: Inspiration from 50 masters**. Londres: Laurence King Publishing Ltd, 2016.
- KIEFER, Charles. **A poética do conto. De Poe a Borges – Um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.
- KRESS, Gunther; Van LEEUWEN, Theo. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2º ed. New York: Routledge, 2006.
- RABANAL, Daniel. **Lançamento do livro Os Afogados** - Maria Teresa Andruetto, Daniel Rabanal, Marina Colasanti, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mx6EuQHcrbc&t=2307s>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Recebido em: 07/08/2024

Aprovado para publicação em: 17/09/2024