

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Fernanda Lima Maia

O LIVRO ILUSTRADO PÓS-MODERNO: Movimentos
da narrativa metaficcional em Lee, Klausmeier, Banyai e Cruz

Recife
2018

FERNANDA LIMA MAIA

O LIVRO ILUSTRADO PÓS-MODERNO: Movimentos
da narrativa metaficcional em Lee, Klausmeier, Banyai e Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

M2171 Maia, Fernanda Lima
O livro ilustrado pós-moderno: movimentos da narrativa metaficcional em Lee, Klausmeier, Banyai e Cruz / Fernanda Lima Maia. – Recife, 2018.
162 f.: il., fig.

Orientadora: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências e apêndice.

1. Livro ilustrado pós-moderno. 2. Metaficção. 3. Literatura infantojuvenil. 4. Reflexão especular. 5. Intersemiose. I. Nino, Maria do Carmo de Siqueira (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

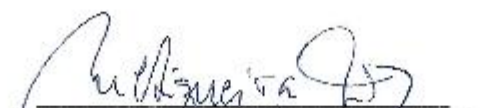
UFPE (CAC 2018-111)

FERNANDA LIMA MAIA

**O livro ilustrado pós-moderno: movimentos da narrativa metaficcional em
Lee, Klausmeier, Banyai e Cruz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 13/3/2018.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr.ª Mariângela Carmo de Siqueira Nino
Orientadora - LETRAS - UFPE


Prof. Dr.ª Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite
LETRAS - FACULDADE SÃO MIGUEL

Recife - PE
2018

DEDICATÓRIA

Para todo aluno e toda aluna e para todo professor
e toda professora que não sente medo do afeto.

* * *

Para meu pai Jorge, painho; para minha mãe
Rejane, mainha; para minha avó Elza, vovó; e
para minha tia Maria da Conceição, Teta.

* * *

Para *um rapaz*
Estranho e encantador rapaz
Menino só e tímido
Mas sábio demais,
Carlos Gomes,
o camisa 10.

AGRADECIMENTOS

Eu nunca pensei que pudesse produzir cento e cinquenta páginas. Eu nunca pensei que pudesse fazer mestrado. Na verdade, eu nunca pensei que iria conseguir passar no pré-vestibular e me matricular numa universidade federal. Na verdade, mesmo, eu não passei no pré-vestibular. Consegui uma bolsa integral no Prouni, pelo Enem, para estudar numa faculdade particular. Por isso, fazia questão de colocar “Prouni 100%” no currículo, porque eu nunca pensei que estudar em uma universidade fosse possível, para mim. Mas confesso que não emoldurei o meu diploma para colocá-lo na parede da minha sala.

Porém, para escrever tantas páginas, cursar uma universidade não é o suficiente, nem mesmo ler ou fazer inúmeras pesquisas. Pois é preciso ter pessoas que lhe ensinem, lhe incentivem e façam você acreditar que escrever muitas páginas é só mais uma conquista. Portanto, esta dissertação não foi escrita durante os dois anos em que cursei a pós-graduação, mas durante esses quase vinte nove anos de vida. Assim, os agradecimentos é o momento em que eu penso, “como conquistei tudo isso?”. Parte dessa resposta deixo nessas notas de agradecimentos.

VI notas de agradecimentos à Família

- I. Com a minha mãe, Rejane, aprendi não só a importância dos estudos, mas também que se dividir entre mãe, estudante e trabalhadora é sinônimo de luta, e que lutar é inerente à mulher.
- II. Com o meu pai, Jorge, descobri que se doar é melhor do que negar. Que a gratidão é recompensadora, pois fortalece. Que não só os livros ensinam, mas a dedicação aliada à prática são os grandes professores da vida.
- III. Com a minha avó, Elza, vivi. Vivi sem saber que o futuro me reservava um vazio no peito, mas muita alegria na alma. Com vovó também percebi que a literatura oral é como fazer bolo, de modo que contar histórias e cozinhar são presentes da felicidade.

- IV. Com a minha tia, Maria da Conceição, eu tive oportunidade de conhecer os clássicos e ler os primeiros livros ilustrados, o primeiro romance e o primeiro ensaio em livro de capa dura; e de ganhar de presente o primeiro, e único, dicionário de espanhol.
- V. Com a minha prima Nice Maia compartilhei poucas, mas boas leituras literárias. Por isso ainda guardo *Dôra Doralina*.
- VI. Com as minhas primas Bruna Amaral e Elsileide Maia e meu primo Jorge Andrade, além da minha tia Maria da Conceição, compartilhei a felicidade de me graduar.

VI notas de agradecimentos à Escola

- I. Embora a minha formação acadêmica esteja diretamente atrelada à minha formação básica, me refiro à escola na qual trabalhei como professora durante o ano de 2014 a 2018.
- II. Nesse período, aprendi da forma mais árdua e, em muitos momentos, mais prazerosa, que a Educação está além do ensino; que ser profissional é fundamental, e que se revelar ao próximo requer destituir poderes.
- III. Devo uma parcela do bom desempenho na pós-graduação à gestão de Jaciane Medeiros e Maria de Fátima Rodrigues, bem como aos demais integrantes da equipe, que contribuíram para que o meu duplo papel de professora de português e aluna do mestrado pudesse ser conciliado sem ônus.
- IV. Do mesmo modo, agradeço a Ana Acioly pelas risadas proporcionadas nos momentos de descrença com a Educação. Como também pelos incentivos para seguir caminhos para além da Escola.
- V. À já citada equipe gestora e a todos os professores e todas as professoras da Escola que, verdadeiramente, nutriram respeito pela minha pessoa, só tenho a agradecer os incontáveis elogios, os quais nunca soube retribuir à altura.

VI. Aos alunos, para quem já lecionei ou não, devo-lhes muito do que conquistei dentro e fora da Escola. Pois, durante esses anos de sala de aula, aprendi a transitar conhecimentos e vivências, a compreender melhor as fraquezas e as virtudes de todos os envolvidos no processo educacional e a valorizar a pluralidade, a amizade e o afeto.

VI notas de agradecimentos aos Professores do Mestrado

- I. Agradeço a Maria do Carmo Nino por ter permitido a minha entrada como ouvinte na disciplina de Intersemiose, ampliando a minha visão de mundo quanto ao estudo de literatura e outras linguagens, ao apresentar artistas, obras e textos críticos que potencializaram a minha capacidade de escrita e a minha percepção perante o estudo acadêmico, bem como a minha relação com as produções artísticas.
- II. Também agradeço a Ermelinda Ferreira pela disponibilidade, sempre que preciso, em desfazer os nós textuais e conceituais presentes em minha escrita, ao trazer observações críticas que possibilitam novas maneiras de pensar a pesquisa.
- III. Agradeço a Marcelo Coutinho – quem me fez ousar escrever estes agradecimentos em notas – que durante as suas aulas me demonstrou que ministrar também envolve uma poética e uma estética.
- IV. Agradeço a Lourival Holanda, por suas aulas poéticas.
- V. Agradeço a Alfredo Cordiviola, por suas aulas críticas e coletivas.
- VI. Agradeço também a Paulo Cunha, por possibilitar à minha escrita uma nova interlocução crítica e interdisciplinar.

VI últimas notas de agradecimentos

- I. Em 2008, entrei no curso de Licenciatura em Letras e, embora tenha concluído a graduação, logo desisti.

- II. Desisti de dar aula para trabalhar em agências de publicidade.
- III. Consequentemente, também havia desistido de estudar e de tentar uma pós-graduação.
- IV. Porém, a conclusão dessa pesquisa de mestrado se deve a uma não-desistência.
- V. Portanto, eu devo agradecer, por fim, a Carlos Gomes, o camisa 10, que desde 2008 tem me ensinado a não desistir, ao passo que está sempre me incentivando não apenas a ler, estudar, pesquisar e ir em busca dos meus objetivos, mas também me impulsiona a escrever, cantar, tocar, desenhar, diagramar, conversar, ou seja, a pôr em prática qualquer ação verbal infinitiva que não corresponda a renunciar.
- VI. *Merci.*

Acredito que os livros ilustrados são extraordinários não pelo suporte em si mesmo, nem pelo artista. Parece que essa qualidade deriva da excepcionalidade das crianças, para quem os livros ilustrados falam principalmente e por quem o gênero se tornou possível. Se você já tentou explicar “semáforo” ou “coragem” a uma criança de três anos de idade, entende o que quero dizer. Explicar coisas do modo mais fácil e simples pode ser a maneira mais próxima de se chegar à essência da verdade.

(Suzy Lee)

RESUMO

O livro ilustrado pós-moderno é essencialmente intersemiótico, pois se entrecruza em linguagens e sensibilidades. Não é o livro-suporte, mas sim o livro-objeto-artístico. Nele, a tridimensionalidade se desdobra em dimensões híbridas, onde múltiplos níveis de ficção e realidade se movimentam na diegese metaficcional (Bette Goldstone). Por isso, são abissais, autorreferentes, autoconscientes ou autorreflexivos – a diegese em fluxo e contrafluxo; a contiguidade: o *eu* e o *outro*. É o Narciso *infans* que repousa no *estado do espelho* (Jacques Lacan), entretanto, sente-se refém do seu duplo, e anseia ser *sombra* (Victor I. Stoichita). É pós-moderno, porque fragmentado, paradoxal e *ex-cêntrico* (Linda Hutcheon). Não oculta a sua ficcionalidade, se metaficção (Gustavo Bernardo). Portanto, incorporam-se à nossa análise interdisciplinar de livros ilustrados pós-modernos, escolhidos por serem *codex*, intersemióticos e literatura infantojuvenil *a posteriori* (Cecília Meireles): *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013), escrito pela norte-americana Jesse Klausmeier e ilustrado pela sul-coreana Suzy Lee; a trilogia de livros-imagem *Espelho* (*Mirror*, Seven Footer Kids, 2010), *Onda* (*Wave*, Chronicle Books, 2008) e *Sombra* (Cosac Naify, 2010), de Suzy Lee; o livro-imagem *Zoom* (Brinque-Book, 1995), *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998) e *O outro lado* (Cosac Naify, 2007), do húngaro Istvan Banyai; e *A contradição humana* (Peirópolis, 2014), do português Afonso Cruz.

Palavras-chave: Livro ilustrado pós-moderno. Metaficção. Literatura infantojuvenil. Reflexão especular. Intersemiose.

ABSTRACT

The postmodern picturebook is essentially intersemiotic because it is intertwined with languages and sensitivities. It is not the book-support, but the object-book. In it, three-dimensionality unfolds in hybrid dimensions, where multiple levels of fiction and reality move in the metafictional diegese (Bette Goldstone). Therefore, they are abyssal, self-referential, self-conscious or self-reflexive – diegese in flux and counterflow; the contiguity: the *self* and the *other*. It is the Narcissus *infans* that rests in the state of the mirror (Jacques Lacan) however feels held hostage by his double, therefore longs to be a shadow (Victor I. Stoichita). It is postmodern, because it is fragmented, paradoxical and *ex-centric* (Linda Hutcheon). It does not conceal its fictionality (Gustavo Bernardo). Therefore, these are included in our interdisciplinary analysis of postmodern illustrated books, chosen for being codex, intersemiotics and post-child literature (Cecília Meireles): *Open this little book (Abra este pequeno livro*, Cosac Naify, 2013) written by North American Jesse Klausmeier and illustrated by South Korean Suzy Lee; the trilogy of picture books *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010), *Wave* (Chronicle Books, 2008) and *Shadow (Sombra*, Cosac Naify, 2010), by Suzy Lee; *Zoom* (Brinque-Book, 1995), *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998) and *The other side (O outro lado*, Cosac Naify, 2007), by Istvan Banyai, Hungarian; and *A contradição humana* [The human contradiction] (Peirópolis, 2014), by Portuguese Afonso Cruz.

Keywords: Postmodern picturebook. Metafiction. Children's and Adolescent Literature. Specular reflection. Intersemiosis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Contracapa e capa de <i>Espelho</i>	41
Figura 2 – Contracapa e capa de <i>Onda</i>	42
Figura 3 - Contracapa e capa de <i>Sombra</i>	42
Figura 4 - Contracapa e capa de <i>Abra este pequeno livro</i>	43
Figura 5 - Contracapa e capa de <i>A contradição humana</i>	43
Figura 6 - Contracapa e capa de <i>Zoom</i>	44
Figura 7 - Contracapa e capa de <i>Re-Zoom</i>	44
Figura 8 - Contracapa e capa de <i>O outro lado</i>	45
Figura 9 - Frente da sobrecapa de <i>O outro lado</i>	45
Figura 10 - Verso da sobrecapa de <i>O outro lado</i>	46
Figura 11 - Sobrecapa de <i>Onda</i>	47
Figura 12 - Formato idêntico da trilogia de livros-imagem <i>Espelho, Onda e Sombra</i>	49
Figura 13 - Abertura dos livros-imagem da trilogia de Suzy Lee.....	50
Figura 14 - Guardas iniciais de <i>Espelho</i>	52
Figura 15 - Em cima, guardas iniciais; embaixo, guardas finais de <i>Onda</i>	53
Figura 16 - Dedicatória e folha de rosto de <i>Onda</i>	53
Figura 17 - "Epígrafe visual" de <i>Espelho</i>	54
Figura 18 - Personagens similares surgem no título da capa e da contracapa, bem como na parte interna do livro <i>Re-Zoom</i>	56
Figura 19 - Guardas iniciais e folha de rosto de <i>O outro lado</i> acompanhadas de duas folhas em branco.....	58
Figura 20 - Representação de Alice atravessando o espelho por John Tenniel.	61
Figura 21 - A mão da personagem em <i>Onda</i> é cortada pela dobra central do <i>codex</i>	67
Figura 22 – Sequência da invasão dos personagens e da onda entre os níveis narrativos.....	75
Figura 23 – As manchas em tons de preto e amarelo, oriundas da decalcomania, formam a mesma base, mas não são perfeitas.....	78
Figura 24 - Os movimentos da tinta na página se assemelham ao <i>dripping</i>	79
Figura 25 - Detalhe da assimetria citada por Suzy Lee.....	80

Figura 26 - O espelho se desloca da página e se estilhaça no chão.	81
Figura 27 – Comparativo de capas de <i>Abra este pequeno livro</i> da Chronicle Books (EUA) e da Cosac Naify (Brasil).	86
Figura 28 - Diferentes formatos de livros para cada história-personagem em <i>Abra este pequeno livro</i>	89
Figura 29 - Gotas cinzas nas guardas iniciais de <i>Abra este pequeno livro</i>	91
Figura 30 - Dedicatória e folha de rosto de <i>Abra este pequeno livro</i>	91
Figura 31 – Com o livro aberto ao meio, o arco-íris <i>supraespelha</i> a narrativa, em <i>Abra este pequeno livro</i>	94
Figura 32 - O arco-íris não é apresentado na sua forma icônica, mas através de elementos indiciais, em <i>Abra este pequeno livro</i>	95
Figura 33 - Uma moldura multicolorida incorpora as cores básicas do arco-íris em <i>Abra este pequeno livro</i>	95
Figura 34 - Dois ciclos diegéticos de <i>Abra este pequeno livro</i>	98
Figura 35 - No segundo ciclo diegético, o cenário foi colorido pelas cores do arco-íris, em <i>Abra este pequeno livro</i>	99
Figura 36 - As cores do arco-íris colore as gotas das guardas finais.	100
Figura 37 - Todos os pequenos livros, de <i>Abra este pequeno livro</i> , fechados com a capa para baixo sobre a vegetação.	101
Figura 38 - Uma estante repleta de livros que se metamorfosea em árvore, em <i>Abra este pequeno livro</i>	102
Figura 39 - Cena do Arizona em <i>Zoom</i>	107
Figura 40 - Alice's Mirror (1974), de Duane Michals.	110
Figura 41 - O micro e o macrocosmos de <i>Zoom</i> e <i>Re-Zoom</i>	112
Figura 42 - Cena do pinguim atravessando a rua de bicicleta, em <i>O outro lado</i>	115
Figura 43 - Cena do atropelamento do pinguim e a frase "O DANO".	116
Figura 44 - Frase "O NADO" e a cena da piscina em <i>O outro lado</i>	117
Figura 45 – Em <i>O outro lado</i> , Istvan Banyai se utiliza de cores contrastantes para chamar a atenção do leitor.	119
Figura 46 - Banyai utiliza a cor vermelha para desviar a atenção do leitor, em <i>O outro lado</i>	120
Figura 47 – Capa de <i>Capital</i> (2014) e <i>A contradição humana</i> (2014), ambos de Afonso Cruz.	128
Figura 48 - Páginas introdutórias de <i>A contradição humana</i>	129

Figura 49 – A palavra “amarga” parece saltar em letras maiúsculas e em 3D, em *A
contradição humana*..... 131

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	ESTE OBJETO, O LIVRO: UMA DISCUSSÃO.....	24
2	POTÊNCIAS METAFICCIONAIS DO LIVRO ILUSTRADO	
	PÓS-MODERNO	29
2.1	UM MAPA IMPERFEITO.....	32
2.2	INTERESPAÇOS METAFICCIONAIS DO LIVRO ILUSTRADO	
	PÓS-MODERNO.....	36
2.3	CAPAS, GUARDAS E DOBRAS: METANARRATIVAS.....	40
3	MITO, ESPELHO E DESDOBRAMENTOS	59
3.1	MITO, MITOS: A FORMA ENQUANTO INSTÂNCIA CRIATIVA.....	62
3.2	“FOI UM ERRO DE IMPRESSÃO?”.....	66
3.2.1	O livro como identificação.....	69
3.2.2	O editor de Bolonha.....	71
3.2.3	Estado da sombra, estado do espelho.....	76
4	VOCÊ FECHA UM LIVRO E ABRE OUTRO	83
4.1	CHRONICLE BOOKS E COSAC NAIFY: CAPAS ESPECULARES.....	85
4.2	A POÉTICA REINSCRITA E A REVIRAVOLTA ANINHADA.....	87
4.3	MOVIMENTOS DA NARRATIVA METAFICCIONAL.....	89
4.4	O ARCO-ÍRIS METAMORFOSEADO.....	93
4.5	A ÁRVORE FECUNDA DO INFINITO.....	100
5	“COMO PODE SER?”	104
5.1	DIEGESE EM FLUXO E CONTRAFLUXO.....	108
5.2	A NARRATIVA EM FRENTE E VERSO.....	114
6	“DENTRO DAS PESSOAS HABITAM AS MAIORES	
	CONTRADIÇÕES”	123
6.1	LITERATURA A POSTERIORI, UM DIÁLOGO FILOSÓFICO.....	124

6.2	“COM O DEVIDO ESPÍRITO DE CONTRADIÇÃO”	128
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
	REFERÊNCIAS	138
	ANEXO A – Uma antologia do livro ilustrado pós-moderno	144

1 INTRODUÇÃO

Optamos por incluir em nosso *corpus*¹ livros que compactuem com o que se convencionou chamar de arte pós-moderna. No entanto, tal classificação não torna a pesquisa menos cautelosa, visto que muito já se debateu em torno dessa terminologia, dado o uso de uma preposição (pós-) bastante polêmica, já que guarda uma dependência generalista e ambígua com o passado “modernista”, ao passo que esse prefixo acompanha um termo (moderna) igualmente impreciso. No entanto, considerando o fato de que estamos vivenciando um momento histórico de transitoriedade, de modo que até a própria ideia do que venha a ser “modernismo” passe por questionamentos. Contudo, o nosso estudo dialogará com algumas noções da poética pós-moderna definida por Linda Hutcheon, escritora canadense que lançou um olhar crítico, teórico e histórico sobre uma produção que insurgia na década de 1980, quando foi publicado em 1987 o livro *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* [Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção], obra que se concentrou nos aspectos mais importantes de sobreposição entre a teoria e a prática estética, segundo a própria autora, com o intuito de encontrar uma “poética” do pós-modernismo.

Para tanto, Hutcheon cita o interesse em definir “uma estrutura conceitual flexível” (HUTCHEON, 1991, p. 11), essencial para a nossa abordagem metodológica, tendo em vista os múltiplos níveis interpretativos e a abertura receptiva proposta pelas obras que compõem o nosso objeto de estudo. Ainda segundo a autora, a arte pós-moderna é “ao mesmo tempo, intensamente autorreflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Assim, interagimos novamente com a poética pós-modernista de Linda Hutcheon, pois os livros ilustrados contemporâneos têm se destacado pela maneira como integram a diegese, o livro físico e o leitor, ora especulares ou abissais, ora paródicos ou hipertextuais, seja pela reflexão da linguagem ou pelo deslocamento

¹ Nosso *corpus* é composto pelas obras de quatro autores: Suzy Lee, Jesse Klausmeier, Istvan Banyai e Afonso Cruz. Contudo, optamos por criar um segundo recorte crítico ao produzirmos *Uma antologia do livro ilustrado pós-moderno* (Anexo A) na qual é possível conferir, além das obras que serão analisadas no presente trabalho, demais autores e livros não citados ou não analisados nesta dissertação, com o intuito de ilustrarmos outras formas de produção do livro ilustrado pós-moderno.

do *codex*, sejam pelas camadas, ramificações ou pirâmides metanarrativas que se formam no tecido metaficcional.

Os caminhos de análise do livro ilustrado por vezes são íngremes, pois como ocorre em qualquer produto artístico de estrutura híbrida, o livro enquanto objeto artístico intersemiótico que coaduna elementos verbais, visuais e plásticos, exige uma produção e recepção plural, do ponto de vista teórico e crítico. Desta maneira, o livro ilustrado, ainda mais aquele que se revela de natureza pós-moderna, mantém uma relação singular não só com a palavra e a imagem, mas também com os espaços narrativos que vão além da página do livro ou da representação tridimensional que a perspectiva possibilita. Logo, o livro ilustrado contemporâneo de vertente pós-moderna inspira no espectador crítico um olhar holístico sobre a manifestação artística. Por conseguinte, tal qual um quebra-cabeça diegético, a leitura das partes para a compreensão do todo e do todo para a assimilação das partes ainda é uma estratégia analítica amplamente empregada nos estudos intersemióticos. Porém, apreender o livro ilustrado pós-moderno de maneira integral soa utópico quando o objeto de análise reflete a si mesmo para contradizer-se. De tal modo, para o pesquisador, a análise torna-se um risco quando o objeto de estudo se transforma em um emaranhado verborrágico de descrições intermináveis. Entretanto, aceitando-se os riscos, compreender o livro ilustrado além da mera relação palavra-imagem representa um salto na abordagem crítica e teórica de vertente literária, visto que é comum nas análises literárias a imposição, por vezes inconsciente, de uma soberania do texto verbal escrito sobre o visual ou plástico. Para tanto, o presente estudo não visa estabelecer hierarquias ou pregar um fim em si mesmo, mas sim uma busca por potências intersemióticas do livro ilustrado pós-moderno, bem como pelos movimentos da trama metaficcional e as suas especificidades.

Após uma pesquisa no banco de teses e dissertações da Capes fica evidente o que já se percebe na busca cotidiana em torno do livro como objeto: Artes Visuais, Design e Literatura são as áreas de conhecimento que mais se interessam em compreender o *codex* além de mero suporte de uma dada linguagem, ou seja, de maneira que passa a ser, o livro, a própria linguagem. Porém, considerando a força empírica do livro de artista, as Artes Visuais – ou as Artes Plásticas, quando a matéria estava mais em voga do que a imagem e o *sentir* do que o *ver* – é protagonista aonde os estudos literários apenas dão seus primeiros passos. Mesmo

assim, se nos direcionarmos para as pesquisas a respeito da literatura infantojuvenil, o raio de produção acadêmica se dilata e se diversifica, enriquecendo, sobretudo, as áreas de Letras e Educação, principalmente no que se refere à recepção e à formação de leitores. Contudo, o cenário se prolifera ainda mais quando ampliamos o nosso leque investigativo para fora da academia, onde há uma produção crítica, teórica e histórica fervilhando nos *ateliers*, nas editoras, nos *sites* e blogs, nos jornais e nas revistas, nas escolas e nos lares: leitores, editores, *designers*, escritores, ilustradores, toda uma cadeia editorial, mercadológica e educacional gestatória do livro-objeto.

A Cosac Naify, por exemplo, em menos de duas décadas de existência, se destacou pelos seus projetos gráficos, evidenciando o livro nos mínimos detalhes (tipo e formato de papel, facas de corte, tipografias) e fornecendo um aparato textual igualmente inovador e necessário². A N-1 Edições, por outro lado, há 6 anos resiste no meio editorial pondo o livro-objeto como um projeto possível de realização em que mescla a impressão industrial à produção artesanal. Pensados como objetos incorporados, os livros trazem textos de diversas áreas de conhecimento e não atendem a uma padronização prévia do formato das obras. Segundo a editora, que preza pelo inaugural nas formas de apresentação de cada publicação, o aspecto material é pensado em consonância com o texto, de modo que “o livro continua valendo-se da função de leitura, mas passa a ser, também fisicamente, objeto que convoca sentidos”, assim, “a confecção desses livros-objeto aciona a multiplicidade [...] qualquer elemento que aspirasse a uma posição de centralidade é subtraído para devolver à multiplicidade seus direitos e polifonia.” (SOBRE, 2017).

O ponto de instabilidade dos autores que se arriscam em destrinchar o livro-objeto seguindo o método cartesiano de dividir os problemas em quantas partes forem necessárias está nas classificações das amálgamas de um produto tão fluido. Não faltam tentativas, ora esclarecedoras ora restritivas ou desconexas, em catalogar tipos e terminologias – livro-objeto, livro-ilustrado, livro-imagem ou livro de imagem, livro de artista, livro brinquedo, livro *pop-up*, *flip book*, como já vimos –, na tentativa de formular conceitos e definições em busca de uma maior precisão

² *Era uma vez uma capa* (2008), de Alan Powers, *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010), de Peter Hunt, *Para ler o livro ilustrado* (2011), de Sophie Van der Linden, *Livro Ilustrado: palavras e imagens* (2011), de Maria Nikolajeva e Carole Scott são algumas das obras estrangeiras lançadas pela Cosac Naify que nutriram o cenário crítico, teórico e histórico da literatura infantil brasileira. Além de *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis* (2012), de Odilon Moraes, Maurício Paraguassu e Rona Hanning.

metodológica³. Todavia, tais classificações e conceitos nem sempre são fáceis de posicionar, pois alicerçam seus critérios acabados em obras não mensuráveis. Maria Nikolajeva e Carole Scott, em *Livro ilustrado: palavras e imagem* (2011), por exemplo, definem o livro-imagem (ou livro de imagem) como “não narrativo, não sequencial” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 27) por não fazer uso da palavra. No entanto, a trilogia de livros-imagem *Espelho* (*Mirror*, Seven Footer Kids, 2010), *Onda* (*Wave*, Chronicle Books, 2008) e *Sombra* (Cosac Naify, 2010), da ilustradora sul-coreana Suzy Lee, é explicitamente narrativa e sequencial. Esse desajuste entre classificações e as obras é previsível visto que, como manifestação humana, o *livro experimental* não é facilmente apreendido, e como bem define Ana Paula Mathias de Paiva, é original, inventivo, ao passo que mantém forte influência interdisciplinar, inter-relacionando poesia, artes visuais, literatura, cinema, entre outras formas de expressão. É o caso da poesia concreta que, nas palavras de Paiva, possui uma materialidade da linguagem “que combina com a narrativa do livro artístico, o qual de certa forma *liberta* a palavra para a *performance* e a imagem para a arte.” (PAIVA, 2010, p. 94).

Ciente do papel do leitor, a pesquisadora brasileira entende que esse *livro-objeto lúdico*, que se reinventa na fusão de conhecimentos e na profissionalização de artes e técnicas (PAIVA, 2010, p. 12), não se materializa no objeto em si, mas na conexão estabelecida com o leitor, que atualiza a obra⁴. A participação do outro nos livros *pop-up*⁵, postos na prateleira de livros infantis, mantém diálogo com obras de Lygia Clark, postas na prateleira de Artes. Isto é, esquecendo-se os rótulos, o livro

³ Nas Artes Visuais, por exemplo, *A aventura do livro experimental* (2010), de Ana Paula Mathias de Paiva, divide-se em três momentos: o primeiro, mais histórico, contextualiza o leitor sobre a origem do livro até os dias atuais, preocupando-se em elencar mudanças de formatos e materiais que influenciaram na evolução do *codex*; o segundo trata da função e traz definições, dedicando um capítulo ao livro-objeto lúdico; o terceiro traz uma galeria dos mais variados tipos de livros-objeto, seguida de sugestões para estudos de caso. Na Literatura, os já citados anteriormente *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*, de Peter Hunt, *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden, e *Livro Ilustrado: palavras e imagens* de Maria Nikolajeva e Carole Scott buscam destrinchar o livro ilustrado entrando em questões mais delicadas em torno da literatura infantil, como a própria subdivisão da literatura em *infantil*, além de desenvolverem tipologias e conceitos conforme o uso das linguagens verbal e visual, problematizando a relação palavra-imagem. Em suma, buscam uma história, teoria e crítica em torno da literatura infantil e do livro ilustrado. Nota-se a variação de termos: Paiva aborda o *livro experimental*, que também pode ser referido como livro-objeto ou livro de artista. Já no meio literário, o livro ilustrado é a expressão “coringa” para a relação palavra-imagem, embora existam tantas outras.

⁴ Segundo Paiva, o leitor é visto como um agente, atualizando a obra, “seja imaginando *vida* onde há matéria, seja encantando-se com a subjetividade da poesia visual das páginas e aberturas [...]” (PAIVA, 2010, p. 93, grifo da autora).

⁵ As páginas dos livros *pop-up* assemelham-se a origamis, geralmente possuem estrutura arquetônica que saltam aos olhos do leitor quando são abertos.

pop-up, dado o seu poder de experimentação do sensível, não se limita ao objeto, podendo ser também “veículo da imaginação” (PAIVA, 2010, p. 107), tal como expunha Clark em seu ato criativo. Desta maneira, estar a par de uma teoria, história, evolução ou tipologias do *codex* e suas múltiplas apresentações é fundamental, porém torna-se cada vez mais indispensável tanto para o livro-objeto quanto para as pesquisas acadêmicas superar a ótica cartesiana, unívoca, monolítica e centralizada em vista de uma abertura caleidoscópica que *intersemiotize*, ou melhor, *entrecruze* linguagens, sensibilidades, afetos.

Isto é, o livro-objeto lança vistas na poética reflexiva do *corpo narrativo* ou, segundo Paiva, busca a partição e não o exílio do leitor, seguindo o caminho da experimentação de “conteúdos, formas, efeitos, materialidades, funções, nova disposição espaçotemporal, sonoridades, deslocamentos, levezas, fronteiras, limites, estranhamentos.” (PAIVA, 2010, p. 95). Nesta vertente é indispensável citarmos Bruno Munari, que ao escrever *Da cosa nasce cosa* [*Das coisas nascem coisas*, 1998], em 1981, problematizou o livro-objeto como um produto de comunicação em termos visuais e táteis. Com rigorosidade cartesiana em suas pesquisas e experimentações de modelos, na época Munari já observava que no meio editorial “o papel é usado como suporte do texto e das ilustrações e não como elemento pra comunicar algo.” (MUNARI, 1998, p. 211) e desenvolve *um livro ilegível*, fruto de “um problema de experimentação das possibilidades de comunicação visual do material editorial e suas técnicas.” (MUNARI, 1998, p. 210).

No Brasil, Angela Lago também pensa o livro ilustrado como uma poética reflexiva que potencializa a materialidade do livro-objeto. Em texto sobre *Cântico dos Cânticos* (1998), republicado pela Cosac Naify em 2013, a autora explica que o livro-imagem tem como pretensão ser poema, visto que “a ênfase das imagens não está portanto na sua capacidade de narrar, mas na capacidade de evocar” (LAGO, 2017). Com isso, a escritora e ilustradora brasileira propõe o livro como “possibilidade de linguagem”, pois, segundo ela: “a ilustração, o texto e a terceira dimensão do livro, esse objeto cujas páginas têm um movimento e formam ângulos diferentes” (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 235). Roger Mello também enaltece essa relação espacial e relembra uma interação perdida entre Literatura e Artes Visuais, comum na década de 1950, na qual artistas plásticos ilustravam narrativas e poemas, havendo uma ruptura posterior, de modo que o ilustrador e o artista plástico são vistos hoje como pessoas distintas (HANNING; MORAES; PARAGUASSU,

2012, p. 204). Mais adiante, ao ser indagado sobre a ligação entre o narrativo e o figurativo, o escritor e ilustrador brasileiro explica que

a interação narrativa depende do leitor. Ele é atingido pelo objeto da leitura em todos os níveis: sensorial, associativo, interativo, mas é o diálogo que o leitor estabelece com esse objeto que desencadeia a narrativa. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 204).

Em 1982, na primeira parte do texto *O livro como forma de arte*, publicado na revista *Arte em São Paulo*, Julio Plaza define o livro de artista como signo, linguagem espaço-temporal que, embora revele a sequência de espaços (planos) percebidos como momentos distintos, isto é, uma sequência de momentos, não necessariamente incorpora ou assimila o encadeamento linear.

Desse modo, podemos concluir que os elementos verbais, visuais, plásticos e sensíveis do livro por vezes são interligados em um arcabouço rizomático, revelando uma *narrativa-em-processo*⁶ que não visa um objetivo, um determinado fim, mas uma significação, uma busca, uma corporeidade. Ao passo que, em um contexto social cada vez mais espectral, que se faz através do intelecto, do virtual, o retorno ao artesanal – isto é, o interesse em pensar aspectos materiais do livro, associados à narrativa, superando limitações editoriais e de impressão – acabam por manifestar um resgate do afeto, do sensório, limitado no âmbito racional. Assim, em harmonia com as noções de Patrick Chamoiseau e Roland Walter sobre o ato de escrever ou de narrar, o livro, objeto afetivo, incorpora-se à diegese, instaurando uma “marcha proliferativa”, “vista como ‘luz afetiva’ [que] esclarece e confirma o *impossível, inconcebível, impensável e indizível* do mundo e das coisas.” (WALTER, 2010, p. 17, grifos do autor). Ou seja, não ambiciona uma realidade, verdade ou explicação, mas antes uma vivência que se constitui pelo sentir, no processo de descoberta do eu, do outro. São objetos de linguagem, matrizes de sensibilidade, o “fazer-construir-processar-transformar” (PLAZA, 1982) no qual se inter-relacionam sinestésias.

Nesse mesmo caminho, em texto para a Revista Pós (EBA/UFMG), a pesquisadora e artista Edith Derdyk metaforiza a página do livro tal qual uma *partitura coreográfica*, já que para ela “é através das qualidades físicas e materiais – rítmicas e analógicas – que as narrativas são construídas e elaboradas na prática de livros-objetos.” (DERDYK, 2012, p. 169). Nessa mesma linha de pensamento da narrativa como um movimento do afeto, desaguamos no conceito de *corpo-narrativa*

⁶ Expressão inspirada no termo “realidade-em-processo” trazido por Roland Walter (2010, p. 17) sobre o ecomundo na obra do escritor martiniquenho Patrick Chamoiseau.

de Ana Claudia Lima Monteiro. Segundo a filósofa e professora, a narrativa não emerge da descrição, mas da corporificação do objeto livro por meios de seus materiais sensíveis. Movida pela descoberta do corpo em oposição à noção positivista da ciência e influenciada pela obra do francês Michel Serres, Monteiro distingue o corpo sensível não somente como um receptor passivo, mas antes “atuante, mesclado, tatuado, tangível” (MONTEIRO, 2011, p. 190), e acrescenta: “não há ‘um corpo’ que possa ser descrito, mas experiências corporais que podem ser compartilhadas” (MONTEIRO, 2011, p. 190). O livro experimental, então, segundo a sua própria natureza, é “inventivo, performático e experimental, sobretudo em sensorialidade e montagens.” (PAIVA, 2010, p. 12).

Fazendo jus ao pensamento pós-moderno, o livro ilustrado tem quebrado barreiras ao unir criação, crítica e teoria. É o caso do livro *Traço e prosa* (2012), que consiste numa compilação de entrevistas com doze ilustradores que se propõem a discutir o cenário infantojuvenil brasileiro. Realizadas pela educadora Rona Hanning e os ilustradores Odilon Moraes e Maurício Paraguassu, as entrevistas pautam temas a respeito do livro ilustrado a partir da ótica de quem integra o setor criativo. No texto de apresentação, os entrevistadores citam o fato de não haver uma definição terminológica, embora seja possível delimitar formas de abordagem do livro ilustrado contemporâneo. Mapeadas nas perguntas e respostas dos participantes, as abordagens são divididas em três tipos: a primeira, de perspectiva histórico-sociológica; a segunda, pedagógica; e a terceira, formalista (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 7). A primeira, de ordem histórico-sociológica, é definida como correspondente aos estudos que contribuem para um entendimento em torno do desenvolvimento histórico do livro ilustrado, assim como os vínculos entre o âmbito editorial e o mercadológico. Nesta abordagem, o estado e a sua função enquanto incentivador da leitura também são citados, além das mudanças temáticas e demais fatores que se sobressaíram na relação entre o livro ilustrado e a sociedade, pertencentes a um contexto histórico. Nesse sentido, os autores também mencionam o aumento de produção da literatura para a infância e juventude que ocorreu desde a década de 1970 até o ano de 2012, quando *Traço e Prosa* foi lançado, recorte temporal sobre o qual o livro é demarcado (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 8).

A segunda abordagem, da esfera pedagógica, é apontada pelos autores com o intuito de compreender o livro ilustrado e o seu papel dentro do processo

educacional brasileiro, bem como o emprego de classificações conforme a faixa etária e a sua consequente inserção no processo de leitura, com funções por vezes restritivas. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 8). Assim sendo, a discussão sobre as demarcações em torno dos livros ilustrados é tão relevante para o nosso debate quanto para os autores, visto que “o livro ilustrado é fortemente identificado com o público infantil e juvenil.” (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 9). Por último, a abordagem formalista, na qual a imagem ultrapassa qualquer função decorativa para se integrar à narrativa, pertencendo-a. Para tanto, Hanning, Moraes e Paraguassu citam, com isso, a semiótica como a linha de pesquisa mais requisitada nesse tipo de abordagem. De modo que a noção de texto é repensada para além da escrita, incluindo-se à definição outras linguagens, isto é, “considera-se a imagem como ‘texto’ ou ‘discurso visual’, e salienta-se que o livro ilustrado é uma somatória da palavra escrita, da imagem e do próprio objeto livro.” (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 9).

1.1 ESTE OBJETO, O LIVRO: UMA DISCUSSÃO

Se entendermos o livro, *codex*, como um produto histórico, sociológico e semiótico, as marcas existenciais que permaneceram ou foram abandonadas ao longo da história poderão ser avaliadas com mais profundidade, permitindo uma visão ampla do objeto livro, de modo que pudéssemos prever o livro do século XXII, já que as marcas de outrora poderão nos ajudar a definir um protótipo do livro do futuro. No entanto, não haveria de fato *um tipo* de livro, nem no passado nem no futuro, no sentido estático. Mas conceitos e maneiras distintas da sociedade se relacionar com este objeto ora cultuado ora desprezado ora jogado à fogueira. No final do século XX, por exemplo, em decorrência da propagação da *internet*, suas tecnologias e, mais adiante, dos *e-books*, o livro físico passou por constantes questionamentos sobre a sua utilidade, sendo reclassificado de *quase ameaçado* para *em perigo crítico* de extinção. Em decorrência das efusivas e escatológicas previsões de um objeto até então intocável, Arlindo Machado escreve em 1994 o artigo *Fim do livro?*, no qual faz diversas provocações sobre um possível fim do livro impresso em favor das mídias eletrônicas. Como motivações que contribuiriam para o fim do impresso, Machado aponta a lentidão na produção do livro físico, o turbilhão

de possibilidades dos meios audiovisuais, a “rigidez cadavérica [do livro impresso] quando comparadas com os recursos informatizados, interativos e multimidiáticos das *escrituras* eletrônicas.” (MACHADO, 1994, p. 201, grifo do autor) e os custos de produção em relação aos novos meios. Sendo assim, supõe o pesquisador, “dentro de mais algum tempo, o livro de papel será um artigo de luxo, vendido em antiquários e lojas de porcelanas para uma seleta clientela de resistentes nostálgicos.” (MACHADO, 1994, p. 201).

No entanto, contrariando o presságio de Arlindo Machado e para o desespero do mercado que apostava numa revolução editorial em escala bilionária, os *e-books* e os *e-readers* despencaram de o *livro do futuro para mais uma maneira de se compor e propagar o livro*. Só que agora, na atual perspectiva econômica, um mercado pouco rentável. Segundo matéria de Joana Cunha para a Folha de S. Paulo, intitulada *Mercado de livros digitais não decola no Brasil e estagna nos EUA e Europa*, publicada em abril de 2016, “a indústria brasileira de impressão de livros já não teme que a leitura digital leve grande parte de seus consumidores, como ocorreu no mercado de música”, devido aos “sinais de estagnação que a venda de livros digitais já dá nos Estados Unidos e na Europa” (CUNHA, 2018). Os livros digitais que são vendidos para os *e-readers* de fato não decolaram nem aniquilaram com a existência do livro físico, como ambicionava o mercado tecnológico. No entanto, com a popularização não apenas da *internet* juntamente com o computador, mas mais recentemente dos *tablets* e principalmente dos *smartphones*, é incontestável que as novas mídias não apenas otimizaram a estrutura de armazenamento e compartilhamento de dados em meio virtual e na nuvem, por exemplo, como também remodelaram o nosso pensar, ver e sentir, principalmente no que se refere à leitura e à noção de livro.

Ciente de que tais transformações poderiam ocorrer, Arlindo Machado arrefece o discurso de que o livro se tornaria “artigo de luxo, vendido em antiquários”, jogado qual uma bomba no início do artigo, para realizar ponderações sobre um possível fim do *livro tradicional*, ou melhor, a maneira tradicional pela qual concebemos a ideia de livro. É curioso notar que o pesquisador brasileiro pontuava, já em 1994, possíveis consequências de se relacionar com as novas mídias (como o CD-ROM, à época), permitindo “uma leitura não linear, ou de recorrer também a fontes não verbais, tais como sons e imagens fixas ou em movimento.” (MACHADO, 1994, p. 202). Com isso, Machado conceitua no final do século XX o que já está

mais claro para os pesquisadores deste início de século XXI: as especificidades do livro ilustrado pós-moderno. Mais adiante, Arlindo Machado reforça a crítica a respeito da visão tradicional do livro produzido em papel, de modo que para ele o livro não seria necessariamente aquele impresso. Segundo Machado, o conceito de livro impresso em papel era o que estava “fadado a desaparecer, mais do que o livro ele próprio. Nós nos acostumamos a chamar de *livro* ao que, na verdade, é uma derivação do modelo do *códice* cristão.” (MACHADO, 1994, p. 204, grifos do autor). Desse modo, ele propõe algo mais aplicável ao que entendemos como *livro*: de que o livro possa ser definido

numa acepção mais ampla, como sendo todo e qualquer dispositivo através do qual uma civilização grava, fixa, memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, de suas descobertas, de seus sistemas de crenças e os voos de sua imaginação. (MACHADO, 1994, p. 204)

Voltando-se de forma mais dura contra as instituições intelectuais, Arlindo Machado critica a concepção mais ortodoxa do livro, classificando como “esdrúxula” a ideia de que o conhecimento estaria atrelado “ao modelo conceitual do texto impresso ou de que só se pode pensar com palavras, com palavras escritas preferencialmente.” (MACHADO, 1994, p. 207). Por fim, o pesquisador brasileiro propõe um conceito de livro mais aberto ao nosso pensamento contemporâneo e mais uma vez definidor do livro ilustrado pós-moderno que propomos analisar nesta dissertação. Isto é, a noção de livro “como *dispositivo*, como maquinaria, cuja função é não apenas *dar suporte* ao pensamento criativo, mas também colocá-lo em operação.” (MACHADO, 1994, pp. 207-208, grifos do autor), no qual, “podemos agora visualizá-lo como uma máquina no interior da qual o pensamento já está a laborar.” (MACHADO, 1994, p. 208).

Os livros ilustrados apresentam uma gama de *dispositivos* bastante diversificada, principalmente no que refere às suas terminologias e seus respectivos conceitos associados às diferentes áreas de conhecimento. Nas artes visuais, por exemplo, *livro-objeto* ou *livro de artista* são os mais recorrentes. Na literatura, por sua vez, os nomes e as definições propostas são ainda mais diversificadas, não havendo um consenso entre os estudiosos. Nesse sentido, em *Traço e Prosa*, Hanning, Moraes e Paraguassu trazem essa discussão à tona, expondo algumas nomenclaturas: no Brasil, os livros ilustrados também podem ser chamados de *álbum ilustrado*, *livro de imagem* ou *livro imagem*, *livro com ilustração*, ou simplesmente livro para crianças. Há ainda uma vertente fotográfica que se utiliza do

termo *fotolivro*. Em inglês, por sua vez, o livro ilustrado é chamado de *picturebook*; em francês de *álbum*; em espanhol de *álbumes ilustrados*; em japonês, de *ehon*. Diante dessa variedade terminológica, os autores creem que embora pareça, à primeira vista, falta de convenção linguística, “de fato ainda é necessário determinar o que constitui a diferença entre um *livro ilustrado* e um *livro com algumas ilustrações*. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 9, grifos dos autores). Tais diferenças já foram teorizadas pelas autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott em *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011), obra na qual oferece uma definição conforme cada terminologia.

Impulsionados por uma busca dessa *estabilidade* terminológica do livro ilustrado, os autores de *Traço e Prosa* se empenharam em coletar de ilustradores e escritores-ilustradores conceitos e explicações que aclarassem a compreensão sobre o verbal, o visual e o livro enquanto objeto. Para Angela Lago, o livro é a ilustração, palavra e objeto, não havendo mais nada. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 12). Por outro lado, no meio educacional, há uma tendência aos livros paradidáticos, que são vistos como suportes de um texto com proposta pedagógico ou moralizante. Do outro lado da balança há os que interagem com o leitor de forma mais orgânica, que ambicionam um fenômeno, uma vivência suprarrealista. Isto posto, o que se tenta rejeitar aqui é a noção de livros paradidáticos, da literatura de questionários que se limita ao par pergunta-resposta, como se houvesse uma *paradidática* ou *paraliteratura*. Por outro lado, Angela Lago explica que mesmo havendo essa distinção entre os livros de histórias infantis do material escolar e o livro-objeto, por exemplo, hoje em dia já é possível pensar uma obra literária com acabamento superior (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 24), independente da proposta inicial do livro.

Nesse sentido, destacamos a analogia feita por Rui de Oliveira – a partir de sua fala sobre *A Bela e a Fera* (1994), a primeira obra de muitas outras que o ilustrador chama de “contos por imagens”, provenientes de narrativas clássicas, de modo que Oliveira julga dispensável o uso da escrita por serem bem conhecidas do leitor. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 35) –, quando compara a ilustração com a sintaxe do teatro, devido à aceitação do imaginário, do faz de conta:

A ilustração tem muito mais a ver com o teatro do que com o cinema. O cinema interessa muito mais aos quadrinistas, animadores etc. As convenções e sintaxe teatral, o gesto não realista dos atores, a aceitação

por parte do público do imaginário teatral, do faz de conta, o depuramento simbólico das luzes e cenários, todo este rico universo é muito mais significativo para nós, ilustradores, do que o cinema. Por mais fantástico que possa ser, é sempre verossímil, a “arte do real”, como dizia André Bazin. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, p. 36)

Ao passo que a página funciona como um palco da ilustração, pois

O livro é um teatro. O livro tem a capa que seria a fachada do teatro, você entrou no teatro, que poderia ser a página de falso rosto, depois vem o palco, você abriu a cortina, que é muito próxima de um frontispício... e aí começa o livro. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012, pp. 36-37)

Com isso, ao estabelecer um vínculo entre a sintaxe da ilustração com a do teatro, em contraponto ao do cinema, Rui de Oliveira expressa uma visão bem particular do seu ato criativo, embora integre a sua visão ao “nós”. Contudo, ao convergir ilustração, cinema e teatro, o ilustrador aciona outra marcante característica do livro ilustrado pós-moderno: a interdisciplinaridade e o entrecruzamento de linguagens.

2 POTÊNCIAS METAFICCIONAIS DO LIVRO ILUSTRADO PÓS-MODERNO

Em *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias* (2007), no capítulo *Escrever para crianças e fazer literatura*, no qual tratam sobre uma conscientização social e cultural da literatura pensada para as crianças no continente europeu, Marisa Lajolo e Regina Zilberman citam a primeira metade do século XVIII como o período em que desponta no mercado editorial as primeiras obras com foco no público infantil. Contudo, o século XVII também é lembrado pelas autoras por ter sido o berço de clássicos infantis, no qual foram escritas as *Fábulas* (editadas entre 1668 e 1694), de Jean de La Fontaine; *As aventuras de Telêmaco* (1717), de François Fénelon; e os *Contos da Mamãe Gansa* (publicados em 1697), de Charles Perrault. Textos provenientes da cultura popular que foram incorporados ao universo infantil, mas que desde a sua gênese, segundo Lajolo e Zilberman, surgem sob o carimbo de uma literatura menor ou específica para ensinamentos morais aos infantes. É o caso de Charles Perrault que já ostentava renome no cenário intelectual francês, tendo optado por atribuir a autoria dos *Contos da Mamãe Gansa*, originalmente intitulado como *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, ao ultimogênito Pierre Darmancourt. Assim, nas palavras de Marisa Lajolo e Regina Zilberman,

a recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldades de legitimação. Para um membro da Academia Francesa escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele [Charles Perrault] não podia se permitir. Porém, como ocorrerá depois a tantos outros escritores, da dedicação à literatura infantil advirão prêmios recompensadores: prestígio comercial, renome e lugar na história literária. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, pp. 15-16).

Contudo, mesmo com a sua afirmação no mercado editorial e a crescente aceitação na Academia, a literatura infantojuvenil ainda não está livre de ser vista como uma infiltrada no universo das Letras. Nesse sentido, o ensaísta britânico Peter Hunt (2010) – que integrou por mais de uma década, segundo o próprio, os departamentos de literatura inglesa no Reino Unido e nos Estados Unidos – não acredita que a literatura infantil seja universalmente aceita, dada a precariedade e o ceticismo com que é tratada em muitos países: “mesmo no Reino Unido, a disciplina Literatura Infantil é questionada.” (HUNT, 2010, p. 14). Para exemplificar, o britânico cita a data 15 de fevereiro de 2005, quando um breve parágrafo foi publicado no

jornal *The Guardian* listando vagas acadêmicas no norte da Inglaterra. Segundo Hunt, sob o título “Estudos Harry Potter”, o texto principiava da seguinte maneira:

Professor adjunto em literatura infantil? Não parece muito difícil, não é? As letras são grandes e tem muita figura. Ora, não seja simplório. É uma disciplina totalmente respeitável... (HUNT, 2010, p. 14).

Este incomum fragmento coletado de um texto de recrutamento profissional desguarnece, sob a face do sarcasmo, as crenças de ordem social e cultural que se instauraram no ocidente em prol da sacralização da palavra. Mais precisamente da palavra escrita cultualizada, que cultua o verbo. Como já proferiu Padre Antônio Vieira, em seu *Sermão da Sexagésima*, Semen est verbum Dei [A semente é a palavra de Deus], sendo apenas o *verbum* capaz de semear. No entanto, este início de século XXI se faz valer pela pictografia dos *emojis* e dos *memes* no meio virtual, enquanto que os livros buscam outras dimensões no processo interativo com o leitor. Se Padre Antônio Vieira via na palavra (de Deus) o poder de semear cristãos pelo mundo, o livro enquanto objeto de transmissão do pensamento verbal também fez valer a sua função perante seu forte vínculo religioso.

Segundo Ana Paula Mathias de Paiva, em *A aventura do livro experimental* (2010), a evolução do livro impresso está diretamente ligada ao Cristianismo, de modo que a estrutura do livro físico, que também reverbera no meio virtual, se formata e se expande juntamente com o Cristianismo, entre os séculos II e IV. De modo que, atravessando os séculos, a *mise en page* do *codex*, esclarece Paiva, “ao longo da experiência, vai criando padrão estético de ornamentação, divisão de capítulos, paginação, títulos, separação de palavras, incremento de acabamento e encadernação.” (PAIVA, 2010, p. 17). Com isso, os aspectos visuais e gráficos de um livro revelam muito da sua história e de como isso contribui para que a memória e os modos de pensar da humanidade não definhassem no decurso das gerações.

A arte bizantina, que desde o princípio esteve atrelada ao Cristianismo, perdurando até o século XVI, é citada por Paiva como uma provável e relevante influência na “decoração dos livros medievais e servido de fonte essencial para a manifestação da iconografia ocidental [...]” (PAIVA, 2010, p. 27), ao passo que “as letras sempre tiveram a função de informar. Mas nos livros medievais acresciam-se da intenção de adornar, encantar. Criavam um sentimento essencial de vínculo em relação ao livro” (PAIVA, 2010, p. 27). De modo que estabelecer um vínculo entre a palavra, o visual e o tátil por meio do *codex* é uma característica sobressalente,

embora não dominante, do livro ilustrado pós-moderno metaficcional que assimila a literatura como uma potência intersemiótica. Valendo-se também de uma estética narcisista, ao passo que tanto a linguagem quanto o interlocutor são potentes subsídios metaficcionais.

No ensaio em que trata sobre a Literatura em Potencial, sob o título *A literatura potencial e os “objetos narrativos mutantes” da atualidade* (2009), representada pelo grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle [Oficina de Literatura em Potencial) – liderado e fundado pelo poeta e escritor francês Raymond Queneau –, que ambicionava a recriação literária em decorrência do entrelaçamento dos princípios da literatura e da matemática, Ermelinda Ferreira pontua que as ambições e as práticas do OuLiPo tinham como proposta inventar ou reinventar regras de ordem formal que, aplicadas em conjunto com os algoritmos matemáticos, fossem capazes de atender um público amador, no que se referia à produção de textos. Com isso, complementa Ferreira, o grupo revigorou

técnicas da antiga retórica, capazes de romper com a crença na inspiração, no gênio ou no subconsciente como motores da criação, queriam principalmente encontrar estruturas inéditas e promover pesquisas sobre as potencialidades da linguagem, estabelecendo relações entre a literatura e a matemática. (FERREIRA, 2010a, p. 2).

A expressão “potencialidade da linguagem”, referida pela autora para caracterizar uma das ambições do OuLiPo, é também aplicável ao que entendemos do livro pós-moderno. Sendo que, enquanto no primeiro as regras e os aspectos formais – adquiridos durante anos de produção, crítica e teoria literária – são vinculados à deliberação dos algoritmos matemáticos – embora estes ainda não sejam capazes de anular a imprevisibilidade do acaso da criação humana em sua totalidade; no segundo, os aspectos formais são aplicados em vista de suas anomalias, ou seja, na tentativa de evidenciar as eventualidades da existência humana. Com isso, regatando a estética barroca, a arte pós-moderna interage com as margens do contradito, do paradoxal, da contraposição. Com a ressalva de que no barroco contemporâneo que se configura, a consciência não se revela na grandeza do homem perante a dualidade entre o céu e a terra, mas na insignificância da humanidade, do ser humano, diante da infinitude do cosmos. Ou seja, na incerteza de ser um ponto na imensidão do universo, um número no bilhão populacional da terra, um duplo navegando na grande rede.

Talvez por isso que buscar potências literárias por meio da linguagem criativa e *programativa* permitissem a Raymond Queneau e os demais integrantes do OuLiPo ora exprimir ora minimizar a consciência da nossa diminuta participação no universo, apreendendo a imponente capacidade criativa humana em fórmulas que admitissem premeditá-la, manipulá-la ou direcioná-la. Por outro lado, Ermelinda Ferreira pontua que tal rigorosidade na estruturação estética do OuLiPo se devia à arbitrariedade das obras surrealistas:

enquanto o Surrealismo pregava a noção da escrita automática e do *cadavre exquis*, a literatura potencial investia na ciência e apostava na racionalidade, acreditando que nem a linguagem nem o inconsciente funcionam arbitrariamente. (FERREIRA, 2010a, p. 2).

Nesse sentido, é possível afirmar que o livro ilustrado metaficcional converge o OuLiPo ao Surrealismo, o céu à terra, as margens ao centro. Pois, o pós-modernismo enquanto filho da contradição, não se abdica do controle sobre o outro – seja este a linguagem, a narrativa, o interlocutor, o objeto –, na ambição de fazê-lo vagar sobre as inconsistências das suas próprias certezas.

2.1 UM MAPA IMPERFEITO

As obras que compõem o nosso objeto de estudo apresentam como fenômeno estético a autorreferência, de forma explícita ou implícita, consciente ou não, se valendo de uma produção artística ficcional que se desdobra e problematiza a linguagem, o livro ilustrado ou a narrativa, bem como os níveis de ficção e realidade no processo de construção de sentido, seja pela ótica da obra em si, do autor, do leitor ou demais contextos de significação. De tal modo, analisaremos o livro ilustrado pela perspectiva metaficcional. Tratada por Gustavo Bernardo como “a irmã mais nova da metalinguagem” (BERNARDO, 2010, p. 10), a metaficção não se restringe a uma abordagem narcísica de uma determinada linguagem, é antes um enigma que se desenha através dos sulcos intertextuais contornados pelo texto literário-artístico. Ficção que figura o “além”, o “entre” ou o “durante” quando acompanhada do prefixo grego *metá*. Frequenta a pós-modernidade como um transeunte ciente de seus caminhos, embora não se poupe das contradições que seus desvios são capazes de causar. Deposita em Dom Quixote de La Mancha a perspectiva caleidoscópica da ficção que se desdobra em si. “Netas da metafísica”

(BERNARDO, 2010, p. 10), a metaficção e a metalinguagem suscitam do cosmos a imprecisão, despojam as obscuridades das linguagens e seus significados para o plano do sensível. Metaficção é o enigma que não se decifra, mas que se recifra. É a azenha que se revigora a cada potência gerada ou regenerada através das lâminas fustigadas pela energia motora da água. O texto que reduplica, contradiz, expõe suas fraquezas e ironiza a forma, a linguagem, as crenças, o passado, o futuro, se faz no instante – adquire múltiplas facetas.

A metaficção também é citada por Linda Hutcheon na introdução de *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), obra na qual a autora apresenta o conceito de *metaficção historiográfica*, com o intuito de localizar uma produção artística paradoxal que se utiliza de personagens históricos. Para Hutcheon, a arte – insatisfatoriamente nomeada de – “pós-moderna” é “ao mesmo tempo, intensamente autorreflexiva e paródica, e mesmo assim procura se firmar naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia” (HUTCHEON, 1991, p. 12). Ao apontar uma *poética*, que estaria *dentro* da teoria e crítica, Hutcheon considera que a problematização da história pelo viés pós-modernista se faz pela necessidade de contestar ideologias dominantes sem rejeitá-las por completo. Contradizendo-as e contradizendo-se. Rebate noções de originalidade, autoridades autorais e a separação entre o estético e o político. Quase três décadas transcorreram e as palavras da escritora canadense não deixaram de contemplar as obras da atualidade. O termo “pós-moderno” ainda é tão explorado quanto rejeitado e a percepção de uma produção paradoxal que propõe uma reflexão crítica se mantém na esfera artística.

A arte é linguagem, é política, é história. A arte questiona e é questionada. Será a partir dessa perspectiva, portanto, irrequieta e autorreflexiva da poética pós-modernista que iremos nortear o nosso estudo, atendendo à proposta de compreendermos como o livro ilustrado e o livro-imagem têm contribuído para a desmistificação de uma literatura “para crianças e jovens” como algo “menor” ou “não literário”. Visto que, apesar de já ser perceptível uma formação bibliográfica de qualidade na prateleira da teoria e da crítica infantojuvenil ou de livros de composição híbrida, há um vasto terreno a ser cultivado em torno desse amplo e criativo universo literário e intersemiótico, que tem deslocado paradigmas e transgredido os limites do que deliberamos como literatura ou arte. Para tanto, as obras que proporemos analisar mais adiante, por sua característica multifacetada,

muitas vezes repensam o livro, este que não é apenas um suporte, mas também objeto artístico, que desafiam paradigmas narrativos, questionam os limites entre a ficção e a realidade, entre o autor, a obra e o leitor.

Objeto de nossa pesquisa bibliográfica, os livros ilustrados enchem as prateleiras da seção de infantojuvenis pela diversidade da composição gráfica que possuem, de modo que o texto nem sempre detém o papel principal na formação da narrativa, mas também a ilustração, ou a relação de ambos com a dimensão espacial, numa variedade de formatos, cores, tipografias, cortes e texturas. O livro de caráter intersemiótico também constrói seu enredo através da experiência sensitiva do leitor, não se restringindo ao intelectual, apenas. Ciente do caráter criativo e receptivo dessas obras, a escritora e ilustradora Paula Mastroberti explica, em seu artigo *O livro ilustrado infantil, esse polêmico objeto*:

[...] seu conteúdo narrativo ou poético verbal é interativo aos sentidos e significados gráficos e sensoriais presentes não só nas imagens reproduzidas, mas na materialidade do próprio suporte, aos quais muitas vezes é subserviente; por outro lado, não é um objeto artístico exclusivamente plástico ou gráfico, porque contém um texto com pretensões literárias. (MASTROBERTI, 2015, p. 2).

A interação entre os signos permite ao artista visual ou escritor produzir possibilidades de combinações entre as linguagens, repensando o livro como um objeto de criação estética, aberto a significações. Nesse sentido, vale mais uma referência ao italiano Bruno Munari, que se dividiu entre crítica, teoria e criação, ressignificando o livro enquanto objeto interativo. Para tanto, reconfigurou o *codex* dotando-o de sensibilidade tátil e visual, ao explorar uma variedade de tipos e cortes de papéis, além de outros materiais plásticos dotados de vida sensível – é o caso de seus “livros ilegíveis”, uma série de experimentações em que o *codex* se incorpora à narrativa e conseqüentemente à vivência do leitor-espectador, ao inserir modelos geométricos, cores e texturas.

Por meio de seu livro-objeto, Munari repensou a disposição espacial da página, assim como projetou “narrativas sensoriais” não lineares. É o caso de *Nella notte buia* (1996), traduzido no Brasil como “Na noite escura”, em edição lançada pela Cosac Naify, em 2007, com tradução de Nilson Moulin, no qual a materialidade do livro é essencial para o processo de significação da obra em parceria com o leitor, utilizando três tipos de papel. O primeiro possivelmente um *color plus* na cor preta; o segundo é o vegetal que, por ser translúcido, permite a sobreposição das narrativas ilustradas; já o terceiro tipo, com uma textura acinzentada, assemelha-se

ao papel reciclado, imprimindo uma textura rústica. Se no papel vegetal a transparência da folha permite ao leitor visualizar as estratificações das narrativas, no *color plus* e no reciclado, diante da opacidade desses papéis, Bruno Munari resolve manter a ideia de sobreposição através de cortes na folha em que o leitor-espectador é capaz de antever as narrativas seguintes. Contudo, ao passo que somos cada vez mais atraídos para dentro do livro, nos surpreendemos com os desdobramentos fictícios da metanarrativa, que soa imprevisível. O autor italiano demonstra, com isso, uma marca do livro pós-moderno: os elementos que compõem o livro são cuidadosamente pensados em conjunto com a narrativa de palavras-imagens, na qual a transposição de página e a organização espacial desses elementos costuram uma malha sensorial no tecido metafictício.

A perspectiva positivista advinda da ciência começa a ser duramente contestada na Academia por campos de estudo propícios à interpretação, como a Teoria da Literatura e as Artes Visuais. Diante de um pensamento social e político cada vez mais antitotalitário e anti-homogeneizante, em prol de um pensamento mais aberto e heterogêneo, em que o uso de diferentes signos e interpretações norteia as pautas de discussões mais modernas, qualquer abordagem unívoca ou centralizadora gera uma atrofia intelectual. No entanto, tal posicionamento não inibe a produção de obras que anseiam em retratar a “realidade” ou uma certa “verdade”, como tanto ambiciona a ciência. Não é difícil perceber que a literatura assim concebida, de cunho mais literal ou realista, ainda enche as prateleiras dos “infantojuvenis”, provedor de um mercado em que grande parcela está mais interessada em replicar histórias clássicas ou produzir livros de “autoajuda para pais” ou de lições de moral para crianças e jovens. Esse desejo pelo literal ou pela representação do real é duramente criticado por Bernardo ao falar sobre o que a historiografia literária tradicional convencionou chamar de “Realismo” na arte, em *O livro da metaficção* (2010):

Entende-se o realismo como a expressão da máxima verossimilhança, isto é, da maior semelhança com o real. Entretanto, se a arte realista consegue esse objetivo, passa a ser inútil como arte, assim como o mapa que descreve todos e não menos do que todos os acidentes do terreno que mapeia terá o tamanho do dito cujo terreno e portanto se tornará inútil como mapa. (BERNARDO, 2010, p. 144)

Assim como o mapa perfeito de Bernardo, a literatura moralista que engloba o universo das obras *pensadas para* o público jovem pode cair na armadilha da obviedade, estimulando precariamente a criatividade do leitor ou a sua relação com

o livro. Embora popularize a literatura, nesse eixo editorial do “compre 5 pague 4”, o objetivo, em muitos casos, está associado estritamente aos números que os livros podem gerar ou à manutenção de uma rasteira pedagogia dos valores “do bem” ou dos preconceitos fossilizados na sociedade. Do outro lado da balança, por sua vez, há uma produção de livros ilustrados que inutilizam o termo “paradidático”, que intranquilizam o leitor quanto às suas convicções. A sul-coreana Suzy Lee, a norte-americana Jesse Klausmeier, o húngaro Istvan Banyai e o português Afonso Cruz são os autores que analisaremos nesta dissertação que assumem essa produção de vertente “antiparadidática”, valendo-se de uma escrita especulativa que, tal qual Bruno Munari, intriga o leitor-espectador ao ser incorporado ao tecido metanarrativo das suas obras.

2.2 INTERESPAÇOS METAFICCIONAIS DO LIVRO ILUSTRADO PÓS-MODERNO

No ano de 2008, Lawrence R. Sipe e Sylvia Pantaleo lançam uma coletânea de artigos que problematizam a produção pós-moderna de livros ilustrados sob o título *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality* [O livro ilustrado pós-moderno: jogo, paródia e autorreferencialidade] (2008, tradução livre nossa). O livro conta com dezesseis textos críticos sobre o tema que se voltam às especificidades de uma produção de escritores e ilustradores contemporâneos. Pantaleo e Sipe, em texto introdutório, fazem um resumo das recorrências dos livros ilustrados contemporâneos analisados, atendendo a uma conceituação de uma produção pós-moderna. Dentre as especificidades apontadas pelos organizadores, os “*postmodern picturebooks*” direcionam maior poder ao leitor-espectador, transformando-o em cocriador, prezam pela não linearidade, a exposição do interesse pela natureza ficcional e pelos processos narrativos, empregando dispositivos metafictícios. Também é próprio do livro ilustrado pós-moderno a quebra dos limites, o emprego da hipérbole, a incerteza, a paródia ou a *performance*, a intertextualidade e o questionamento de regras e convenções (PANTALEO; SIPE, 2008, p. 2).

Segundo Bette Goldstone (2008), tanto os criadores como os receptores dos livros ilustrados tradicionais compreendem que o espaço ilustrativo possui três

planos hipotéticos: o primeiro plano (*foreground*), o plano de meio (*mid-ground*) e o plano de fundo (*background*) – e que a ilustração, a pintura e a fotografia se valem desse trio, dando a ilusão de profundidade. Sobre o uso do espaço nos livros ilustrados tradicionais, Goldstone ainda explica que o espaço é mais comprimido em relação às outras formas de representação visual citadas, de modo que os personagens e os objetos se movimentam ou são posicionados num espaço estreito e limitado, no qual a história se desenvolve com boa parte da ação sendo realizada entre o primeiro plano e o plano de fundo. Ao passo que o texto é tradicionalmente posicionado no lado inferior da página, muitas vezes criando uma barreira visual entre o texto e a ilustração.

No entanto, explica a pesquisadora, os artistas contemporâneos dos livros ilustrados pós-modernos possibilitam aos espectadores um novo mundo visual, uma nova forma de ver, uma maneira singular de interpretação visual como consequência da reconceituação do espaço em relação ao texto e à imagem. Com isso, mesmo ainda se utilizando das três dimensões espaciais tradicionais, os artistas dos livros ilustrados pós-modernos tendem a fazê-lo de uma forma expandida, sob três caminhos, conforme as próprias palavras de Bette Goldstone:

1. Space has been redefined, reconnoitered, and manipulated into five dimensions. The fourth dimension is the space shared between the physical book and the reading/viewing audience. Characters and objects can leave the standard three planes of space and move into space traditionally reserved for the audience. The fifth dimension is a spatial area that lies beneath the physical page. Characters now step off the page surface into spaces hidden underneath the flat rectangular page area. There the characters engage in newly formed storylines. [O espaço foi redefinido, redescoberto e manipulado para cinco dimensões. A quarta dimensão é o espaço compartilhado entre o livro físico e a recepção do leitor-espectador. De modo que personagens e objetos podem abandonar o padrão tridimensional para se moverem no espaço tradicionalmente reservado para o leitor-espectador. A quinta dimensão, por sua vez, é uma área espacial que se encontra abaixo da página física. Os personagens agora saem da superfície física para dentro de espaços escondidos sob a área plana e retangular da página, para se empreenderem em enredos recém-formados.]
2. The picture surface is now porous and dynamic. This permeability allows characters and audience to move back and forth from the illusionary world of the story into “real” space and then back again. Book characters and story elements spill out of the book into the audience space, while audience members enter the story world. This dynamic page surface allows room for alternative realities to lie beneath the page. The page surface now has an atmospheric quality; it is translucent and mobile. [A superfície da ilustração agora é fluida e dinâmica. Essa permeabilidade permite que os personagens e o receptor se movam de um lado para o outro, do mundo ilusório da história para o espaço "real" e depois retornem.]

Os personagens do livro e os demais elementos da história transbordam para o espaço de recepção, ao passo que o receptor entra no mundo da história. Esta superfície dinâmica possibilita uma folga para que as realidades alternativas coexistam abaixo da página. A superfície da página agora tem uma qualidade atmosférica; é translúcida e móvel.]

3. These additional two dimensions and the porous surface plane allow new possibilities for location and function of the text. The text is now not necessarily segregated from the pictorial space but is woven around characters, objects, and settings. Words can now be placed literally all over the pages, can be manipulated by the characters in the story, and can become props within the space. Although text still can be seen as a separate component, there now are new ways for narration to be integrated within the whole. [Estas duas dimensões adicionais e a superfície plana e fluida permitem novas possibilidades de posicionamento e funcionalidade do texto. Logo, o texto não precisa, necessariamente, estar apartado do espaço pictórico, pois agora é tecido em torno de personagens, objetos e cenários. Assim, as palavras podem ser colocadas literalmente em todas as páginas, ser manipuladas pelos personagens da narrativa ou se tornarem ornamentos dentro do espaço. Contudo, embora o texto ainda possa ser visto de forma isolada, agora existem novas formas de a narração ser integrada ao todo.] (GOLDSTONE, 2008, pp.118-119, tradução livre nossa)

Sobre o aspecto metanarrativo, em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, no penúltimo capítulo em que tratam exclusivamente sobre o livro ilustrado metaficcional, sob o título *Linguagem figurada, metaficção e intertexto*, Maria Nikolajeva e Carole Scott pontuam algumas das recorrências desse livro intersemiótico pós-moderno. Contudo, é importante citar que embora as autoras de fato contribuam para uma compreensão crítica e teórica sobre o livro ilustrado, a proposta de análise sobre os livros ilustrados atinge níveis descritivos elevados. Revelando, assim, uma marcante influência do estudo narratológico e hermenêutico, que tanto podem enriquecer a apreensão crítica de uma obra intersemiótica quanto produzir um labirinto de detalhamentos verbais, muitas vezes solucionável com uma simples representação visual do que se anseia descrever verbalmente com detalhes menos eficazes. Assim, embora as autoras indiquem através do título da obra um estudo da relação palavra-imagem no livro-ilustrado, há uma prevalência do texto verbal em relação ao visual durante o processo analítico, de modo que, em muitas passagens do livro, o primeiro será o ponto de partida para o segundo.

No penúltimo capítulo, Maria Nikolajeva e Carole Scott se atêm aos aspectos do contraponto texto-imagem no que se refere à linguagem, designados pelas autoras como textos intraicônicos, além da metaficção e da intertextualidade. No tópico *Significante sem significado e significado sem significante: linguagem figurada*

em palavras e imagens, as autoras indicam diferentes maneiras do texto verbal e visual se configurarem no livro ilustrado. O *nonsense*, a estética do absurdo e o deslocamento linguístico (quando a situação, isto é, o contexto desempenha grande influência na construção do sentido) são possibilidades de embaralhar os limites entre o real e o imaginado. O conflito de estilos entre o verbal e o visual (quando a aplicação da linguagem é subvertida do seu uso mais comum) e a leitura do iconotexto (na qual conecta-se cada imagem verbal a um correspondente visual) são recursos recorrentes empregados nos livros ilustrados contemporâneos. Ao passo que, acrescentando-se o termo “pós-moderno”, esses dispositivos estilísticos se potencializam, pois, segundo as próprias autoras, “uma das características do pós-modernismo é o questionamento da linguagem como meio artístico.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 288).

No entanto, é comum a crítica de que a metaficção ou a metalinguagem, por exemplo, enquadradas como uma característica recorrente do pós-modernismo, sempre se fizeram presentes na literatura. Porém, os livros ilustrados que jogam com o significante e o significado, parafraseando a justificativa de Nikolajeva e Scott, embora já se fizessem presentes nas obras de Lewis Carroll – e ilustrações de John Tenniel –, na conjuntura pós-moderna emprega-se o “uso desse dispositivo [de questionar a linguagem como meio artístico] para criar um contraponto estilístico empolgante” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 288). Especificamente a respeito do tópico em que trata sobre a metaficção, Maria Nikolajeva e Carole Scott classificam a ficção que volta para si mesma como um dispositivo estilístico “que busca destruir a ilusão de uma ‘realidade’ por trás de um texto e em seu lugar enfatiza a ficcionalidade.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 288), levantando questão sobre a relação entre a ficção e a realidade, ao passo que “se baseia principalmente no convencionalismo da linguagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 288).

Uma das formas metaficcionais mais acionadas na literatura se faz pela inserção do leitor na narrativa por meio de um diálogo que o narrador empreende com o leitor. Contudo, os livros ilustrados metaficcionais que propomos analisar se utilizam de elementos autorreferentes que extrapolam os limites da linguagem linguística, ao introduzirem recursos visuais, gráficos, plásticos, ou seja, o livro enquanto objeto e as suas especificidades ao plano narrativo, passando a protagonizar no âmbito literário como dispositivo estilístico da diegese. Sobre essas ramificações ou camadas narrativas, Nikolajeva e Scott referem-nas como “fronteiras

flutuantes” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 289), que mesmo não sendo parte integrante de uma narrativa principal, constituem o livro enquanto metanarrativa. Assim, no livro ilustrado metaficcional que se instaura na pós-modernidade, a história é uma obra em progresso, estando sempre em fase de construção. Nesse sentido, os paratextos são reprojatados em vista do jogo pós-moderno e as convenções abaladas. Obviamente, o estranhamento diante dos paratextos manipulados decorrentes desse jogo “pressupõe que o leitor esteja familiarizado com o modo de os paratextos normalmente funcionarem em um livro” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 321). Desse modo, tal qual um ouroboro, a narrativa de frente e verso proposta por Banyai amplia o leque interpretativo apenas quando o leitor une as duas pontas da serpente, ou melhor, os dois lados sobrepostos da página.

2.3 CAPAS, GUARDAS E DOBRAS: METANARRATIVAS

Ao abordar a importância da capa no livro ilustrado numa perspectiva mais técnica, Sophie Van der Linden, em *Para ler o livro ilustrado*, afirma que a primeira e a quarta capa⁷ “podem ser independentes, mas também podem se relacionar formando uma única imagem, separada pela lombada em dois espaços distintos.” (LINDEN, 2011, p. 57). Nesse sentido, capa e contracapa são independentes na trilogia de livros-imagem *Espelho* (figura 1), *Onda* (figura 2) e *Sombra* (figura 3), de Suzy Lee; em *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013, figura 4), de Jesse Klausmeier e Lee; em *A contradição humana* (Peirópolis, 2014, figura 5), de Afonso Cruz; e em *Zoom* (Brinque-Book, 1995, figura 6) e *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998, figura 7), de Istvan Banyai. O que não ocorre em *O outro lado* (Cosac Naify, 2007, figura 8), de modo que as ilustrações que compõem ambas as capas (capa e contracapa) estabelecem uma relação de dependência não apenas com o título – “o outro lado” refletido – mas principalmente entre si. Ao passo que a proposta do livro é igualmente revelada pela própria construção espacial das capas com o livro aberto: primeira e quarta capa são como espelhos umas das outras – o outro lado.

⁷ Na anatomia do livro, a primeira capa corresponde à capa da frente, onde normalmente é colocado o título, autor e editora. A quarta capa, também conhecida como contracapa, corresponde à parte de trás do livro, onde geralmente coloca-se a sinopse.

Tal qual Charlie Chaplin em *O circo* (1928) que joga com o seu reflexo na casa dos espelhos, o ilustrador húngaro joga com as dimensões e os muitos pontos de vistas que as múltiplas dimensões espaciais do *codex* as quais a imaginação humana pode alcançar. Ao passo que na edição brasileira de *O outro lado* que analisamos, a capa do *codex* ainda é envolvida por uma sobrecapa, impressa em frente e verso, que potencializa a especularidade proposta por Banyai. Nela, a ilustração da parte da frente (figura 9) é diferente da arte utilizada na capa presa ao *codex*. Contudo, a proposta da micronarrativa que se completa do outro lado da página, tal como um ouroboro, ainda é mantida. Assim, na parte de trás do invólucro, tanto a ilustração como as informações paratextuais são invertidas, isto é, espelhadas, como se o papel estivesse perdido toda a sua opacidade (figura 10).

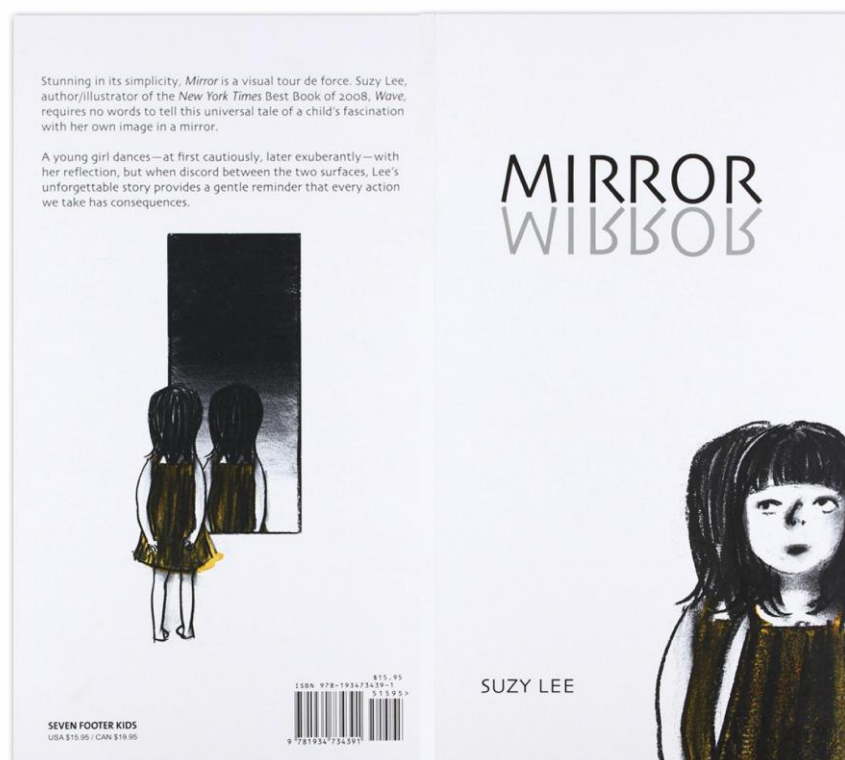


Figura 1 – Contracapa e capa⁸ de *Espelho*⁹.

⁸ A ordenação contracapa e capa visa simular a abertura do livro, isto é, a disposição da capa do *codex* em formato aberto. Contudo, nota-se que a lombada não foi preservada na junção de ambas as capas.

⁹ *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010).

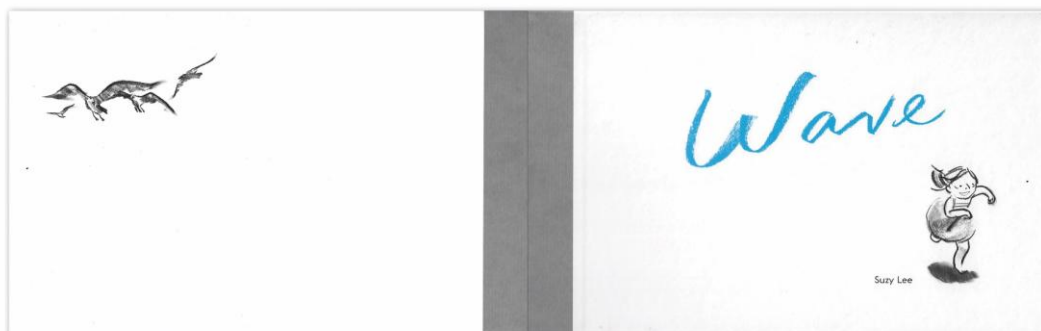


Figura 2 – Contracapa e capa de *Onda*¹⁰.



Figura 3 - Contracapa e capa de *Sombra*¹¹.

¹⁰ *Wave* (Chronicle Books, 2008)

¹¹ *Sombra* (Cosac Naify, 2010).

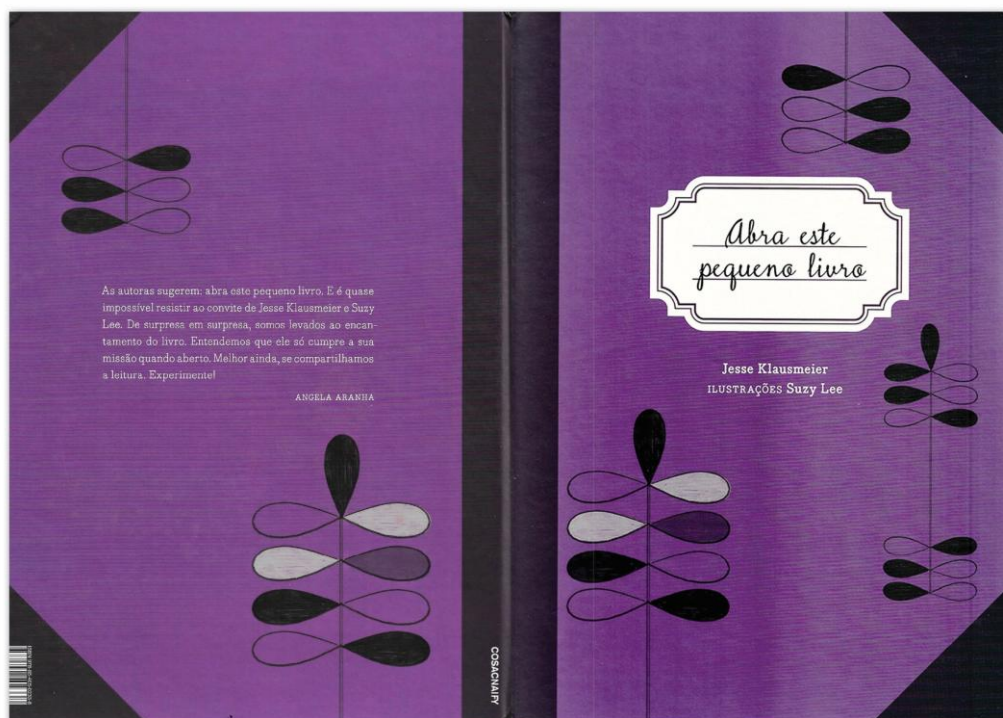


Figura 4 - Contracapa e capa de *Abra este pequeno livro*¹².

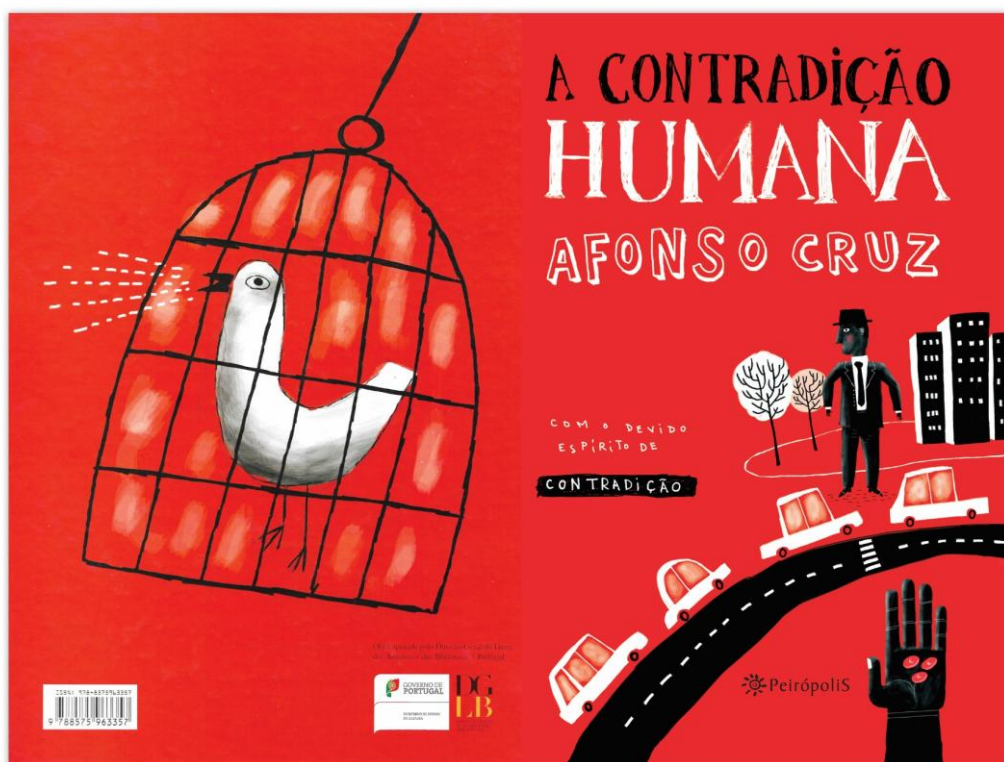


Figura 5 - Contracapa e capa de *A contradição humana*¹³.

¹² *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

¹³ *A contradição humana* (Peirópolis, 2014).

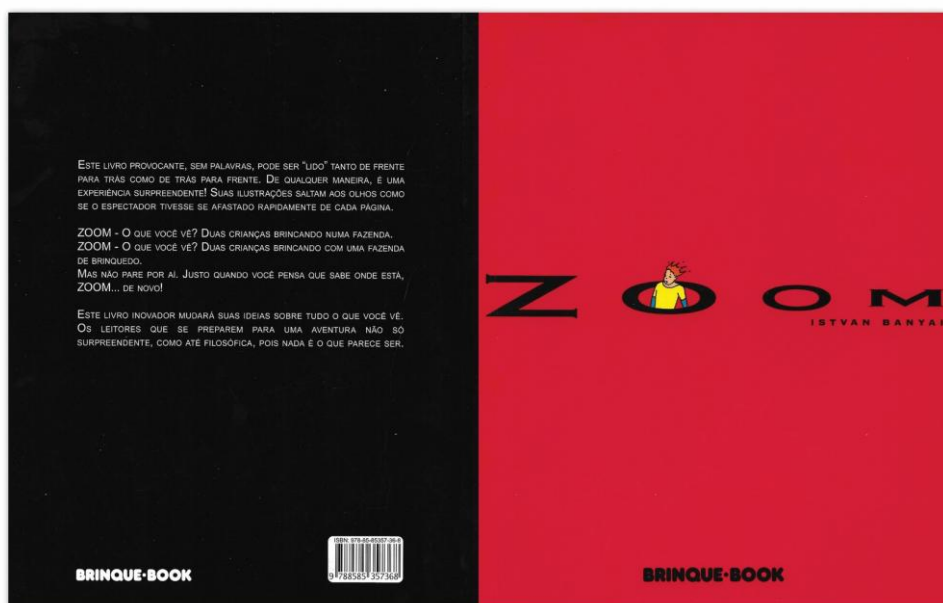


Figura 6 - Contracapa e capa de *Zoom*¹⁴.

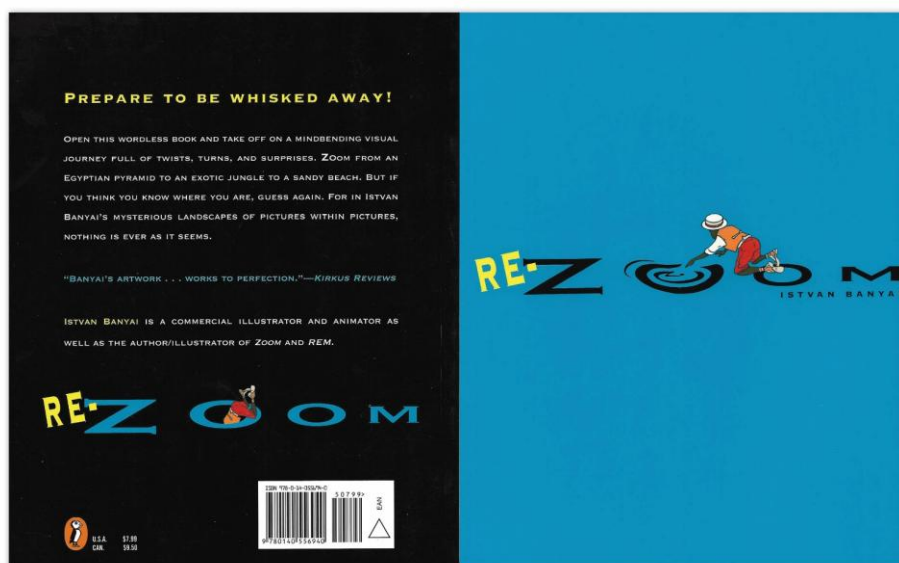


Figura 7 - Contracapa e capa de *Re-Zoom*¹⁵.

¹⁴ *Zoom* (Brinque-Book, 1995).

¹⁵ *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998).



Figura 8 - Contracapa e capa de *O outro lado*¹⁶.



Figura 9 - Frente da sobrecapa de *O outro lado*¹⁷.

¹⁶ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

¹⁷ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

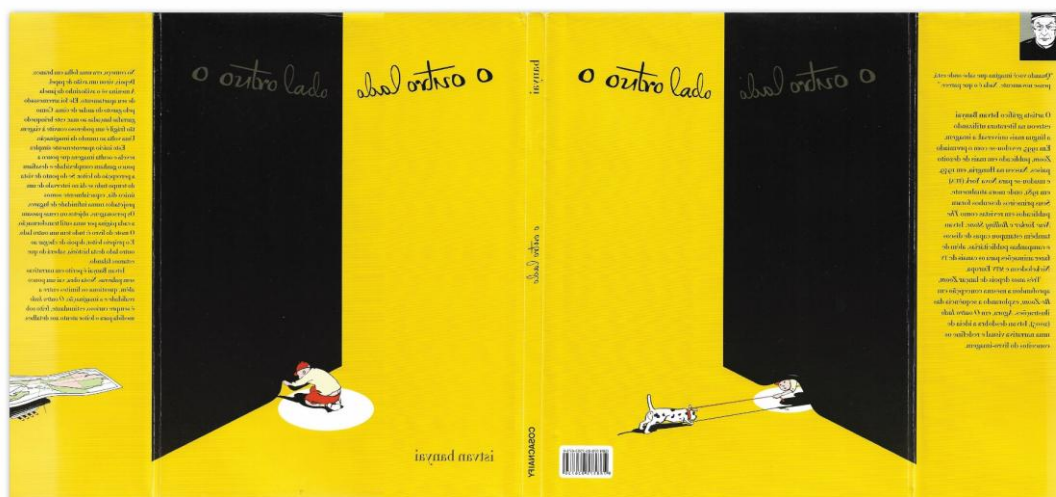


Figura 10 - Verso da sobrecapa de *O outro lado*¹⁸.

No caso de *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, de Suzy Lee, embora a ilustradora sul-coreana tenha optado por não interligar a ilustração da capa com a da contracapa, ambas possuem relação de sentido que só é percebido ou revelado ao final da leitura do livro. Em *Sombra*, na capa vemos a menina brincar com a sua sombra, simulando um pássaro com as mãos. Na contracapa, não vemos mais a menina, mas um animal assustador. Em ambas, a sombra está envolvida pela cor amarela. Em *Espelho* a estratégia utilizada é semelhante, logo, na edição americana que analisamos (*Mirror*, Seven Footer Books, 2010) a menina é duplicada de maneira não muito explícita. Na contracapa, a mesma personagem é mais uma vez duplicada, só que dessa vez a imagem é refletida de forma incomum. Em *Onda*, também analisamos uma edição americana (Wave, Chronicle Books, 2008) que apresenta duas versões de capa, semelhante à brasileira de *O outro lado*. A capa referente ao *codex* mostra uma menina que corre, sorrindo, sem qualquer cenário ao fundo. Na contracapa, vemos pássaros voando na margem superior esquerda. Nota-se que em comparação com as capas de *Espelho* e *Sombra*, a versão de *Onda* publicada pela Chronicle Books simplifica a contextualização da narrativa ao ignorar a capacidade persuasiva da figura do mar feito por Suzy Lee no interior do livro. Na sobrecapa de *Onda* (figura 11), por sua vez, a menina, o mar e os pássaros preenchem o vazio contextuais deixados pela capa presa ao *codex*. Contudo, tanto na capa e contracapa como na sobrecapa da trilogia de Suzy Lee, em relação à

¹⁸ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

narrativa que o leitor pode encontrar nos livros-imagem, as três versões citadas aqui preservam o estilo minimalista da ilustradora.

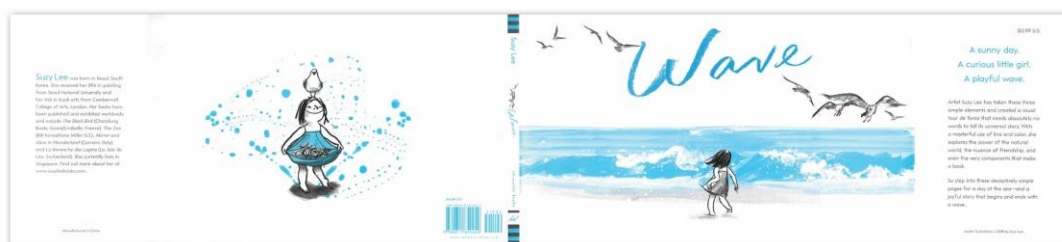


Figura 11 - Sobrecapa de *Onda*¹⁹.

As capas de *Espelho* e de *Sombra* evidenciam o caráter autorreferente da narrativa ao disporem de uma estrutura gráfica reflexiva. O espelhamento da tipografia nos títulos transmite a ideia do “eu” refletido, como a própria autora sugere (LEE, 2012, p. 67), além da ilustração duplicada da(s) personagem(ns). Tanto em *Espelho* como em *Sombra*, os títulos são, ao mesmo tempo, palavra e imagem, ao passo que são títulos ou palavras que permitem não apenas serem lidos, mas também vistos, desdobrando-se em metalinguagem. Em *Espelho*, a palavra transformada em imagem reduplica o significado do próprio substantivo: espelho reflete. Em *Sombra*, no entanto, a sombra do título permite um novo sentido: um mundo de fantasia que só será descoberto durante a narrativa. Em *Onda*, por sua vez, a autorreflexão se fará perceptível no decorrer da história, mas não de forma tão evidente como em *Espelho* e *Sombra*.

Na trilogia *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, de Suzy Lee, as cores evocam a dimensão simbólica e metaficcional da diegese. Em *Espelho*, por exemplo, o universo mágico é construído por manchas de tinta que lembram o teste de Rorschach²⁰, como foi observado por um dos leitores, segundo a própria Suzy Lee em sua *Trilogia da margem* (2012). Os formatos também são dotados de significação, sendo intencional o fato dos três livros-imagem serem retangulares, com medidas idênticas (figura 12). No entanto, lidos em orientações distintas, de modo que o leitor é obrigado a manusear o livro-imagem conforme a intenção da

¹⁹ *Wave* (Chronicle Books, 2008).

²⁰ “Certa vez um leitor mencionou que as imagens em *Espelho* parecem o Teste das Manchas de Rorschach, o teste psicológico em que se mostram às pessoas cartões com manchas simétricas de tinta e a elas se pede que descrevam livremente o que veem e o que pensam. Esses aspectos existem no livro *Espelho*.” (LEE, 2012, p. 22).

autora: “*Espelho* é vertical e se abre para o lado direito. *Onda* é horizontal e também se abre para o lado. Assim, o que resta? Dessa vez, o último livro da trilogia é horizontal como *Onda*, mas se abre para cima. (LEE, 2012, p. 64, figura 13)”. A singularidade dos traços na representação das personagens, a ausência ou a economia do cenário de fundo ou de cores desmistificam a noção de que livros para crianças devam ser coloridos, chamativos ou autoexplicativos. Além do branco da própria página na qual repousa a diegese, Suzy Lee utiliza apenas três cores predominantes: preto, amarelo e azul. A cor preta ora forma par com o amarelo, em *Espelho* e *Sombra*, ora com o azul, em *Onda*, que interage com o branco da espuma da onda do mar.



Figura 12 - Formato idêntico da trilogia de livros-imagem *Espelho, Onda e Sombra*²¹.

²¹ Produção própria nossa (2018), a partir de *Wave* (Chronicle Books, 2008), *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010) e *Sombra* (Cosac Naify, 2010).

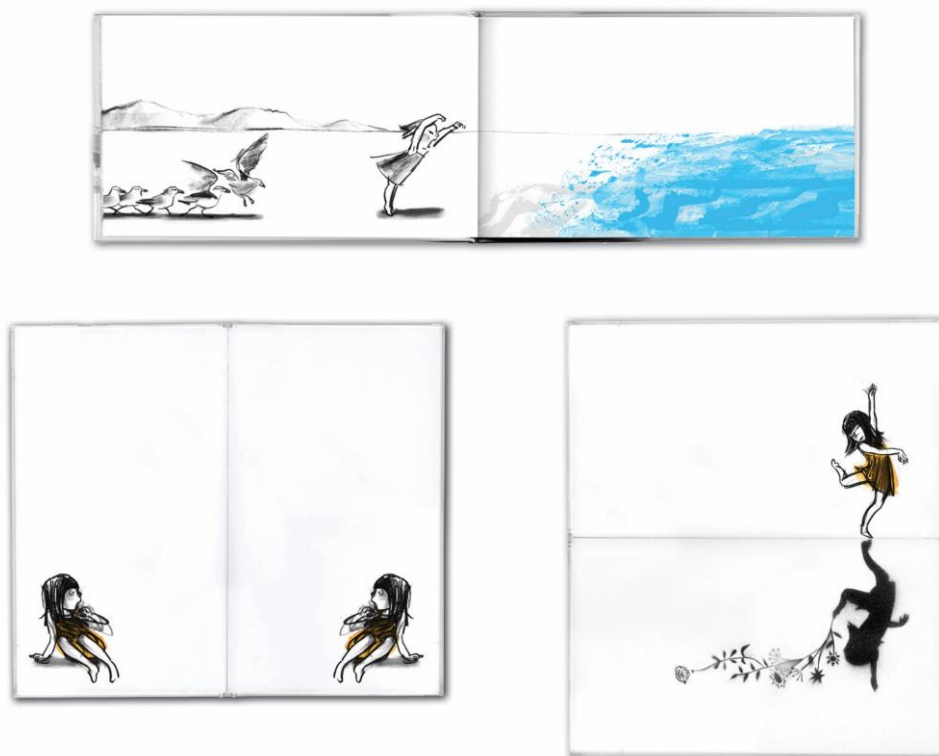


Figura 13 - Abertura dos livros-imagem da trilogia de Suzy Lee²².

As guardas são para os livros ilustrados um importante espaço diegético, divide-se em iniciais (no verso da capa) e finais (no verso da contracapa), tendo como utilidade realizar o acabamento do *codex*, unido o miolo à capa e recobrimdo a última. Motivo pelo qual as guardas são essenciais nos livros de capa dura, tal como na trilogia *Espelho, Onda e Sombra*; em *Abra este pequeno livro; O outro lado*; e *A contradição humana*. Exceto em *Zoom e Re-Zoom*, que por não serem encadernados em capa dura não são revestidos pelas guardas. No entanto, os versos das capas de acabamento mais econômico também são úteis na construção de metanarrativas ou de sensações visuais. Segundo Sophie Van der Linden, as guardas iniciais tendem a serem coloridas e contrastarem com a capa, permitindo ao leitor a acepção de dimensões distintas ou de abertura do assunto (LINDEN, 2011, p. 59), como ocorre em *A contradição humana*, *Zoom* e *Re-zomm*. Linden ainda explica que as guardas estão historicamente vinculadas aos papéis de paredes, ambos produzidos pelo fabricante de papéis marmorizados *dominotiers*, tendo função decorativa. Contudo, nos livros-imagens *Espelho, Onda e Sombra*, no livro

²² Na parte superior, *Wave* (Chronicle Books, 2008); na inferior-esquerda, *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010); e na inferior-direita, *Sombra* (Cosac Naify, 2010).

ilustrado *Abra este pequeno livro* e no livro-imagem *O outro lado* as guardas ultrapassam a função decorativa, de modo que a repetição de um motivo ou o uso de um determinado recurso estilístico ou estético é capaz de gerar novos rumos à diegese.

Nas guardas de *Espelho*, por exemplo, são apresentadas informações que não estão presentes na capa: manchas de tinta espelhadas (figura 14). Informações que somente serão assimiladas de forma mais clara a partir de uma posterior releitura. Em *Sombra*, por sua vez, as guardas iniciais figuram a narrativa por ela mesma, já que Suzy Lee inter-relaciona os níveis metanarrativos de forma mais sofisticada, pois o “click!” no alto da página dupla das guardas²³ tomadas pela cor preta indica que algo acontece sob a escuridão do papel, sendo posteriormente revelado na folha de rosto²⁴. Desse modo, emulando uma sequência de abertura de filme, os paratextos da folha de rosto de *Sombra*, onde também há uma dedicatória, aparecem de forma instantânea, tal qual os créditos iniciais na tela do cinema. As páginas do livro-imagem de Lee, portanto, assemelham-se a quadros ou *frames* que passam lentamente sob os olhos do leitor. Em outras palavras, será a partir da folha de rosto, que também é utilizada como dedicatória, que o leitor-espectador assimilará o “click!” das guardas iniciais como o princípio da diegese, provocando um regresso narrativo.

²³ Como a orientação de *Sombra* visa preservar o panorama da paisagem, o livro-imagem é lido na horizontal, ou seja, com o *codex* “deitado”.

²⁴ A folha de rosto é o espaço onde são colocadas informações paratextuais sobre a publicação, como o título, autoria, tradução, editora etc. No livro ilustrado, a folha de rosto pode fazer referência a uma imagem já existente na história ou até mesmo fazer parte do corpo narrativo.

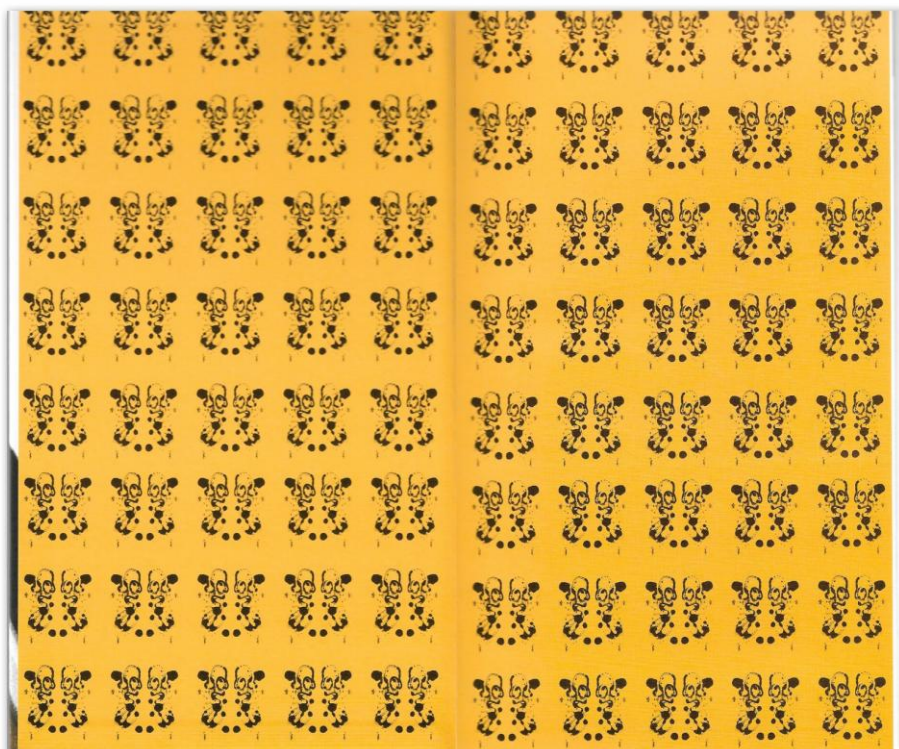


Figura 14 - Guardas iniciais de *Espelho*²⁵.

Quanto às guardas finais, elas podem se diferenciar das iniciais conforme a proposta da obra. Sophie Van der Linden considera que “embora mantenha uma ligação com a história, a primeira e a última página de guarda o fazem de maneira diferente. A primeira antecipa a história, enquanto a última remete de volta a ela.” (LINDEN, 2011, p. 60). Empregando técnica similar a *Sombra*, em *Onda* as guardas iniciais assumem um papel anunciativo, quase como um prólogo visual, enquanto as guardas finais atuam conforme um epílogo, a imagem-índice referente ao *clímax* da narrativa principal. Isto é, prólogo e epílogo conotam a visão instantânea da menina sobre a areia da praia atingida pela onda do mar. O primeiro, “areia que se mistura na água sem se dissolver” (LEE, 2012, p. 46); o segundo, a areia agora repleta de presentes do mar que a onda deixou para a menina (figura 15). No entanto, o leitor apenas fará essas inferências se conseguir assimilar os movimentos metaficcionalis da diegese. A dedicatória e a folha de rosto prenunciam a narrativa principal, sendo integrados à diegese pela ilustração em página dupla da personagem,

²⁵ *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010).

acompanhada pela mãe, que corre na praia em direção ao mar. No entanto, no lado que compete à folha de rosto, a figura do mar é substituída pela sua representação verbal, ou seja, pelo próprio termo “Wave” (Onda) na cor azul (figura 16). Em *Espelho* não há uma dedicatória, mas uma “epígrafe visual”, na qual a personagem é reduplicada em *mise en abyme* (figura 17). Na folha de rosto, por sua vez, os paratextos são apresentados de forma convencional. Sobre a epígrafe, Lee convoca “Para dentro, dentro, dentro do espelho... eu o convido.” (LEE, 2012, p. 25).

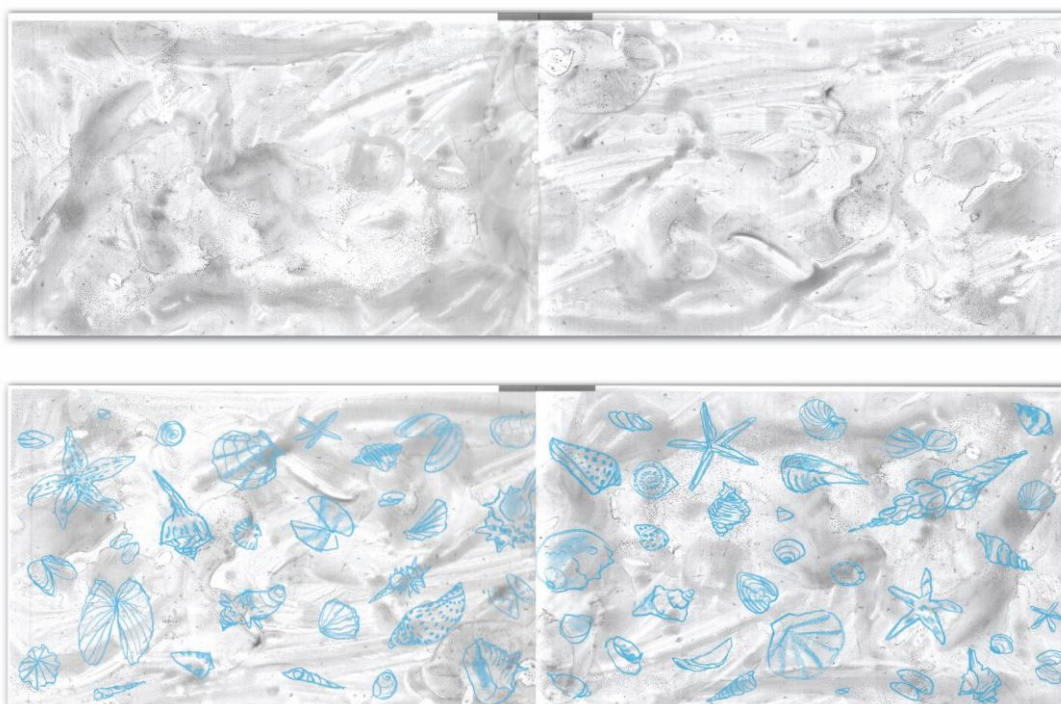


Figura 15 - Em cima, guardas iniciais; embaixo, guardas finais de *Onda*²⁶.

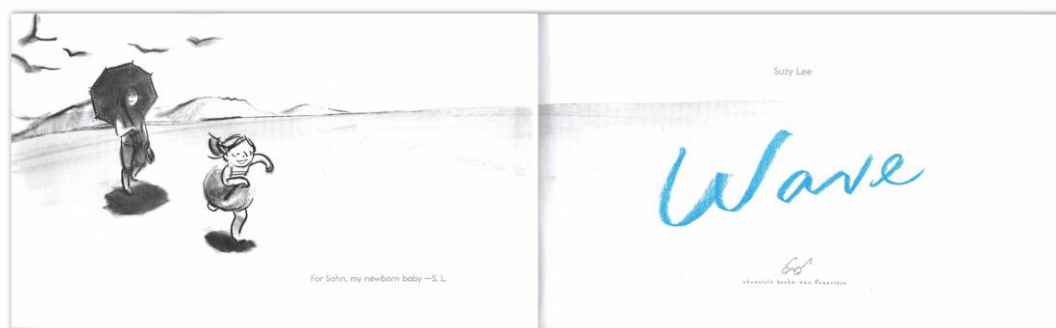


Figura 16 - Dedicatória e folha de rosto de *Onda*²⁷.

²⁶ *Wave* (Chronicle Books, 2008).

²⁷ *Wave* (Chronicle Books, 2008).



Figura 17 - "Epígrafe visual" de *Espelho*²⁸.

A capa d'*A contradição humana*, de Afonso Cruz, assim como acontece em grande parte das publicações do gênero, repete uma ilustração interna da obra, na qual o Sr. Oliveira, administrador do prédio em que o personagem vive, está atravessando a rua ao fundo, enquanto uma mão expõe alguns trocados, em primeiro plano. Contudo, tais informações só serão reveladas durante a trama, visto que a relação entre o título da obra e a ilustração necessita de contextualização. No entanto, em termos visuais, a arte de capa deixa para o leitor muitos indícios sobre o tema da narrativa, como o uso das cores vermelho, preto e branco, criando um contraste visual marcante. A tipografia, essencial na caracterização da narrativa de cunho paradoxal, alterna entre dois estilos: no título, a fonte tem pequenos traços alongados ao final das hastes, ou seja, com serifa, imprimindo um estilo rústico. No nome do autor, porém, a fonte possui um tipo mais moderno, sob efeito 3D e sem serifa. De modo que utilizar fontes com e sem serifa numa mesma arte, em termos gráficos, implica uma contradição visual, além das já citadas cores contrastantes. A

²⁸ *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010).

arte de capa ainda carrega uma frase complementar: “com o devido espírito de contradição”. As guardas pretas, por sua vez, reforçam o contraste em relação à capa e contracapa em fundo vermelho – esta que tem a imagem de um pássaro preso na gaiola, outro elemento narrativo que necessita ser contextualizado com a narrativa.

Em *Zoom*, a opção editorial foi não fazer uma representação visual facilmente apreensível ao conteúdo do livro-imagem. Porém, assim como ocorre em *A contradição humana*, a tipografia também estabelece um vínculo com a proposta da obra, visto que as proporções entre as letras do título sofreram distorções para agregar ao título o sentido de perspectiva. Assim, a altura da primeira letra “Z” é intencionalmente maior do que a da última letra “M” – estando todas as letras em caixa alta, isto é, em maiúscula. Na primeira letra “O” do título ainda é inserida a ilustração do autor, posteriormente retomada na página sobre Istvan Banyai, ao final do livro. Em *Re-Zoom* a proposta de deformação do título é mantida, acrescentando-se apenas o “Re-”. A ideia de inserir uma figura ao primeiro “O” da palavra “zoom” se mantém. Contudo, dessa vez, a figura do autor é trocada por um dos personagens que aparece na parte interna do livro. No entanto, enquanto na narrativa o personagem parece brincar com um barco em um lago, na capa, uma figura semelhante toca na letra “O” tal qual numa poça de água ou talvez um mundo paralelo. Na contracapa, o título é retomado, abaixo da sinopse, porém o personagem já está com metade do corpo dentro da letra “O”, que não mais parece com uma poça de água, mas sim uma passagem secreta para o outro lado de *Re-Zoom* (figura 18).



Figura 18 - Personagens similares surgem no título da capa e da contracapa, bem como na parte interna do livro *Re-Zoom*²⁹.

Assim como em *Zoom* e *Re-Zoom*, a perspectiva é manipulada pelo húngaro em *O outro lado*, de modo que o título, tal qual em *Abra este pequeno livro*, transparece ao leitor o conteúdo autorreflexivo da obra, ao passo que a narrativa se revela do outro lado da página. Contudo, enquanto na trilogia de livros-imagem *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, da ilustradora sul-coreana Suzy Lee, a autorreflexão do livro se configura pelo espelhamento natural da página dupla, na obra de Banyai a especularidade do *codex* é estimulada a partir da sobreposição da página ímpar com a página par, ou melhor, da relação da parte da frente da página com o seu verso. De tal maneira que, reforçando o caráter especulativo da versão brasileira de *O outro lado*, as guardas iniciais também têm a função de folha de rosto, de modo que ambas são constituintes da diegese. Nos novos espaços do *codex* do livro ilustrado pós-moderno, explica Goldstone, os personagens abandonam o espaço físico para ingressarem em áreas escondidas sob a superfície retangular da página e se empreendem em enredos recém-formados (GOLDSTONE, 2008, p.118). Do mesmo

²⁹ *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998).

modo, ao tratar sobre o espelho e a composição abissal nas artes e literatura, Valentina Anker e Lucien Dallenbach (1975) esclarecem que a reflexão especular pode ser dividida em naturezas e disposições distintas, podendo ser segmentada em três tipos: a duplicação interior; a intrusão de uma realidade exterior ao espaço da obra; e a reflexão da realidade *ad infinitum*. Por hora, nos deteremos nas duas primeiras.

Em *O outro lado*, a duplicação interior ocorre na página da folha de rosto do livro-imagem de Istvan Banyai, na qual uma dobra é simulada na ponta do papel, sendo acompanhada por uma seta que parte de dois planos narrativos distintos: o primeiro, corresponde à página amarela das guardas iniciais e folha de rosto; o segundo plano, por sua vez, está sob a folha de rosto, onde é possível perceber, além da já citada seta, uma ilustração irreconhecível sobre um fundo preto (figura 19). Ao virar a folha de rosto, o leitor percebe que a ilustração antes irreconhecível na parte da frente corresponde a um dedo, aquele que possivelmente dobrou a ponta da página no nível ficcional. Não obstante, ainda no verso da folha de rosto, o leitor é convidado a seguir um passo a passo de como fazer um aviãozinho de papel. De tal maneira, o leitor do nível ficcional, ao passo que segue as instruções de dobraduras³⁰ de como fazer um avião de papel no verso da folha de rosto, também convida o leitor do plano da realidade, o que segura a folha de papel solta³¹ no livro, a fazer o seu próprio origami. Nesse sentido, as folhas soltas em conjunto com o passo a passo de como fazer um origami de avião atuam conforme ‘espelhos-armadilha’ que convidam o leitor para o plano metanarrativo de *O outro lado*. Desse modo, ambos, folhas soltas e passo a passo, têm a função de ligar o plano externo do leitor ao interno da diegese metaficcional, cumprindo o “papel de operador de trocas.” (ANKER; DALLENBACH, 1975). Assim, nessa troca entre os planos externos e internos do livro-imagem, Istvan Banyai joga com o leitor-espectador, sendo “coptado pela obra da qual faz parte ao se colocar diante desta.”, conferindo “à obra seu aspecto transitório, vivo” (ANKER; DALLENBACH, 1975).

³⁰ Ao mesmo tempo, notamos que a seta que parte de um plano para outro na parte da frente da folha de rosto corresponde à mesma seta que orienta o leitor-espectador no passo a passo de como fazer um aviãozinho de papel. Assim, a oscilação entre a realidade do leitor e o nível metaficcional reforça o jogo metalinguístico de *O outro lado*.

³¹ Na versão brasileira, duas folhas brancas foram adicionadas soltas ao *codex* para que o leitor pudesse interagir com o livro-imagem na página do passo a passo de como fazer um aviãozinho de papel.



Figura 19 - Guardas iniciais e folha de rosto de *O outro lado*³² acompanhadas de duas folhas em branco.

³² *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

3 MITO, ESPELHO E DESDOBRAMENTOS

“Como retratar a criança que entra na fantasia através da realidade? Não haveria um método apropriado, em lugar da mera descrição por figuras, para mostrar esse ‘salto entre dimensões’?”

Suzy Lee (2012) sobre o livro *Espelho*

A *mise en abyme* é um signo metalinguístico, aquele que se multiplica em outros signos autorreferenciais *ad infinitum*. O mesmo ocorre à metalinguagem que, para Gustavo Bernardo, é linguagem sinônimo de enigma e mistério, um código que deve ser decifrado, mas nunca cessado: “se toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. (...) o enigma dobra e se redobra sobre si mesmo.” (BERNARDO, 2010, pp. 12-13). Se a linguagem é mistério, a realidade também pode ser entendida como um tipo de linguagem que também se desdobra em si mesma? Respondendo à pergunta, o brasileiro cita o marroquino Alain Badiou: a nossa realidade só pode ser atestada por meio de um “sistema de ficção” que nós mesmos criamos (BADIOU *apud* BERNARDO, 2010, p. 15). Assim como na metaficção, a vida e a arte, enquanto produtores de realidades, são corpos isomorfos de signos que se desdobram entre si: um sistema metanarrativo no qual ficcionalizamos realidades para atestar a nossa misteriosa existência no cosmos. Nesse sentido, quando Suzy Lee e os demais autores das obras que compõem o nosso objeto de estudo se propõem a criar, ou melhor, a ficcionalizar, não apenas estão se expressando, mas principalmente atestando as suas existências no presente histórico. Portanto, o desafio que Suzy Lee impôs para si mesma na tentativa de integrar o plano ficcional de Alice ao nosso sistema de ficção, ou melhor, à nossa realidade, revela também uma necessidade humana de decifrar o enigma sobre a nossa existência na terra.

Ao mesmo tempo, o livro ilustrado pós-moderno se fortalece em um contexto em que as narrativas e os hipertextos dominam o cotidiano de qualquer pessoa que interaja com a grande rede e as tecnologias da informação a partir delas geradas. De modo que ter livre acesso a outros níveis de realidade – a virtual e a aumentada é uma delas – aos poucos vai sendo refletido tanto em nosso comportamento – o sedentarismo, por exemplo – quanto na forma como nos relacionamos com os objetos. Assim, uma ilustração na página do livro que poderia ser muito atraente aos olhos do leitor do século XIX, pode ser lida *en passant* no presente século XXI. Isso

porque cada época tem uma esfinge que joga um enigma a ser exaustivamente decifrado, ao passo que a pós-modernidade também recifra. Por isso, cada vez mais os autores e leitores de livros ilustrados têm ansiado por novas dimensões narrativas, segundo revelou a própria Suzy Lee, conforme vimos na epígrafe deste capítulo, ao apontar a metaficção como impulso para o seu processo de criação da trilogia *Espelho, Onda e Sombra*, que também será refletido em *Abra este pequeno livro*, em parceria com Jesse Klausmeier, conforme veremos no tópico sobre o livro ilustrado.

Assim, as fronteiras entre a realidade e a ficção e as possibilidades de saltos entre essas dimensões permitiram à ilustradora sul-coreana atingir *insights* narrativos que são igualmente vivenciados pelo interlocutor. Retomando *A trilogia da margem* (2012), livro no qual a ilustradora explicita o processo criativo de sua trilogia de livros-imagens, ela explica como os níveis de ficção são construídos no enredo e como eles alteram a percepção do leitor a respeito da história. Nele, Suzy Lee esclarece que a composição em *mise en abyme* utilizada em sua trilogia surgiu primeiramente na versão criada pela ilustradora de *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in wonderland*, Corraini, 2002). Segundo Lee, a ideia de utilizar as páginas espelhadas do livro como representações do espelho nasce da sua intenção em recriar uma ilustração de John Tenniel em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. De modo que ela tenta decifrar o enigma imposto a si mesma: “Como retratar a criança que entra na fantasia através da realidade?” (LEE, 2012, p. 43). Portanto, a trilogia surge da necessidade da ilustradora retratar a passagem de Alice para o mundo do espelho de maneira distinta do ilustrador inglês, vinculando a narrativa ao objeto livro.

Suzy Lee explica que a solução encontrada por Tenniel para ilustrar a passagem de Alice para dentro do espelho se restringe ao espaço plano da página do livro, empregando apenas a perspectiva tradicional. Para tanto, Tenniel ilustrou a transição de um nível narrativo para outro por meio de duas ilustrações distintas, dispostas em páginas simples. Em ambas, o leitor visualiza Alice de frente: na primeira ilustração, vemos o “antes”, com parte do corpo da personagem no primeiro nível narrativo; na segunda ilustração, vemos o “depois”, com a outra parte do corpo de Alice dentro do espelho, ou seja, no segundo nível narrativo (figura 20). A edição de *Alice no País das Maravilhas*, então, feita por Suzy Lee funcionou como um impulso criativo, recifrando os saltos entres as dimensões da ficção e da realidade

seguindo uma estrutura mais dinâmica do livro ilustrado contemporâneo pós-moderno. De modo que os níveis metanarrativos, fora e dentro do espelho, são construídos simultaneamente. Nascia, assim, o primeiro livro da sua trilogia:

Em *Espelho*, ocorria uma mudança quando a criança se aventurava entre as duas páginas duplas. Muita coisa acontece no “entre coisas”. Entre ilusão e realidade, entre dia e noite, o momento logo após acordar, ou pouco antes de cair no sono... O que é interessante é o “entre” que está longe de nossa percepção. (LEE, 2012, p. 40)

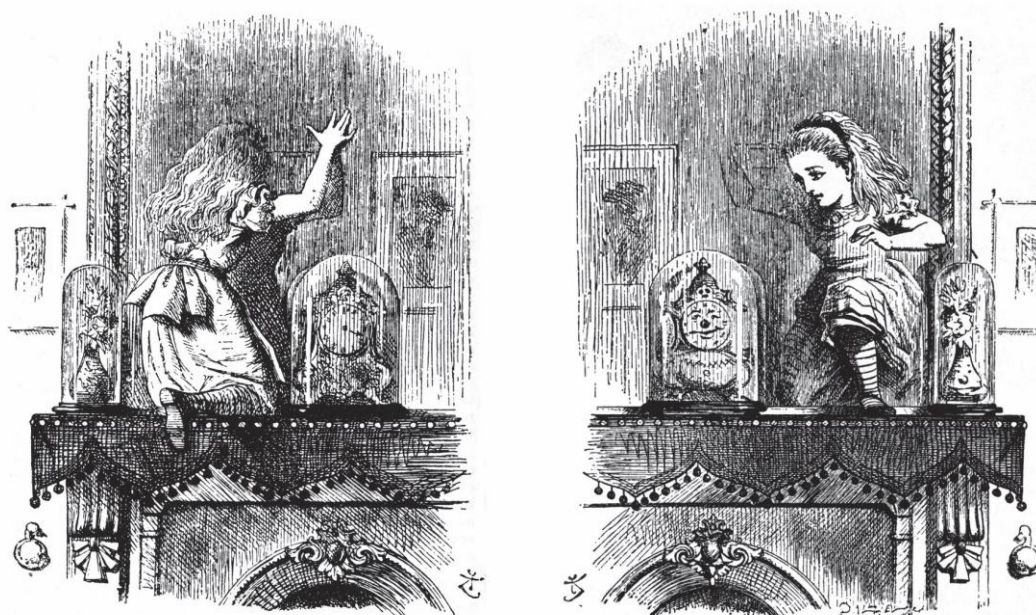


Figura 20 - Representação de Alice atravessando o espelho por John Tenniel³³.

Assim, o *interespaço* que liga o lado da realidade do espelho com o seu lado ficcional era o que incomodava a ilustradora a respeito da versão de Tenniel: “Entretanto, já houve uma menina que passou através desse ‘entre’, muito tempo atrás. O que mais me intrigava era o ‘entre’ no meio das duas imagens” (LEE, 2012, pp. 40-41). Onde situar esse *entre* que Alice atravessou? Suzy Lee então conclui que esse espaço de interseção estaria num lugar pouco provável do livro: o “ponto de passagem” entre os dois universos do espelho poderia estar no próprio *codex*. Desse modo, sobre a economia de cores e o uso da dobra central como recurso estético para a composição de *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, Suzy Lee confessa:

ao quebrar a regra editorial de nunca colocar mensagens importantes na dobra central, eu quebrasse ao mesmo tempo a regra geral de que um livro tenha de estar *cheio* de algo. O artista encontra energia criativa mesmo nesses prazeres triviais. (LEE, 2012, p. 115, grifo da autora).

³³ PICTURES, 2018.

Enquanto Tenniel reforça o segundo nível narrativo do mundo do espelho invertendo os objetos e dando-lhes feições, para a ilustradora novas dimensões poderiam ser exploradas a partir do espelhamento intrínseco da página do livro, que brota da dobra central do *codex*. Com isso, a junção das metanarrativas – dentro e fora do espelho, primeiro e segundo nível ficcional – poderia tanto se fazer em página dupla, quando o *interespaço* fosse acionado, quanto de forma individualizada, já que as páginas da esquerda e da direita se refletem. Ciente dos novos caminhos espaciais que o livro ilustrado pós-moderno possibilita, Lee, então, passa a explorar o formato especular do livro para potencializar o artifício de duplicação da narrativa com mais dinamicidade.

3.1 MITO, MITOS: A FORMA ENQUANTO INSTÂNCIA CRIATIVA

Em texto intitulado *E se olhamos os mitos pelo avesso?* (2017), publicado no site Outros Críticos, a pesquisadora e professora da UFRPE Renata Pimentel propõe uma abordagem de destronamento do mito Eva Peron. Na abertura do ensaio, ela reanima símbolos do futebol, igualmente sacramentados, como Mané Garrincha, Pelé, Maradona; da música brasileira, como Carmem Miranda; e da política: o “Lula lá”, o “Volta, querida!”, o pato amarelo da FIESPE, o “Fora Temer!”, a camisa amarela da seleção brasileira de futebol (*by* CBF/FIFA)³⁴. Mas como essas figuras podem ser entendidas como mitos? Primeiramente, é fundamental compreender as múltiplas facetas desse tipo de relato genuinamente oral, embora já se faça valer, desde a consolidação da escrita nas sociedades letradas, nos livros e, na era da grande rede, nos espaços virtuais que têm funcionado como uma poderosa ferramenta para a atualização do mito enquanto dispositivo mental que faz ou refaz a realidade. As figuras citadas por Renata Pimentel são *mitos* (com “m” minúsculo) por significarem a idealização de um fato ou de um personagem³⁵, que

³⁴ A corrupção era um dos motivos para a realização dos protestos, assumidamente ufanistas, que teve a camisa da seleção brasileira de futebol como símbolo. Porém, tanto a CBF, responsável pela confecção da camisa, como a FIFA, entidade maior do futebol, já colecionava gravíssimas denúncias de subordinação. Muitas delas referentes ao período em que o Brasil sediou a Copa do Mundo de futebol em 2014.

³⁵ A consolidação do gênero *meme*, próprio do meio virtual, tem possibilitado a mitificação instantânea não só de pessoas, como animais e coisas (através da personificação). De modo que a compreensão da realidade em torno dessas figuras é feita considerando não só o significado gerado

acabam por criar a sua própria história, sua micronarrativa – nos casos mais recentes, ainda *in progress* –, que são ampliados no imaginário comum. Os feitos desses mitos não são exclusivos do passado, nem se restringem a atos heroicos, pois muitas vezes são construídos numa simples ampliação de um gesto, de um acontecimento, na saturação do agora.

A construção desse mito contemporâneo em ambiente virtual se avizinha com o *studium* trazido por Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984)³⁶, pois expressa “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.” (BARTHES, 1984, p. 45). Segundo o teórico francês, o *studium* “é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente” (BARTHES, 1984, p. 47). Dos extremados e dicotômicos *gosto/não gosto*, Barthes considera o *studium* como pertencente ao *to like*, e não ao *to love*. Ou seja, aquilo que “mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’.” (BARTHES, 1984, pp. 47-48). Talvez esse mito³⁷ do *gosto/não gosto*, da geração dos extremos, funcione tal qual o oráculo, a *pergunta-resposta* que os *homens* buscavam na mitologia antiga. O novo artifício mental para predizer o futuro ou explicar o passado pela verdade instantânea. Seria essa a sina do Mito em um cenário já rotulado como *pós-moderno* por pesquisadores como François Hartog,

no nascimento de um determinado *meme*, como também as múltiplas versões que ele possibilita. Fornecendo, assim, imprecisos significados e interpretações *ad infinitum*.

³⁶ Para o francês, a fotografia seria objeto de três *práticas* (*emoções* ou *intenções*): o *fazer*, o *suportar* e o *olhar*. O fotógrafo seria o *Operator*; nós, o *Spectator*; e o fotografado, pequeno simulacro, o *Spectrum* (*eidólon* emitido pelo objeto). O último termo é trazido devido à sua relação com o “espetáculo”, a este Barthes acresce a visão norteadora do livro, que ele coloca como uma característica “um pouco terrível em toda fotografia: o retorno do morto.” (BARTHES, 1984, p. 20).

³⁷ O neologismo *mitou* é uma gíria brasileira usada nas redes sociais para alguém ou até mesmo algo que tenha tomado uma ação excepcional, noção esta semelhante aos feitos heroicos dos mitos retratados nas narrativas das épicas antigas. O *mitou*, também utilizado na forma infinitiva *mitar*, é sinônimo do verbo *mitificar* no que se refere à ação de *transformar em mito* alguma coisa ou alguém. Explicação similar pode ser encontrada em diversos dicionários *não oficiais* disponíveis na internet que se atualizam com bastante rapidez sobre os significados das expressões utilizadas no meio virtual. O site Significados, por exemplo, acrescenta a seguinte informação sobre a gíria *mitou*: “É dito que determinado usuário ‘mitou’ quando este faz um comentário ou publicação que é considerado bastante engraçado, inteligente, polêmico ou astucioso, fazendo com que atinja um elevado nível de popularidade, que é materializada em forma de ‘likes’.” (MITOU, 2017). Na sociedade do século XXI, os feitos heroicos não são mais cantados em versos, mas lidos em *memes*, sendo o reconhecimento medido pelo maior número de *compartilhamentos* e *curtidas*.

Josep Fontana, Michel Maffesoli e José Carlos Reis³⁸; e mais recentemente na *sociedade líquida* de Zygmunt Bauman.

Se pensarmos o mito como pertencente ao inconsciente humano, capaz de trazer à luz questionamentos acerca da nossa existência e do mundo, podemos entender não só a literatura e demais manifestações artísticas, mas o sujeito, individual ou coletivo, como um ser mitológico, já que a representação pela simbologia, pela alegoria, é inerente à cognição, sensível ou racional, que se perpetua por meio da crença. No entanto, o Mito também pode ser pensado enquanto forma. É o caso de André Jolles, segundo o crítico literário, Mito (com “M” maiúsculo) seria uma Forma Simples, que geraria a Forma Atual, ou seja, as atualizações: os mitos. Contudo, ambos também podem se apresentar num terceiro modo: a Forma Relativa, um *análogo* daqueles. Em outras palavras, o Mito seria uma forma elementar geradora dos mais diversos mitos, que perpassam gerações assumindo as mais distintas faces. Assim, impulsionado em compreender os mecanismos de formas literárias clássicas, em *Formas Simples* (1976), Jolles problematiza a estrutura do Mito assim como a sua Forma Atual. Na tentativa de traçar uma estrutura autêntica, o holandês-alemão nota a criação de um universo para o homem baseada na dicotomia *pergunta-resposta*, revelando ou criando um evento numa ação profética, de modo que passado e futuro se convergem. Isto é, o Mito, Forma Simples, “encerra-se perfeitamente em si mesmo” (JOLLES, 1976, p. 90).

Nesse sentido, não seria uma afirmação esdrúxula enquadrar as figuras míticas contemporâneas citadas por Renata Pimentel e até mesmo os *memes*, em âmbito virtual, como uma atualização *pós-moderna* do Mito, já que no processo de sacralização desses personagens elimina-se passado e futuro pela idealização do presente. Seja em Eva Peron, Carmem Miranda, Maradona, Pelé, na camisa verde e amarela ou no pato amarelo da FIESPE, todos são objetos que se tornaram representantes de uma idealização, e por isso mesmo são (des)sacralizados no

³⁸ Na segunda parte de seu livro *Teoria & História* (2012), no capítulo em que aborda a historiografia pós-1989 e com isso fala sobre o pós-modernismo, representações e micronarrativas, José Carlos Reis cita François Hartog, Josep Fontana, Michel Maffesoli como vozes concordantes de que a pós-modernidade marca o seu início após a derrubada do muro de Berlim. A respeito disso, Reis esclarece: “Se a modernidade era um tempo vetorial, acelerado, otimista, cuja metáfora pode ser a de uma flecha voando firme em direção a um ponto determinado, a “pós-modernidade”, chamemos assim este mundo pós-1989, é um tempo acelerado ainda, otimista também, mas que se dirige ao presente e não ao futuro ou ao além.” (REIS, 2012, p. 57).

imaginário coletivo. Conquanto, mesmo trazendo artistas³⁹ que *põem ao avesso* o mito Eva Peron, a dimensão histórica do Mito não é rejeitada por Renata Pimentel, que destaca a fala de Mircea Eliade sobre a importância em compreender a estrutura dos mitos nas sociedades tradicionais, pois não só permite “elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (ELIADE, 1998, p. 08 *apud* PIMENTEL, 2017). De forma mais clara, nas palavras de Beatriz Sarlo: “O mito possui um potencial máximo de identificação, produz identidade” (SARLO, 2005, p. 176 *apud* PIMENTEL, 2017).

No romance moderno, o mito é incapaz de construir a realidade fechada em si mesma. Segundo Georg Lukács, em *A Teoria do Romance* (2000)⁴⁰, “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos.” (LUKÁCS, 2000, p. 14); e completa nas páginas seguintes: “a grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 44). No entanto, na atual conjuntura, já não é mais possível abordar a obra literária pelo prisma da totalidade, visto que, na arte *pós-moderna*, como bem esclarece Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), a dissonância entre o eu e o outro se alicerça na incógnita: “nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade-algo” (HALL, 2006, p. 10). Em termos psicanalíticos, protagonizamos o *estado do espelho* lacaniano: falamos sobre uma existência inautêntica. O mito está desfigurado, fragmentado em formas artísticas híbridas, inconclusas. Talvez por isso a ascensão da *selfie* nas redes sociais: há sempre um retorno do *eu morto*.

Assim sendo, a identificação do sujeito não se resolve mais em si mesma, mas pelo outro: a criança se descobre através da imagem deturpada e refletida pelo espelho igualmente estilhaçado. O ouroboro da estrutura épica não resolve o drama moderno, muito menos pós-moderno, mas se refaz nas máscaras do

³⁹ Os artistas citados por Renata Pimentel, como “a tríade que melhor soube ‘dissecar’ o cadáver da senhora Perón” (PIMENTEL, 2017), foram: o dramaturgo, caricaturista e romancista Copi (Raul Botana, autor que ela estudou em sua tese de doutorado); o poeta, ensaísta e contista Nestor Perlongher e o ficcionista Tomás Eloy Martínez.

⁴⁰ É importante lembrar que o próprio Lukács, em prefácio datado em 1962, explica que a obra é um produto típico das tendências das ciências do espírito, na qual ele “buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias.” (LUKÁCS, 2000, p. 13); e que, embora tenha sido uma tentativa fracassada, segundo o autor, tanto no projeto como na execução, foi a que mais se aproximou, em suas intenções, “da saída correta do que seus contemporâneos os foram capazes de fazê-lo.” (LUKÁCS, 2000, p. 13).

empoderamento, das coletividades. Transformar algo ou alguém em mito é transferir-lhe poder por meio das representatividades, das semelhanças, das alegorias, das convenções: “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações.” (HALL, 2006, p. 50). Nas palavras de André Jolles: “o símbolo não é, no meu entender, imagem, mas objeto dotado de uma carga efetiva de Mito e detentor autônomo do poder do Mito.” (JOLLES, 1976, p. 108). Ou seja, Mito é Símbolo; Símbolo, Poder; e Poder, Representatividade.

Por outro lado, a *crise da identidade*⁴¹ vivenciada na *pós-modernidade* faz com que esses mitos não sejam apenas reforçados, mas paradoxalmente escancarados, dissecados ou desmascarados – como propõe Renata Pimentel no título de seu ensaio: que os mitos sejam vistos pelo avesso. Refém desse desejo de transformar objeto em Mito, o ser humano recria sua figura dramática, seu eu, sua narrativa: Mito também “é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em *criação (Schöpfung)*” (JOLLES, 1976, p. 91); e paixão, pois “está no terreno do *páthos*, da doença, da patologia, da tautologia: a paixão dá forças ao apaixonado para seguir apaixonando-se, cultuando seu objeto de paixão.” (PIMENTEL, 2017). Será, pois, com o intuito de repensar esse mito enquanto criação literária e artística, pela evocação do *páthos* poético, que pretendemos compreender como o deslocamento ou a descentração do sujeito, por meio da atualização do mito de Narciso, se faz presente na trilogia de livros-imagem da ilustradora sul-coreana Suzy Lee, tendo a forma como instância criativa.

3.2 “FOI UM ERRO DE IMPRESSÃO?”⁴²

Em 2012, a Cosac Naify publica no Brasil *A trilogia da margem*, obra na qual Suzy Lee faz diversas revelações sobre o processo criativo dos livros-imagem *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, possibilitando novas maneiras de interagir com a sua trilogia. Ao conhecermos um pouco do ateliê da ilustradora, nos damos conta de que

⁴¹ Segundo Hall, a “perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo.” (HALL, 2006, p. 9).

⁴² Citação ao questionamento de um dono de livreria feito à Suzy Lee sobre uma página dupla de *Onda* em que a mão da personagem é “engolida” pela dobra central do livro (LEE, 2012).

a feitura de um livro ilustrado compreende questões técnicas e tecnológicas, como o uso de um determinado lápis para um certo tipo de folha e o livro que só existe após a edição gráfica, mas também captura o improvisado, o acaso, ou melhor, a liberdade criativa. Ao mesmo tempo, essa liberdade funciona dentro de um objeto – o livro físico, em nosso caso – que impõe certos limites, restrições ou regras. Contudo, as regras existem para serem subvertidas, mas para que isso ocorra, o medo de errar deve ser reprimido. Nesse sentido, Suzy Lee se aventura na impulsão mais cara à arte pós-moderna: a recepção. Para tanto, segundo observa Stela Barbieri na orelha d’A *trilogia da margem*, a linguagem plástica da ilustradora,

de poucos elementos e poucas cores, evidencia a intenção clara com que a narrativa, ao trazer a expressão das personagens e nos levar, por uma lógica própria, a viver a experiência de cada uma. Os desdobramentos silenciosos do livro ilustrado permitem que as crianças falem sobre as imagens e inventem suas próprias versões. (BARBIERI *In.*: LEE, 2012).

No entanto, Suzy Lee não brinca somente com o público infantil, no qual a sua trilogia mantém maior audiência, mas com toda uma estrutura editorial, quando resolve desafiar as convenções de disposição do livro e integra a dobra central do livro à diegese metanarrativa da sua trilogia de livros-imagem. Sobre a sua aventura editorial, Lee relata que após a publicação do livro *Onda*, havia recebido uma mensagem do dono de uma livraria do Reino Unido sobre uma ilustração de *Onda* em que a mão da personagem e a cabeça de um dos pássaros são “engolidas” pela margem central do livro (figura 21). Abrimos aspas para a fala angustiada do livreiro:

Estamos um pouco confusos com as páginas duplas, parece faltar algumas partes da criança e das gaivotas. É assim mesmo? Verificamos com nosso fornecedor, com o distribuidor e com outra livraria e todos os exemplares são iguais a este. Será que não entendemos o sentido ou o impressor se equivocou?... Foi um erro de impressão? (LEE, 2012).



Figura 21 - A mão da personagem em *Onda* é cortada pela dobra central do *codex*⁴³.

⁴³ LEE, 2012.

De fato, uma ilustração sendo anulada por qualquer parte do livro é aterrorizante para livreiros, fornecedores, distribuidores, editores, *designers*, autores; pois implica um erro, um grave erro em milhares de cópias. Por isso mesmo que a composição incomum da página dupla, em que a dobra central engole personagens e cenários é tão ousada quanto essencial à reflexão da narrativa de *Espelho, Onda e Sombra*. Assim, Suzy Lee também provoca um *trompe l'oeil* ao se aproveitar do espelhamento natural da página par (da esquerda) com a página ímpar (da direita), gerando níveis de ficção e realidade em espaços distintos do livro. De tal maneira que o nosso olhar de leitor de *livros de suporte* é sorrateiramente induzido a duvidar que a dobra central, que bruscamente corta a ilustração, seja, na verdade, uma opção intrépida da autora. Intrépida porque diagramar qualquer publicação, seja ela artística ou não, se aventurando além das margens de segurança e dos limites das sangrias, implica um desafio para todos os envolvidos na concretização do produto gráfico. Já que reproduzir na impressão em massa experimentações que funcionam com êxito em estrutura artesanal requer assumir riscos.

Desse modo, podemos concluir que a trilogia de livros-imagem *Espelho, Onda e Sombra* se direciona aos três caminhos que caracterizam o livro-ilustrado pós-moderno – já listados no tópico *Interespaços metaficcionalis do livro ilustrado pós-moderno* –, definidos por Bette Goldstone, a respeito desse subgênero. Isto é, o espaço narrativo não se restringe mais à perspectiva tridimensional, de modo que foi redefinido para outras dimensões, incluindo-se o *codex*; a superfície da página é translúcida e móvel, ao passo que o texto passa a integrar o espaço pictórico, congregando-se, assim, aos personagens, objetos e cenários. Com isso, livro, objeto físico e metanarrativas se confundem num tecido metaficcional. Em outras palavras, as da própria Suzy Lee, especificamente, ao abriremos seus livros-imagem “olhamos o sonho ‘dentro’ do livro” (LEE, 2012), à medida que o livro detém qualidade sensível: o formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas, os aspectos físicos de uma obra é tanto capaz de limitar quanto provocar a imaginação do artista e do leitor, constituindo um “ponto de partida para a imaginação” (LEE, 2012). De tal maneira que, “após cairmos dentro de um livro e voltarmos de um sonho, o livro como objeto nos parece totalmente diferente” (LEE, 2012). Ou seja, uma experiência mágica, onírica.

3.2.1 O livro como identificação

— Meu rosto não pode causar-te repugnância. [...] Quando estendendo os braços, fazes o mesmo, e sorris quando te sorrio, e respondes com acenos aos meus acenos. (BULFINCH, 2002, p. 125)

Tratando-se de um livro que tem como temática o espelho, é possível estabelecer um diálogo entre o livro-imagem de Suzy Lee e o *estado do espelho*, dada a liberdade interpretativa que tanto a obra como o tema psicanalítico possibilitam à nossa análise. Segundo Jacques Lacan, o estado do espelho é formador da função do eu, isto é, um processo de identificação capaz de transformar o sujeito que assume uma imagem. Apontado pelo psicanalista francês como relativo ao estágio de *infans* – do ser humano ainda bebê, a partir da idade de seis meses – que já consegue “resgatar, para fixá-lo, um aspecto instantâneo da imagem.” (LACAN, 1998, p. 94). Isto é, propõe Lacan, o estado do espelho *como uma identificação*:

Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...]. (LACAN, 1998, p. 94)

Assim, no primeiro livro-imagem da trilogia, *Espelho*, tanto a menina em diálogo com o seu duplo, quanto nós, leitores, em diálogo com a personagem e com a narrativa metaficcional do livro-imagem, vivemos esse processo de identificação, de reconhecimento do eu, quando ela se depara com a sua imagem, o outro eu, refletida na outra dimensão da diegese; ou nos deparamos com as nossas emoções e vivências sendo projetadas na trama visual. No entanto, paradoxalmente, o reflexo da menina não se encerra na sua duplicação, mas se engendra para um processo de transformação do sujeito; do mesmo modo, a relação do leitor com uma produção ou manifestação artística não se esgota nela mesma.

O duplo da menina, contudo, deixa de sê-lo logo que passa a realizar movimentos próprios, contrariando a protagonista. A ideia de espelho e de reflexo é então subvertida pelos gestos dissonantes de ambas as personagens entre si, de modo que a formação do eu – imagem da personagem refletida na página oposta, apresentada nas páginas iniciais – é reinterpretada pelo reflexo que agora já é um outro. Assim, a ambiguidade estabelecida na narrativa instaura no leitor de *Espelho* a dúvida quanto aos níveis de ficção retratados nas páginas espelhadas (da

esquerda e da direita) – incerteza também provocada nos outros dois livros que compõem a trilogia. Em *Onda*, a menina e as gaivotas coreografam juntamente com as ondas do mar, assim como em *Sombra* a personagem brinca com os bichos-sombra que se formam na página da base, até invadirem o nível ficcional da menina, ou seja, a página superior. Tanto em *Espelho* como em *Onda* e *Sombra*, as protagonistas e os “antagonistas” – gaivotas, reflexo, ondas do mar e as sombras das coisas – fundem a diegese metaficcional em apenas um nível narrativo, ao se incorporarem uns aos outros. De modo que não é mais possível distinguir a origem ou o destino dos personagens, muito menos um nível narrativo do outro. O estado do espelho, logo, se configura na trilogia, tal qual o estágio de *infans*, por meio de

uma série de gestos em que ela [a criança] experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações. (LACAN, 1998, p. 93-94).

Não obstante, mesmo diante dos movimentos discordantes entre o eu e o outro, as individualidades, antes apreendidas facilmente, se anulam ao passo que a imitação conduz para uma – empregando termo de Lacan a respeito do estado do espelho – *assunção jubilatória* que parece manifestar

numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LACAN, 1998, p. 94).

Estado do espelho e Narciso convergem, pois, no sentido que são *identificação*. Isto posto, em *Espelho*, esse processo de assimilação entre o eu e o outro se faz notar na capa, evocando o mito de Narciso, embora o duplo da personagem esteja pouco evidente, cabendo à composição visual do título explorar o sentido especular com mais clareza. Assim, o termo “Mirror” (Espelho), sob a face de uma tipografia alta, leve e de largura espaçada (conforme a orientação da página, na vertical), oscila entre ser texto e imagem refletida. Evidenciando, com isso, a sina de Narciso e da protagonista, à medida que sujeito e objeto se confundem. Conforme já vimos em *Capas, guardas e dobras: metanarrativas*, na folha de rosto, uma ilustração chama a atenção pela reduplicação em *mise en abyme* da personagem que se desdobra dentro do espelho *ad infinitum*. Mas, de costas para o espelho, o gesto da menina também pode ser interpretado como uma negação ao mito de Narciso, à lógica e à arte como representação do real. Recurso semelhante ocorre na ilustração da contracapa do livro, que cita explicitamente *La Reproduction*

Interdite (1937), de René Magritte. Porém, enquanto na folha de rosto a menina está de frente para o leitor e tem a sua imagem refletida de forma vertiginosa, na contracapa a personagem não é colocada em abismo, e tanto ela quanto seu reflexo são postos de costas para o leitor. Ou seja, se considerarmos a visão de quem observa a ilustração, é como se ali, na verdade, fosse reduplicada a figura do leitor na página-espelho: tanto a menina e seu duplo como o leitor estão de costas para um suposto *espectador do leitor*, mesclando níveis de realidade e de ficção.

3.2.2 O editor de Bolonha

De acordo com o próprio site da autora da trilogia de livros-imagem, Suzy Lee, *Espelho* foi originalmente lançado na Itália em 2003, pela editora Corraini, sendo traduzido para cinco línguas (reeditado na França, Estados Unidos, Coreia, Portugal, Espanha e Brasil). *Onda*, lançado em 2008 pela Chronicle Books, nos Estados Unidos, foi traduzido para dez línguas (reeditado em Itália, Espanha, Brasil, Portugal, França, Alemanha, Coreia, Polônia, Japão e China). *Sombra*, também publicado originalmente nos Estados Unidos em 2010, pela Chronicle Books, foi traduzido para oito línguas (reeditado na Alemanha, Coreia, Japão, Itália, França, Brasil, Espanha e China). Só no Brasil, *Espelho* já foi aconselhado pelo Plano Nacional de Leitura, na categoria de livros recomendados para “leitura orientada em sala de aula” no “1º ano de escolaridade” (PLANO NACIONAL DE LEITURA, 2017). Nos Estados Unidos, em 2008, *Onda* foi eleito pelo The New York Times como o Melhor Livro Ilustrado Infantil (*Best Illustrated Children's Books*). No mesmo ano, ainda conquistou medalha de ouro pela Sociedade de Ilustradores Americanos (Estados Unidos) como vencedor de Prêmio de Arte Original (*Original Art Award*). No Brasil, *Onda* também é recomendado pelo Plano Nacional de Leitura, sendo enquadrado na categoria de livros recomendados para “ler em voz alta” na “educação pré-escolar” (PLANO NACIONAL DE LEITURA, 2017). Além de ter sido vencedor do prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 2010, na categoria livro-imagem. No mesmo ano de 2010, *Sombra* também foi premiado pela FNLIJ como Melhor Livro de Imagem e selecionado na categoria de Melhor Livro Infantil pelo The New York Times, nos Estados Unidos.

Esta lista de traduções e premiações demonstra como a trilogia de Suzy Lee foi internacionalmente reconhecida não apenas pelo público infantil, mas também por uma audiência crítica, sendo laureada por fundações, sociedades e até por jornais que se dedicam ao tema da literatura infantojuvenil. Contudo, o parágrafo acima mostra também como a imagem detém um poder maior de universalização em relação à língua, esta que apresenta toda uma sintaxe e estrutura morfológica e semântica que é própria de cada cultura, dificultando a disseminação sem que a tradução desempenhe um papel dominante. Mesmo assim, há barreiras maiores em torno da literatura infantil que são os verdadeiros obstáculos, e não a língua, para que o livro ilustrado seja explorado também como um produto artístico, e não somente de capital. Voltamos mais uma vez para essa questão para fazer referência ao relato da própria Suzy Lee, em sua *A trilogia da margem*, na qual conta que havia levado o protótipo de *Espelho* para a Feira do Livro Infantil de Bolonha. Na feira literária de reconhecimento mundial, um editor que havia demonstrado interesse no livro-imagem colocou como condição que somente publicaria *Espelho* “se o final sombrio fosse alterado para um final feliz.” (LEE, 2012, p. 150), aconselhando, ainda, que Lee acrescentasse algumas palavras ao livro-imagem, com o argumento de que os pais não iriam comprar se não houvessem palavras. Como se percebe, Lee não atendeu à condição nem ao conselho do editor, mantendo o livro-imagem como tal: sem palavras e com um “final sombrio”. Esse relato foi adicionado por Suzy Lee ao capítulo em que a autora trata exclusivamente sobre o livro-imagem, na já amplamente mencionada *A trilogia da margem*.

Nela, Lee também fala sobre a importância dos leitores se acostumarem a lerem livros em que as narrativas ou os finais não estejam prontos, de modo que compete ao leitor – principalmente o leitor adulto que tende a hesitar – exercitar a sua imaginação para tecer na malha diegética dos livros-imagem a sua versão narrativa, tal qual as crianças criam suas próprias ficções utilizando a própria imaginação. Ao mesmo tempo, ela critica os livros-imagem que “correm o risco de se tornar demasiado lógicos ou explanatórios quando recheados da ansiedade de que o leitor possa perder o fio da história sem a ajuda das palavras.” (LEE, 2012, p. 146). Desse modo, explica, um livro ilustrado bem-sucedido – independente do fato de apresentar características pós-modernas ou não, metaficcionalis ou não – “deixa espaço para o leitor imaginar; um livro frustrante não deixa espaço nenhum e está inteiramente cheio de imagens de um artista sem imaginação.” (LEE, 2012, p. 146).

Suzy Lee também revela que muitas vezes cria os seus livros a partir de imagens que ela tem interesse de transformar em narrativa. De modo que o simples fato dela colocar uma imagem ao lado da outra é o suficiente para gerar uma história. Com isso, confia para os leitores d'*A trilogia da margem* que quando ela produz os seus livros feitos de imagem sente-se como se “estivesse desenhando fotogramas de um filme de animação. (LEE, 2012, p. 148).

A comparação entre o processo criativo dos livros-imagem de Lee e o cinematográfico ilustra como a figura do livro tem se permitido estabelecer um estreito vínculo com as demais linguagens visuais, enquanto que para Rui de Oliveira a estrutura do livro é análogo à formatação do teatro. Um exemplo notável desse trânsito *intercriativo* entre linguagens artísticas e estilos é o australiano Shaun Tan. Dono de uma estética diversificada, os livros do escritor e ilustrador alçaram voos para além da literatura, rendendo frutos no cinema de animação, no teatro e na produção musical⁴⁴. Nesta vertente, o renomado quadrinista Will Eisner, em vários momentos de *Quadrinhos e arte sequencial* (1999), compara a história em quadrinhos com o teatro pelo fato do primeiro também possibilitar interação emocional e tratar de complexidades da experiência humana através do recurso visual. Segundo Eisner, ao analisar o uso de imagens sem palavras nos quadrinhos, “a ausência de qualquer diálogo para reforçar a ação serve para demonstrar a viabilidade de imagens extraídas da experiência em comum.” (EISNER, 1999, p. 16).

Isto posto, é coerente afirmar que a arte contemporânea mais atual tem se instituído sob uma organização com limites pouco claros entre as linguagens e as diferentes manifestações artísticas de forma mais naturalizada, mesmo havendo resistência por parte de alguns setores, como ainda ocorre com *editores de feiras de Bolonha*. As fronteiras tendem, assim, a se tornarem mais flexíveis, de tal modo que para Lee, o fato dela produzir livros que são em sua totalidade apenas feitos de imagens, não implica uma abstinência da literariedade. Consequentemente, não é relevante para Lee se o livro tem ou não palavras, visto que a sua preocupação

⁴⁴ De autoria do australiano Shaun Tan, o livro ilustrado *The Lost Thing* possui filme de animação (Passion Pictures e Screen Australia, 2010), tendo ainda versão musical (Michael Yezerski, 2011) e produção teatral (Theatre Production, Jigsaw Theatre, 2004). Da mesma forma, o livro ilustrado *The Red Tree* possui produção teatral (Perth, Julho de 2011; Theatre Production, the Queensland Performing Arts Centre, 2004) e produção musical (Australian Chamber Orchestra, Julho de 2008). Igualmente, o livro-imagem *The Arrival* possui produção musical (Ben Walsh and the Orkestra of the Underground, Sydney Opera House, 2010, Melbourne & Adelaide 2011), *performance* de palco (Red Leap Theatre, New Zealand, 2009) e peça teatral (Spare Parts Puppet Theatre, 2006).

inicial está em “expressar da melhor maneira possível uma ideia” (LEE, 2012, p. 143).

Portanto, Suzy Lee defende que ler livros-imagem “é apenas uma das muitas formas do livro ilustrado.” (LEE, 2012, p. 146). Da mesma maneira, também interessa à nossa análise compreender, assim como para a autora, o livro que está associado a um modo particular de expressão, este que é indispensável para a história existir:

“O modo de expressão” não significa simplesmente as palavras ou figuras. Significa todos os métodos que podem efetivamente transmitir a mensagem ao leitor: o modo de combinar palavras e imagens, o estilo e a estratégia das figuras, o formato do livro e a direção em que as páginas são viradas etc. (LEE, 2012, p. 146)

Com isso, na trilogia *Espelho*, *Onda* e *Sombra*, além das já citadas economia de cores e cenário e a particularidade do traço de Suzy Lee, há um outro elemento indispensável e marcante no *modo de expressão* – não apenas dos livros-imagem, mas perceptível também como unidade criativa da ilustradora em suas demais obras – que é o protagonismo das personagens e as pontes ou elos comunicativos que são suscitados no *continuum* da diegese metaficcional. Em que diferentes estados, sentimentos, emoções, impulsos e, principalmente, tensões são *compartilhados com* ou *advindos* do leitor. Assim, conforme num monólogo que mescla humor, suspense e drama, as personagens interagem tanto com as metanarrativas do *codex*, o palco, quanto nos espaços diegéticos da realidade e da imaginação humana.

Suzy Lee, então, afirma que seus personagens são superficiais, cabendo a eles tão somente o papel de atuar – acionando, novamente, o livro-teatro de Rui de Oliveira –, de forma que “é como se o livro alongasse o tempo e o espaço no qual ocorre a ação e nos mostrasse a alegria e o medo da criança, a ansiedade e a animação em câmera lenta, uma por uma.” (LEE, 2012, p. 148). Em vista disto, elucida, “*Espelho*, *Onda* e *Sombra* estão voltados para os ‘atos’ contínuos em tempo e espaço determinados.” (LEE, 2012, p. 148). Logo, assim como em *Espelho* e *Sombra*, a protagonista de *Onda* dramatiza juntamente com o coro de gaivotas que a acompanha durante a trama metaficcional, que aos poucos ganha corpo dramático até atingir o seu *clímax*: quando o mundo de fantasia criado na página da direita, da onda, colide com o espaço da praia em que a menina se resguardava (figura 22). Contudo, nesse ouroboro cênico no qual as ficções da praia e do mar se encontram,

a personagem é recompensada ao final, com presentes do mar – aqueles que repousam sob a areia da praia úmida, nas guardas finais do livro.



Figura 22 – Sequência⁴⁵ da invasão dos personagens e da onda entre os níveis narrativos⁴⁶.

A respeito desse movimento metaficcional, especificamente na cena em que a menina e as gaivotas somem na borda central, Suzy Lee esclarece que embora os dois espaços da página dupla (página da esquerda e página da direita) fossem diferentes e ao mesmo tempo a mesma coisa, ela pretendia que o movimento de “entrar” no outro nível narrativo – ou seja, no espaço da onda e, conseqüentemente, no plano da imaginação – fosse perceptível aos olhos do leitor. Desse modo, a solução encontrada pela ilustradora, já discutida no início do presente capítulo, foi acionar a dimensão da borda central, e assim como o corpo de Alice ficou no *interespaço*, nem completamente fora nem completamente dentro do espelho, em *Onda*: “apenas a garota entrando à direita é visível na página à esquerda, e nada é visível ainda na página à direita; as partes do corpo ausentes podem estar no “entre”. (LEE, 2012, p. 51, rever figura 21). Ou seja, não foi um erro de impressão.

⁴⁵ Nesta representação sequencial de *Onda*, as páginas não foram ordenadas na íntegra, de modo que algumas ilustrações foram suprimidas no intervalo entre a primeira e a última página dupla desta sequência livro-imagem de Suzy Lee.

⁴⁶ LORETI, 2018.

3.2.3 Estado da sombra, estado do espelho

Segundo Victor I. Stoichita, em *Breve historia de la sombra* [Breve história da sombra] (1999, tradução livre nossa), a representação artística em sua totalidade estaria atrelada ao estado primitivo da sombra. De procedência incerta, a primeira forma de representação pictórica não consistiria de uma observação direta do corpo humano ou de sua representação, mas do ato de fixar a projeção de uma sombra por meio de seu contorno. De acordo com o mito relatado por Plínio, O velho, no Capítulo XXXV, em *História Natural*, a origem primitiva da pintura e das artes visuais se deu quando a filha do oleiro Butades, de Sicião, desenhou na parede, projetada por uma vela, o contorno da sombra do amado que partiria da cidade. A fim de dar-lhe volume, Butades aplicou argila sobre o desenho, produzindo relevo sobre o traço e, posteriormente, endurecido o material sob o fogo. Plínio ainda relata que a cerâmica teria sido preservada em Corinto, no templo das Ninfas (PLÍNIO *apud* STOICHITA, 1999, p. 15). Stoichita ainda explica que um século depois de Plínio, O velho, Atenágoras teria citado o mesmo mito para falar sobre a fabricação de bonecos (*coroplastiké*). Logo, o mito da origem da representação pictórica não passaria da cópia de uma cópia, sendo a sombra imagem de recordação. “La sombra real se marcha con el viajero, mientras que el contorno de la sombra, fijado em la pared, eterniza una presencia bajo forma de imagen, consolida una instantánea.” [A sombra verdadeira acompanha o viajante, enquanto que o contorno da sombra, fixado na parede, eterniza uma presença sob a forma de imagem, consolida um momento.] (STOICHITA, 1999, p. 19, tradução livre nossa). Assim, o historiador e crítico de arte considera que o ato da moça de fixar a sombra do amado na parede seria uma tentativa de tornar presente o ausente. Nesse sentido, seja no contorno da sombra ou na fotografia, ambas evocam um *eidólon*, definido por Stoichita como uma imagem sem substância, um duplo impalpável, imaterial, daquele que se foi. Fica inevitável, assim, estabelecer um elo com o *retorno da morte* de Barthes, para quem a fotografia, ou melhor, o fotografado, objeto da fotografia, é um pequeno simulacro, o *Spectrum*, *eidólon* emitido pelo objeto.

Victor Stoichita também esclarece que Platão, na filosofia, e Ovídio, na poesia, permitem à representação ocidental um desvio ou superação do “estado da

sombra” para o “estado do espelho” (STOICHITA, 1999, p. 42). No entanto, será com o advento do Renascimento, “la primera teoria del arte que se declara explicitamente hija del paradigma especular.” [a primeira teoria da arte que se declara explicitamente filha do paradigma especular] (STOICHITA, 1999, p. 42, tradução livre nossa), que o mito da filha de Butades é superado pelo mito de Narciso:

A partir de Alberti, que, no lo olvidemos, situaba el nacimiento de la nueva pintura bajo el signo de Narciso, el espejo como instrumento de control de la imagen mimética entrará, y por bastante tiempo, en la práctica de los talleres de pintura. [A partir de Alberti, que, não nos esqueçamos, marcou o nascimento da nova pintura sob o signo de Narciso, o espelho como instrumento de controle da imagem mimética entrará, e por bastante tempo, na prática das oficinas de pintura.] (STOICHITA, 1999, p. 65, tradução livre nossa)

Será, pois, no Renascimento que a pintura fará descobertas com o auxílio do pensamento matemático, possibilitando uma abordagem racional da arte, o retorno às formas clássicas, tendo como principal trunfo a perspectiva. Para seus contemporâneos, a superfície do quadro deveria ser tal qual a de um espelho, como relata o próprio Leonardo da Vinci, em seu inacabado *Tratatto della Pittura*: “[...] lograrás sin duda que tu obra sea tan parecida a la realidad como la que se ve en un gran espejo.” [conseguirás, sem dúvida, que a tua obra seja tão semelhante à realidade como a que se vê em um grande espelho] (DA VINCI *apud* STOICHITA, 1999, p. 66, tradução livre nossa). Por isso que, ainda hoje, “saber desenhar” se restringe, aos leigos da arte, representar um objeto em sua semelhança com a realidade. Consequentemente, embora seja o mito fundador da representação pictórica, o decalque ainda é visto com restrição enquanto técnica-fim. Ao mesmo tempo, o Renascimento permitiu uma nova consciência artística na Itália, na época, a pintura passou a ser um ato autorreflexivo: todo pintor pinta a si mesmo. Por isso, Victor Stoichita concordará, no final do primeiro capítulo de *Breve historia de la sombra*, que “la relación frontal con el espejo es una relación consigo mismo, del mismo modo que la relación de perfil es, necesariamente, una relación con el otro.” [A relação frontal com o espelho é uma relação consigo mesmo, do mesmo modo que a relação de perfil é, necessariamente, uma relação com o outro.] (STOICHITA, 1999, pp. 44-45, tradução livre nossa).

Uma vez que o *estado do espelho* se refere à identidade do eu e o *estado da sombra* ao do outro, Suzy Lee emprega em seu livro-imagem o duplo movimento de *estado espelho-sombra*, em que a reduplicação do eu da personagem é projetada

num outro que se fundem (sujeito e objeto) em um só *eidólon* – imagem onírica, incorporada pelas manchas em tons de preto e amarelo por quase todo o livro. Conforme já vimos em *Capas, guardas e dobras: metanarrativas*, essas manchas estão presentes tanto nas guardas de abertura como também de encerramento do livro, seguindo um padrão visual. As manchas que lembram o teste de Rorschach, ao advirem de uma ação autorreflexiva por meio da decalcomania, formam pares idênticos. Logo, quando o *codex* é aberto, as manchas revelam em ambos os lados a mesma base, entretanto irregulares, imperfeitas (figura 23). Sem qualquer garantia de simetria, o processo do decalque empregado por Suzy Lee implica a imperfeição, pois nem mesmo a relação espectral das páginas do livro garantem a simultaneidade dos movimentos da menina com o seu reflexo. Em *A trilogia da margem*, a autora esclarece que a alusão às manchas de Rorschach não foi arbitrária, uma vez que, assim como ocorre na proposta do teste psicológico, o interesse estava em permitir que aquela composição em tons de preto e amarelo fosse interpretada com liberdade sobre o que vemos ou pensamos delas: “Os leitores veem aquilo que desejam ver.” (LEE, 2012, p. 23), convergindo, assim, com o conceito de metaficção empregado por Linda Hutcheon, no qual o texto artístico é um universo recriado pelo leitor e que “deve então ser reconhecido como ficcional e de sua coautoria. Através dessa percepção, sua relação consciente com o texto se define – apesar de livre para interpretar, o leitor é responsável por sua interpretação.” (HUTCHEON *apud* REICHMANN, 2006, p. 7).

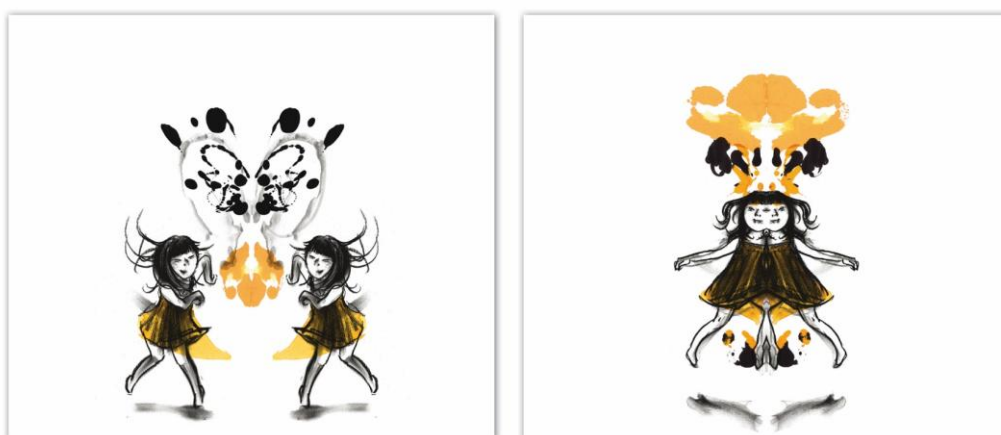


Figura 23 – As manchas em tons de preto e amarelo, oriundas da decalcomania, formam a mesma base, mas não são perfeitas⁴⁷.

⁴⁷ MIRROR, 2018.

Refém de uma reduplicação compulsiva, *Espelho* expõe a imprecisão do movimento artístico e literário. Em um dos momentos mais efusivos da narrativa, quando a menina e o simulacro se aproximam eufóricos à dobra central do livro, enfatizando a importância dessa margem para a diegese, todo o espaço da página é tomado pela tinta em movimentos que se assemelham ao *dripping*⁴⁸, técnica que transparece liberdade e dinamismo na ilustração (figura 24). Por sua vez, embora Suzy Lee tenha recorrido a um programa de edição para duplicar a personagem, o modo de aplicação da tinta foi puramente manual. Ao falar sobre uma parte da pintura em que a tinta pincelada e gotejada na página da direita não se apresenta da mesma maneira que na página da esquerda, enfatizando o caráter assimétrico no processo de espelhamento do livro-imagem, Lee afirma:

A assimetria é ainda mais evidente aqui [figura 25]. Ao contrário das imagens invertidas do computador, eu queria dar um toque natural e expressar como o mundo em que vivemos não é simetricamente perfeito. (LEE, 2012, p. 29).



Figura 24 - Os movimentos da tinta na página se assemelham ao *dripping*⁴⁹.

⁴⁸ Técnica de gotejamento de tintas no quadro, amplamente explorado por Jackson Pollock.

⁴⁹ *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010).

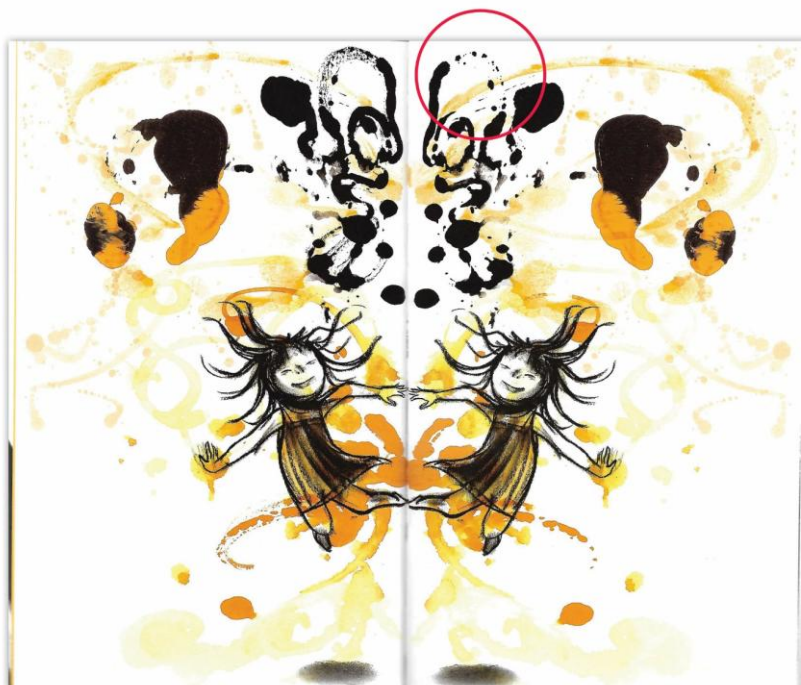


Figura 25 - Detalhe da assimetria citada por Suzy Lee⁵⁰.

A trama de *Espelho* gira em torno da dobra e dos desdobramentos: o branco da página enfatiza a solidão, o espelho, o eu; a decalcomania, as pinceladas e o *dripping* realçam o estranhamento, o sensível, o outro. Nesse *estado espelho-sombra*, a autora questiona a premissa da perfeição renascentista de espelhamento da natureza ao questionar a representação clássica e dicotômica do certo/errado ou do *gosto/não gosto*. Ainda mais: na obra de Lee a perspectiva, seja enquanto técnica de representação ou em seu sentido metonímico, isto é, o ponto de vista, o unilateral, é deixada de lado. O leitor não é um mero observador, o livro não ambiciona ser a janela da realidade, muito menos espelho. Isso parece mais claro quando, nas páginas finais, o duplo assume o papel da menina. No desenrolar da narrativa, somos levados a pensar que a página par (à esquerda) é reservada ao reflexo da menina, já que o enredo se inicia com ela solitária na página ímpar (direita). No entanto, desestabilizando quaisquer conceitos em torno de personagem

⁵⁰ *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010).

principal e secundário, a dança entre o eu e o outro se encerra quando o simulacro (página par) resolve empurrar a página ímpar, que cai junto com a personagem da menina, estilhaçando-se no chão tal qual um espelho (figura 26). Podemos fazer, assim, ao menos duas interpretações possíveis: ou o duplo, o simulacro, não é a menina que está na página par (da esquerda) ou em algum momento os papéis são invertidos. Mais além: a página-espelho que se desloca e se dilacera no chão não deixa de ser uma metáfora do destronamento do mito da perfeição – destronamento também cobijado por Renata Pimentel ao analisar obras de Copi, Nestor Perlongher e Tomás Eloy Martinez sobre o mito Eva Peron.

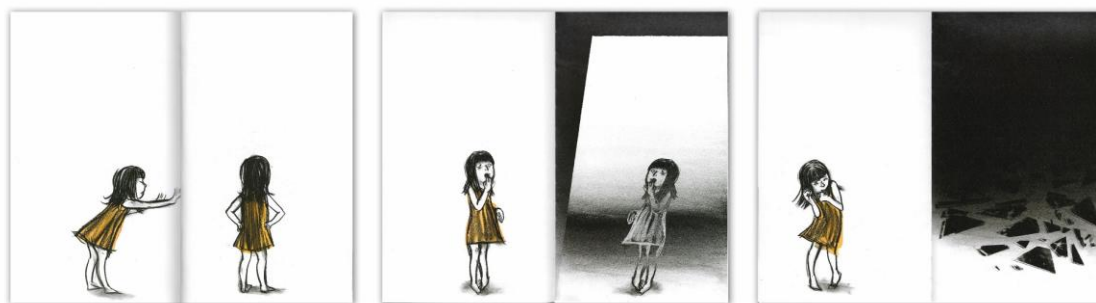


Figura 26 - O espelho se desloca da página e se estilhaça no chão⁵¹.

No caso de *Espelho*, a autorreferencialidade da obra também é autodestrutiva: a página-espelho estilhaçada seria uma oposição ao racionalismo renascentista, à necessidade de similitude com a realidade, embora ainda mantenha o caráter metalinguístico. Destrona o *estado do espelho* por ele mesmo. É o Narciso condenado a amar a si próprio: um meio-desejo, um meio-querer. Assim, tanto Magritte como Lee desconhecem a verdade: "O espelho no quadro trai nosso senso comum. Faz-nos duvidar do mundo que tão bem conhecemos." (LEE, 2012, p. 35). Em outras palavras, *Espelho* e *Sombra* são livros-imagem ambíguos, no qual não é possível determinar uma realidade ou interpretação única sobre o que ocorre à personagem, seu duplo e às manchas. Nele, Suzy Lee reacende o mito da filha de Butades e de Narciso sem recorrer ao ideal de sujeito individual e à totalidade da identidade: assume as inconstâncias de uma obra aberta. Ao contrário do Mito, enquanto forma que cria um mundo fechado em si mesmo, a partir do oráculo, do par *pergunta-resposta*, *Espelho* enseja a desconstrução do Mito e das formas

⁵¹ *Mirror* (Seven Footer Kids, 2010).

clássicas. Portanto, ao citar Otto Rank, Victor I. Stoichita destaca que o austríaco “insiste en el hecho de que el ‘doble’ fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo” [insiste no fato de que o “duplo” foi, de forma primitiva, uma medida de segurança contra a destruição do eu] (STOICHITA, 1999, p. 143, tradução livre nossa).

A evocação do duplo, dessa maneira, seja em *La Reproduction Interdite*, de René Magritte, seja na alusão feita por Suzy Lee à obra do belga em *Espelho*, bem como pelo acionamento do *codex* igualmente empregado nos livros-imagem *Onda* e *Sombra*; é possível assimilar os caminhos empenhados pela obra de vertente metaficcional autorreferencial e autoconsciente, estabelecidos pela autora. De tal forma que, exige do leitor uma atuação participativa no processo de recepção, ao passo que as narrativas vão sendo construídas no diálogo firmado entre as ilustrações sequenciadas no corpo do livro e, por conseguinte, materializadas em camadas superpostas na diegese. Nesse aspecto, no capítulo a seguir nos debruçaremos no livro ilustrado *Abra este pequeno livro*, escrito por Jesse Klausmeier e ilustrado por Suzy Lee, que igualmente à trilogia de livros-imagem, evidencia a figura do leitor como cocriador e do autor como produtor inscrito, em que não é mais possível determinar se a obra começa no processo de criação do autor, na concretização do produto enquanto objeto artístico ou no ato da recepção. À luz de Valentina Anker e Lucien Dallenbach (1975), podemos arrematar este capítulo concluindo que o livro ilustrado pós-moderno tem se firmado pela necessidade de evidenciar a tríade literária produção-produto-recepção, na qual o leitor exerce um papel fundamental para o desenvolvimento da diegese metaficcional. De tal modo que colocar essas questões em abismo não só quebram os limites interiores ao texto, oscilando-os ao exterior, saltando entre as dimensões da ficção e da realidade, como também dinamiza a reflexão especular, gerando um tipo literário que se autorregula e se conscientiza enquanto produto artístico.

4 VOCÊ FECHA UM LIVRO E ABRE OUTRO⁵²

A arte metaficcional desvela o inapreensível, é o enigma inesgotável. Não busca uma forma verdadeira e completa, fechada em si, mas reverbera a imprecisão e desmistifica o homem como ser privilegiado: “a imbecilidade consiste em crer que compreendemos o que não compreendemos”. (MAGRITTE *apud* BERNARDO, 2010, p. 95). Seja enigma, arte ou metaficção, todas lançam novas perguntas a cada resposta desnuda, um viver sem-fim. O saber é transitório, as narrativas são protagonistas e coadjuvantes de inúmeros enredos que se entrelaçam. Incorporam a autorreflexão, são antirrealistas porque assumidamente ficcionais, não se absterem em escancarar a autoconsciência da linguagem e do leitor, de serem criação e recriação. A diegese da vida ou da arte movimenta-se em um ecossistema de narrativas fluidas que se interligam num rizoma, apontam ao infinito e não ao futuro. A metaficção é a consagração da *violência biótica*⁵³ que se manifesta pelo ato criativo, é a tentativa frustrada de eternizar o instante, de exceder os limites, de transmutar verdades. Também é *deslocamento*, o colapso das identidades modernas que encerra o século XX e saúda o XXI. Paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade perdem a solidez do passado, fragmentam-se e, assim, abalam os alicerces da integração, da unidade, dos centros, do indivíduo. *Deslocar* é a perda do “sentido de si”, também designado na sociologia como *descentração do sujeito* (HALL, 2006, p. 9). *Des-*, prefixo que dissolve, nega, opõe: *descentração*, o deslocamento do centro, a marginalização, a coletividade. Metaficção é a máscara da paródia, definida por Linda Hutcheon como

uma modalidade privilegiada da autorreflexividade formal do pós-modernismo porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas [...] parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Seja no *deslocamento* ou *descentração do sujeito*, em Hall, ou na *excentricidade* da paródia, em Hutcheon, ambos se vinculam à suspensão de toda e

⁵² Referência ao final de *Abra este pequeno livro* (KLAUSMEIER, 2013).

⁵³ Segundo Ermelinda Ferreira, a expressão “violência biótica” evoca “o *modus operandi* da própria vida em toda a sua imensa variedade de suportes, porque nada é mais violento do que a existência na biosfera, nada é mais violento do que nascer e morrer, e nos interstícios destes extremos, manter-se vivo.” (FERREIRA, 2010b, p. 9).

qualquer crença. Esta *epoché* grega também é percebida em Gustavo Bernardo, que situa a ficção como “uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p. 42). Ou seja, a ficção que, comentando sobre si mesma, aciona a coparticipação do interlocutor, um desencadeador da narrativa. Convergindo, assim, com Valentina Anker e Lucien Dallenbach que notam nas obras contemporâneas a recorrência em evidenciar a tríade literária entre quem produz, o produto em si e quem recepciona a obra pós-moderna metaficcional.

Tal relação entre a metaficção, a pós-modernidade e o deslocamento do sujeito também perpassam os estudos dos livros ilustrados. É o caso de Maria Nikolajeva e Carole Scott que definem o *contraponto de natureza metaficção* como o que implementa “com sucesso os desafios mais ousados da estética ‘pós-moderna’.” (NIKOLAJEVA; SCOTT; 2011, pp. 44-45), proporcionando aos livros ilustrados uma versatilidade contrastante em elementos paratextuais “bem como manipular o leitor/espectador para ler de uma certa maneira” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, pp. 44-45). Segundo Gérard Genette (2010), a paratextualidade é um tipo de relação transtextual que o texto propriamente dito mantém com outros elementos formadores do conjunto da obra literária. Por conseguinte, o francês classifica como recursos paratextuais:

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p. 15)

Entretanto, tanto Nikolajeva e Scott quanto Genette demonstram em seus discursos uma visão estática do livro, ou seja, antes um suporte do que um objeto artístico. Em relação às autoras, embora reconheçam a paratextualidade como um fator de contraponto metaficcional, elas estabelecem limites entre os *signos icônicos e convencionais complexos* – como são denominadas as imagens e as palavras – de modo que atravancam a análise em torno dos movimentos da narrativa metaficcional que se produz no entrecruzamento de linguagens.

Nesse sentido, há uma necessidade que os estudos que visam uma produção artística intersemiótica demonstrem semelhante desenvoltura perceptiva – embora não seja facilmente apreensível, dada a pluralidade de áreas e impressões

acionadas –, visto que o livro ilustrado tem conquistado reconhecimento tanto literário quanto artístico ao usufruir uma estética pós-modernista do contradito. Conforme já debatemos nos capítulos *Capas, guardas e dobras: metanarrativas e Mito, espelho e desdobramentos*, elementos como título, guardas iniciais e finais, margens, orelhas, capa e demais recursos formadores do livro-objeto metaficcional abandonam a paratextualidade funcional para incorporarem o “propriamente dito” da obra. Em outras palavras, os exemplos enquadrados como *paratextuais* por Gérard Genette em um livro comum, nos livros ilustrados que ambicionam ser objeto de arte, suas propriedades plásticas e gráficas são capazes de manifestar uma diegese da experiência sensível, superando a alcunha de aparato, comentário ou acessório. Como veremos mais adiante no vertiginoso passeio por *Abra este pequeno livro*, de Jesse Klausmeier e Suzy Lee. Obra que se revela em *mise en abyme*, extrapolando fronteiras da linguagem e da forma, recriando poéticas e aninhando narrativas.

4.1 CHRONICLE BOOKS E COSAC NAIFY: CAPAS ESPECULARES

Se pensarmos que *Abra este pequeno livro* visa o público infantil, a capa da versão brasileira, pela Cosac Naify, ecoa uma escolha editorial ousada em comparação à versão norte-americana, pela Chronicle Books. A ousadia é mais uma constatação do que um posicionamento valorativo, visto que a capa pode ser um grande atrativo visual, principalmente para o público infantil. Contudo, ambas as versões preservam o caráter autorreflexivo da obra, além da metalinguagem escancarada pelo próprio título. Se na versão norte-americana o título “Open this little book”, os personagens, as cores e os livros são visualmente destacados em uma grande estante de livros que toma toda a página, na edição brasileira a capa não se permite qualquer referência explícita aos personagens e às cores representadas por eles (figura 27). As tipografias empregadas no título também destoam: na versão brasileira, o tipo gráfico simula a escrita cursiva, evidenciada pelas pautas que a sustentam. Essa diagramação potencializa a intenção da Cosac Naify em transformar a capa do livro em um caderno de anotações, talvez do leitor. Na versão da Chronicle Books, porém, esse caderno de anotações, também com o título da obra, salta para um nível acima da estante de livros. Ao passo que, sob fundo vermelho e moldura branca, a tipografia é visualmente mais dinâmica e

instável que a da versão brasileira, devido à mistura de fontes e estilos com ou sem serifa, preenchimento, cor e sombra.

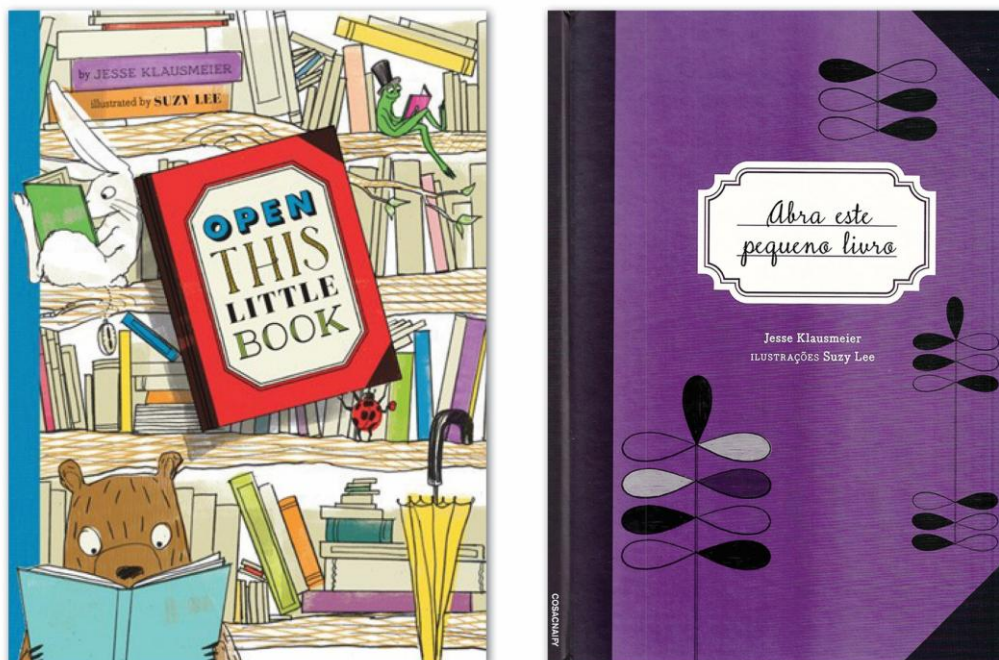


Figura 27 – Comparativo de capas de *Abra este pequeno livro* da Chronicle Books⁵⁴ (EUA) e da Cosac Naify⁵⁵ (Brasil).

Assim sendo, enquanto a edição da Cosac Naify sugere a aproximação do leitor simulando a escrita cursiva do título, desmistificando o *codex* como um objeto casto, igualando-o à perversão do caderno de anotações; a versão norte-americana, por outro lado, valoriza a autorreferencialidade à figura do leitor e do próprio livro pela visualidade marcante dos livros na estante e mãos dos personagens clássicos, que leem, concentrados. Em comparação à brasileira, a versão norte-americana se aproxima a uma *desmecanização* visual do título ao mesclar estilos tipográficos. Enquanto que a Cosac Naify manteve uma única fonte manuscrita, sem qualquer alteração de estilo, talvez apelando para uma aproximação visual do leitor, evocando certa materialidade do livro como objeto rústico, isto é, inculto. Logo, a arte de capa da Chronicle Books é explicitamente metaficcional ao colocar *Open this little book* em dois níveis ficcionais: o nível de realidade do leitor, que segura o livro enquanto objeto físico, e o nível de ficção, quando o livro é duplicado em sua forma ilustrada. Sendo representação especular, o livro do nível ficcional é posicionado acima da

⁵⁴ OPEN THIS LITTLE BOOK, 2017.

⁵⁵ *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

estante e dos personagens, saltando aos olhos e mãos do leitor. Os personagens que leem são a Coelha, o Sapo e a Ursa, enquanto a minúscula Joanhinha segura um enorme livro de capa vermelha: *Open this little book* duplicado. Na parte superior, dois outros livros da estante carregam em suas lombadas os paratextos “by JESSE KLAUSMEIER” e “illustrated by SUZY LEE”.

Na edição da Cosac Naify, por sua vez, a ilustração é trocada por cores sólidas e formas geométricas básicas, unindo o nível da ficção ao nível da realidade do leitor – já que não há um *Abra este pequeno livro* objeto físico e outro ilustrado, como em *Open this little book*, mas apenas o primeiro. O elemento ilustrativo utilizado na edição brasileira assemelha-se à haste de uma planta com folhas arredondadas que também recordam gotas de água, presentes nas guardas iniciais. Ao mesmo tempo, essas folhas-gotas unidas na horizontal remetem-nos à fita de Moebius, evocando não apenas o infinito de diegeses que se desdobram em livros, histórias e personagens, em *Abra este pequeno livro*, como também a impossibilidade de se determinar os limites entre o dentro e o fora, entre a realidade e a ficção, o eu e o outro da obra metaficcional. Ou seja, se na versão norte-americana a metanarrativa é escancarada pela representação visual, por meio da ilustração dos personagens e dos livros na estante; na versão brasileira o *codex* é pensado enquanto objeto narrativo, tendo em vista que o leitor não acessa a ficção pela representação visual, mas a segura em suas próprias mãos. Ou poderíamos dizer que a ficção invade o nível de realidade do leitor, de modo que o livro passa a ser o principal responsável pela quebra de limites entre os níveis de ficção e de realidade.

4.2 A POÉTICA REINSCRITA E A REVIRAVOLTA ANINHADA

João Alexandra Barbosa (1986), ao tratar sobre a poética reinscrita, diferencia o hermetismo em Góngora e Rimbaud que, nas palavras de Octavio Paz, reafirma: para o francês a cultura por meio das alusões e da tradução histórica funcionam “como empecilho à cristalina compreensão do leitor” (BARBOSA, 1986, p. 18), enquanto que para o poeta espanhol é “substituída pelo esfacelamento da sintaxe e pela dissipação da imagem” (BARBOSA, 1986, p. 18). Nesse sentido, fazendo uma releitura da poética reinscrita colocada por Barbosa, as alusões em *Abra este*

pequeno livro, longe do hermetismo erudito, se aproximam mais de um “esfacelamento da linguagem” e das suas estruturas, atuando como um desencadeador de elementos *plásticos-literários* metaficcionalis. De modo que a sintaxe do livro abandona o caráter funcional, a proposta acessória, para dismantelar a estrutura linear e hierarquizada da palavra em relação à imagem e ao objeto livro em vista de uma diegese intersemiótica particular.

Dessa maneira, a figura do autor que detém o poder interpretativo sobre a obra se esvai, cabendo ao processo de significação e à experiência sensível a centrifugação de uma dada verdade ou realidade. Nesse sentido, Gustavo Bernardo ressalta, em oposição ao realismo, o fato dos romances metaficcionalis rejeitarem “a noção do escritor como Gênio ou como Deus, entendendo-o antes uma construção social tal qual o leitor” (BERNARDO, 2010, p. 51). Assim, recorrendo mais uma vez a J. A. Barbosa sobre a recriação poética na poesia moderna, podemos afirmar que existe uma *poética reinscrita* em *Abra este pequeno livro*, isto é, “não mais uma poesia *de* leitura: uma leitura incrustada *na* poesia, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração [...]” (BARBOSA, 1986, p. 18, grifo do autor). Assim, basta trocarmos *poesia* por *livro* e teremos: não mais *um livro de leitura*: uma leitura incrustada *no* livro, exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração. É, pois, esse processo de decifração e recifração poética que permeia a metaficção narcisista na obra de Jesse Klausmeier e Suzy Lee, instaurando o que Gustavo Bernardo chama de “reviravolta aninhada”, isto é:

Ora, essa necessidade de reler e reler equivale, nos termos do leitor, à necessidade de metaficção, nos termos do escritor. Cada releitura provoca sensações e descobertas diferentes, esse leitor sente-se imergindo no labirinto que ele escolheu para percorrer, buscando, no retorno às mesmas peripécias, aninhar-se em novas reviravoltas. (BERNARDO, 2010, p. 103).

Em vista disto, o aninhamento de *Abra este pequeno livro* é tecido no processo de miniaturização ou ampliação das páginas-livros – inversamente proporcional ao tamanho dos personagens que surgem no fazer da narrativa. Os diferentes formatos de livros para cada história-personagem (figura 28) neles representados permitem uma leitura dinâmica do texto que se reproduz quase como um mantra: “Abra este... (página par⁵⁶) /⁵⁷ *Pequeno livro vermelho* (página ímpar) //⁵⁸

⁵⁶ A página par equivale à página do lado esquerdo e a página ímpar ao do lado direito.

⁵⁷ A barra [/] significa a dobra central do livro. Ou seja, a transição de leitura visual da página par para a página ímpar.

⁵⁸ As duas barras [//] significam a virada da página ímpar para a página par conseguinte, no verso daquela.

e leia sobre a Joanelha, que abre um... (par) / *Pequeno livro verde* (ímpar) // e lê sobre o Sapo, que abre um... (par) / *Pequeno livro laranja* // e lê sobre a Coelhoha que abre um... (par) / *Pequeno livro amarelo* (ímpar) // e lê sobre a Urso, que abre um... (par) / *Pequeno livro azul* (ímpar)” (KLAUSMEIER, 2013). Mas esse mantra é só o início de um ouroboro que se move em espiral. Um vertiginoso entrecruzamento de linguagens.



Figura 28 - Diferentes formatos de livros para cada história-personagem em *Abra este pequeno livro*⁵⁹.

4.3 MOVIMENTOS DA NARRATIVA METAFICCIONAL

Será a proposta ex-cêntrica, do deslocamento tanto do sujeito como das estruturas padronizadas, que torna *Abra este pequeno livro* uma negação ao cartesianismo em vista de uma leitura ou escrita antirrealista e suspensiva. Portanto, é nesse sentido de compreender a dimensão metaficcional do livro ilustrado contemporâneo que nos empenhamos na aventura de abrir o pequeno livro de Jesse Klausmeier e Suzy Lee, lançado no Brasil pela Cosac Naify. Um livro ilustrado

⁵⁹ *Abra este pequeno livro* (KLAUSMEIER, 2013).

escrito por uma norte-americana estreante em parceria com uma ilustradora reconhecida por uma produção artística que desarticula os arquétipos pedagogizantes impostos pelo mercado editorial de infantojuvenis.

No livro ilustrado, o leitor é igualado à diegese ao atender à provocação (ordem ou pedido?) do título escrito em letra cursiva: abra este pequeno livro. Nas guardas iniciais, um espaço pouco lembrado como recurso narrativo, um padrão de gotas de água cai sobre a superfície do próprio livro, sobre o papel em tom amarelado (figura 29). As gotas que compõem as guardas são mais um elemento decorativo, cogita o leitor, se não as ignorar. Na página seguinte, à esquerda, encontram-se as dedicatórias envoltas por uma moldura estilizada em duas tonalidades de vermelho, além da biografia das autoras e a ficha técnica. Na folha de rosto (página ímpar) em cor violeta, o título se repete acima de alguns personagens, bichos que se personificam pelo ato da leitura: um coelho, um sapo de cartola e um terceiro, minúsculo, com uma xícara na mão, escondido pelo livro que lhe cobre todo o corpo (figura 30). Os animais são personagens conhecidos pela literatura infantil: a Coelho, a Joaninha (escondida pelo livro) e o Sapo são as inferências lançadas ao leitor por Klaumeier e Lee. Logo, as autoras estabelecem como objeto poético a transtextualidade, recurso essencial a *Abra este pequeno livro*, por se colocar “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13), formando um palimpsesto de narrativas, pois em cada página-livro transposta um personagem clássico é revelado pela recriação poética.

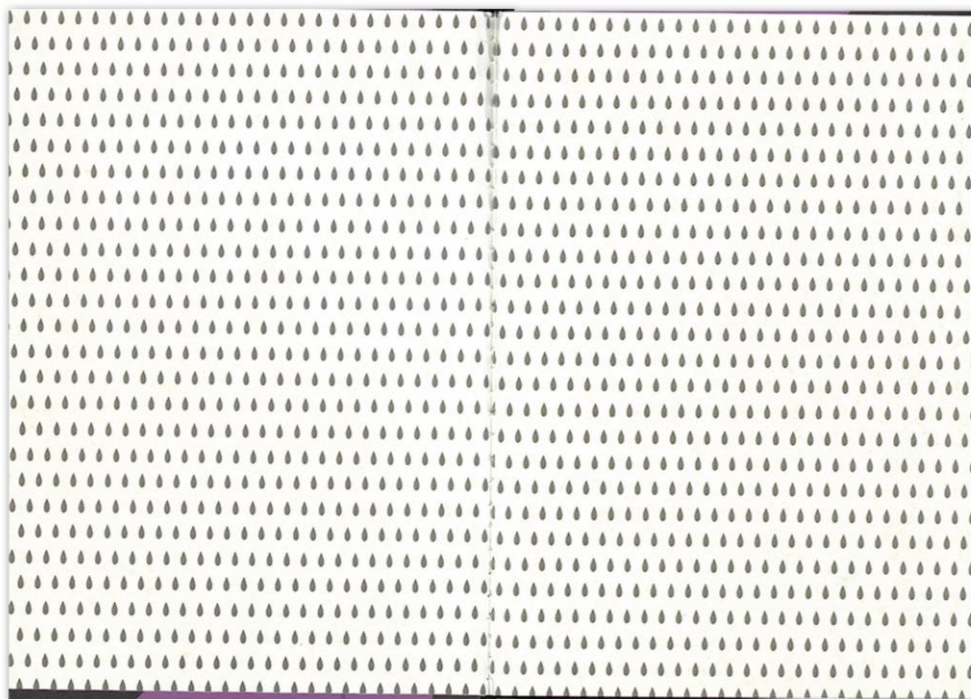


Figura 29 - Gotas cinzas nas guardas iniciais de *Abra este pequeno livro*⁶⁰.

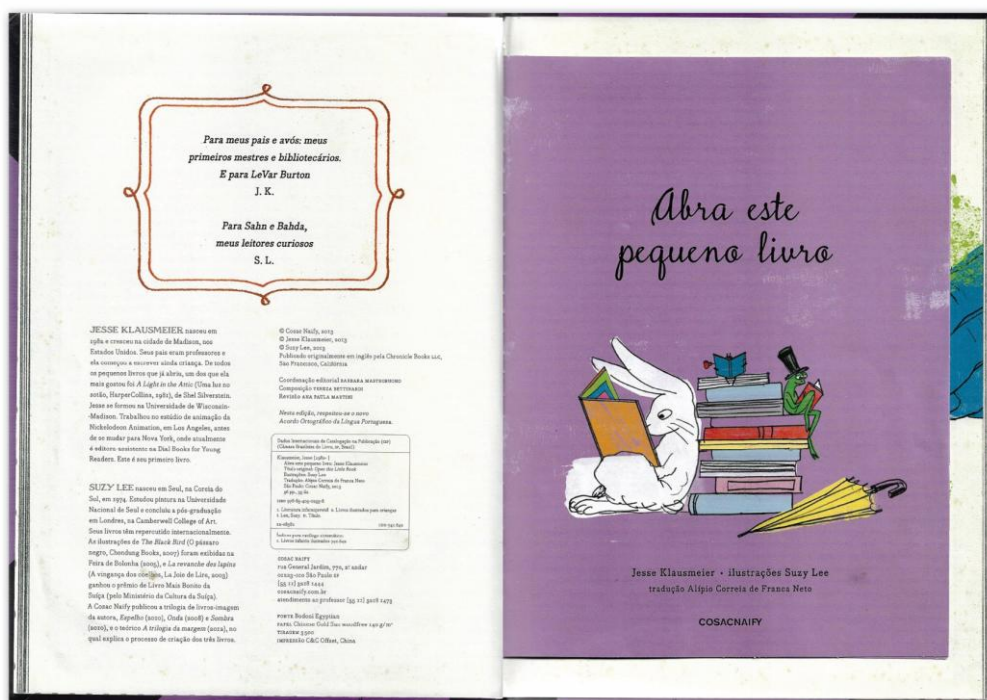


Figura 30 - Dedicatória e folha de rosto de *Abra este pequeno livro*.

⁶⁰ *Abra este pequeno livro* (KLAUSMEIER, 2013).

Na página seguinte à folha de rosto (página par), vemos uma ilustração de um livro vermelho, com bolinhas pretas, sobre uma vegetação apática, incolor. (rever figura 28) O cenário é mínimo, sendo tomado pelo vazio da página. Acima da ilustração, a narrativa se repete: “Abra este...” (par). Percorrendo a visão da página par à ímpar, o nível ficcional muda drasticamente: a página da direita não é mais um suporte ao texto e à ilustração do livro vermelho, mas corporifica a capa do *Pequeno livro vermelho* propriamente dita. Ou seja, enquanto no primeiro o leitor interage com o nível ficcional da obra; no segundo, a obra invade o nível de realidade do leitor. Havendo, assim, uma especularização da narrativa que causa um contraponto de perspectiva⁶¹: o leitor é ora observador ora partícipe. Assim, a página par do livro apresenta uma composição visual mais comum nos livros ilustrados enquanto a página ímpar busca a quebra da composição texto-ilustração-texto, integrando a palavra e a imagem ao objeto livro.

Esse processo de espelhamento da narrativa se inicia desde a abertura do *Pequeno livro vermelho* até o *Pequeno Livro Arco-íris*⁶², de modo que o contraponto intracônico entre o texto e a imagem, atrelado ao formato e proporção dos pequenos livros em relação aos personagens e cenários, é marcante para a composição de *Abra este pequeno livro*. Adentrando o *Pequeno livro vermelho*, por exemplo, vemos a ilustração da Joanhina segurando o *Pequeno livro verde* no colo, na página par (rever figura 28). Além do uso do diminutivo e do adjetivo, a miudeza da protagonista e do livro também são potencializados em relação às gigantescas plantas vermelhas que compõem o plano de fundo. Porém, o *Pequeno livro verde* salta do nível de ficção da página par, expresso por meio de ilustração, para permear o nível de realidade do *codex*, na página ímpar. Neste nível, o leitor não mais observa a Joanhina segurar o livro verde, mas o tem em suas próprias mãos, provocando uma ambiguidade de perspectiva, enquanto que não podemos

⁶¹ Segundo Nikolajeva e Scott (2010), a narratologia distingue entre quem está falando e quem está vendo na diegese. Para as autoras, no livro ilustrado, o primeiro é expresso principalmente por meio de palavras e o segundo, por palavras ou imagens, quando metafórico ou literal, respectivamente (p. 44).

⁶² Os personagens de histórias infantojuvenis clássicas suscitados por Jesse Klausmeier e Suzy Lee foram: a Joanhina, o Sapo, a Coelha, a Ursa e a Giganta. Protagonistas, respectivamente, do *Pequeno Livro Vermelho*, do *Pequeno Livro Verde*, do *Pequeno Livro Laranja*, do *Pequeno Livro Azul* e do *Pequeno Livro Arco-íris*. Ao personagem-leitor, por sua vez, cabe o livro desencaeador de toda trama especular: *Abra este pequeno livro*, de cor violeta (evidenciada na capa da edição brasileira, pela Cosac Naify).

asseverar se o leitor bisbilhota o livro da protagonista ou se agora ele é a própria Joanhina.

Em vista disso, os formatos dos livros são determinantes não só para o contraponto semântico e visual, como também para a corporificação do *codex* no processo de recepção e recriação da obra, indo além da estrita relação palavra-imagem, em vista de uma dinâmica que apela para a nossa experiência sensível. A dimensão do *Pequeno livro vermelho*, por exemplo, tem 16,5 por 21,5 cm, gigante em comparação à protagonista Joanhina, bem como ao *Pequeno livro arco-íris* que possui apenas 7,5 por 5 cm – embora este tenha como protagonista a Giganta, mal cabendo o polegar da personagem. No entanto, tanto o contraponto de perspectiva quanto entre a narrativa e os formatos dos livros somente são percebidos ao passo que os pequenos livros são abertos e seus respectivos personagens apresentados.

4.4 O ARCO-ÍRIS METAMORFOSEADO

Antes do livro da Giganta, está o *Pequeno livro azul*, o penúltimo livro a ser aberto. Nele, todos os personagens revelados se reúnem para ajudar a Giganta a abrir o último livro, o *Pequeno livro arco-íris*. Com o último livro aberto ao meio, o miolo deixa a sua costura à amostra, delegando ao livro arco-íris o *supraespelhamento* da narrativa (figura 31). De modo que é nesse ínterim de reunião dos personagens que se concretiza o aninhamento de todas as histórias no *Pequeno livro arco-íris*⁶³:

uma joanhina, que lê uma história sobre um sapo, que lê uma história sobre uma coelha, que lê uma história sobre uma urso, que lê uma história sobre uma gigante, cujos amigos leem para ela uma história sobre... [página ímpar //] uma joanhina, um sapo, uma coelha, [página par /] uma urso e uma gigante! E então... [página ímpar] (KLAUSMEIER, 2013).

⁶³ Assim como ocorre com *Zoom* e *Re-Zoom* (ambos lançados em 1995) de Istvan Banyai, como veremos mais adiante, o *Pequeno livro arco-íris* estabelece um vínculo intertextual com a obra *Alice's Mirror*, de Duane Michals, sendo que ao invés de se utilizar do recurso fotográfico, Klausmeier e Lee faz com que o *continuum especular* se construa por meio da sequência narrativa da palavra escrita, antes associada às páginas-livros de *Abra este pequeno livro*.

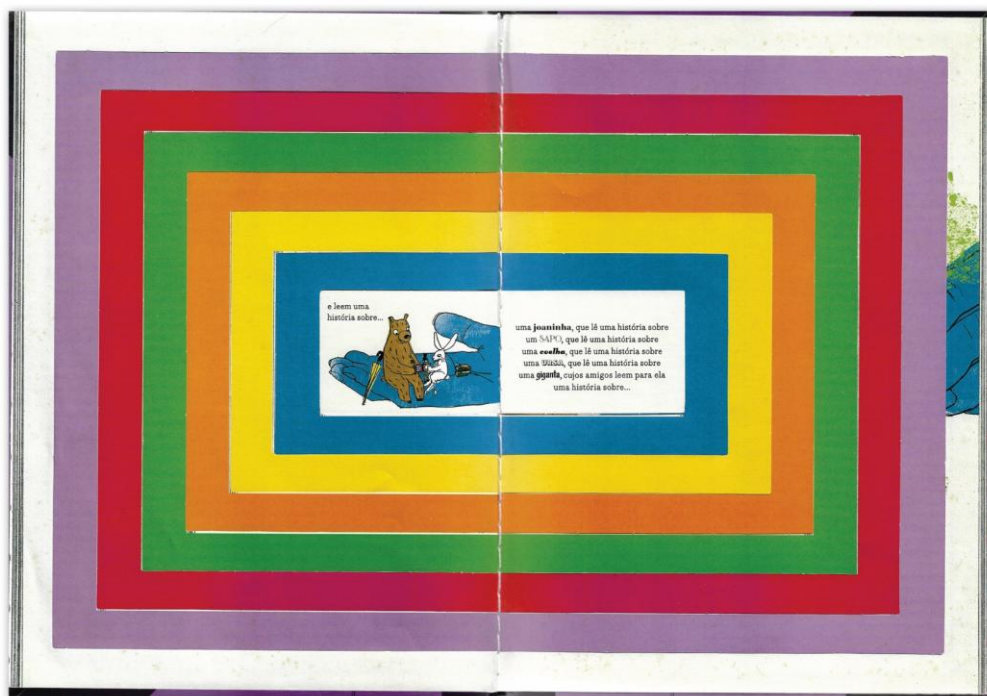


Figura 31 – Com o livro aberto ao meio, o arco-íris *supraespelha* a narrativa, em *Abra este pequeno livro*⁶⁴.

O arco-íris não é apresentado na sua forma icônica, mas através de elementos indiciais, seja nas gotas de chuva das guardas iniciais e finais, seja na capa e dentro do *Pequeno livro verde*, como também no *Pequeno livro laranja* e no *Pequeno livro amarelo*⁶⁵ (figura 32). Porém, é na abertura do *Pequeno livro azul* que o arco-íris se apresenta de maneira mais explícita, mesmo que ainda o faça por indícios. Nele, uma moldura⁶⁶ multicolorida incorpora as cores básicas do arco-íris: violeta, vermelho, verde, laranja, amarelo e azul (figura 33) – razão pela qual os pequenos livros são assim denominados, exceto o violeta, que é a cor de *Abra este*

⁶⁴ *Abra este pequeno livro* (KLAUSMEIER, 2013).

⁶⁵ O *Pequeno livro amarelo* capta o instante em que a Joaninha, o Sapo e a Coelha se protegem das gotas com o guarda-chuva amarelo da Ursa e escorregam no que remete a uma camada igualmente amarela do arco-íris que surge a partir da chuva e das cores que reverberam em todo o livro.

⁶⁶ Ao passo que os pequenos livros vão sendo abertos e o seus formatos diminuem de proporção, os versos da página-capa de cada livro aberto emolduram o livro subsequente com a cor corresponde ao personagem anterior.

pequeno livro em si. No entanto, as cores se revelam ao passo que lemos, abrimos e agrupamos os pequenos livros, seus enredos e protagonistas. É, então, no *Pequeno Livro Arco-íris* que se consagra o primeiro ciclo narrativo, revelando um rito de iniciação dos personagens.



Figura 32 - O arco-íris não é apresentado na sua forma icônica, mas através de elementos indiciais, em *Abra este pequeno livro*⁶⁷.



Figura 33 - Uma moldura multicolorida incorpora as cores básicas do arco-íris em *Abra este pequeno livro*⁶⁸.

⁶⁷ Produção própria nossa (2018), a partir de *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

De teor sinestésico, a cor é incorporada pelos protagonistas, nas gotas de chuva das guardas, pelo arco-íris e pela ambientação do livro, exercendo uma função mágica, divisora dos ciclos diegéticos. Por isso que, como objeto sensível, Jesse Klausmeier e Suzy Lee transformam *Abra este pequeno livro* em um livro experimental por instaurar, nas palavras de Ana Paula Mathias de Paiva, “todo objeto de transfiguração da leitura que materializa o sensório, o plástico, a originalidade na concepção” (PAIVA, 2010, p. 91), por estabelecer “uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo” (PAIVA, 2010, p. 91). Em *Abra este pequeno livro*, não só a cor é imprescindível para a trama metaficcional, dada a versatilidade desse elemento gráfico, como o leitor é personagem, personagens são leitores e o livro, objeto poético. Em consequência, há uma descentralização do sujeito e do *codex*, implodindo a narrativa, que se apresenta falsamente linear: histórias, personagens, leitores, livros, formatos e cores se aninham uns sobre os outros. São arco-íris sob múltiplas formas representativas. Concomitantemente, as autoras não apresentam o arco-íris por meio de uma ilustração ou descrição narrativa, mas *corporifica-o* ao objeto livro, ativando a experiência sensível do leitor.

A partir do *Dicionario de los símbolos* (1986), de Jean Chevalier, o arco-íris pode ser reinterpretado a partir de múltiplos aspectos, de modo a estabelecer uma apreensão subjetiva da relação não hierárquica que a obra metaficcional fixa na tríade autor-obra-leitor. Sendo sinônimo de aliança ou ligação da terra com o céu, constitui um elo entre duas forças criativas, a de produção e recepção; funde-se em apenas uma: da cocriação. Logo, denigre a genialidade do autor e desvirtua o *voyeurismo* do leitor pela coparticipação do segundo. Isto é, une o divino ao terreno, a ficção à realidade. Acrescenta-se também o sentido de proteção, empregado no Japão, no qual o arco-íris se transmuta na relação de amizade que os personagens estabelecem entre si por meio da leitura. Ou até mesmo na sensação de harmonia e gestação de um novo ciclo, do ovo cósmico, quando o arco-íris se revela nos quadrados concêntricos sob as cores violeta, vermelho, verde, laranja, amarelo e azul.

⁶⁸ Produção própria nossa (2018), a partir de *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

O segundo ciclo, após o aninhamento do arco-íris, se configura quando a composição gráfica e o formato dos livros reduplicados revelam uma progressiva alteração na diegese, principalmente quando comparados com a primeira aparição do *Pequeno livro vermelho*. Este que no segundo ciclo, assim como os demais pequenos livros do primeiro ciclo, passa a ser representado de forma especular, invertendo os níveis diegéticos. De tal maneira, após o enquadramento dos pequenos livros que formam a moldura multicolorida do arco-íris (rever figura 33), o *Pequeno livro arco-íris* é fechado sob as seguintes palavras: “os amigos da Giganta fecham o seu pequeno livro arco-íris...”. A partir deste instante, consolida-se o rito de iniciação dos personagens-leitores. Assim, conforme mencionamos, o modo de representação dos pequenos livros propriamente ditos muda de localização: no segundo ciclo diegético, a página da esquerda passa a contemplar o nível de realidade do leitor ao incorporarem a contracapa dos pequenos livros. Em consequência disso, a página da direita passa a representar o nível de ficção, com uma estrutura da relação palavra-imagem mais comum dos livros ilustrados. Desse modo, *Abra este pequeno livro* coaduna uma estética pós-moderna ao transformar páginas do *codex* em capas de livro, e uma composição convencional, na qual a palavra fica no entorno da ilustração, sem invadir ou até mesmo integrando timidamente o espaço de representação visual (figura 34).



Figura 34 - Dois ciclos diegéticos de *Abra este pequeno livro*⁶⁹.

Nesse segundo ciclo, a ambientação sofre alterações relevantes para uma nova significação visual da narrativa associada ao símbolo do arco-íris e suas cores: as novas amigas conquistadas durante a leitura dos livros proporcionaram uma recoloração do cenário, agora mais vivo e dinâmico – enquanto os personagens se despedem e fecham os pequenos livros (que, por sua vez, crescem em suas proporções). Antes de fechar o *Pequeno livro vermelho*, por exemplo, vemos a Joanhinha se despedir do leitor ainda com o *Pequeno livro verde* no colo – só que dessa vez acompanhada pelo relógio da Coelha, que surge no início da narrativa, junto à personagem – não mais arrodada pela vegetação avermelhada, mas agora multicolorida pelo verde, amarelo, azul, violeta e laranja (figura 35). Isto é, não só ficaram os objetos que recordam os amigos conquistados durante a leitura de *Abra este pequeno livro*, como também a própria magia que as novas amigas proporcionaram, simbolizadas pelas cores do arco-íris. Reviravolta semelhante ocorre com as gotas de chuva representadas nas guardas iniciais que, superando a função decorativa, se agregam à diegese quando Jesse Klausmeier e Suzy Lee

⁶⁹ Produção própria nossa (2018), a partir de *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

resolvem recolorir as gotas acinzentadas das guardas-finais com as cores do arco-íris desse novo ciclo (figura 36).

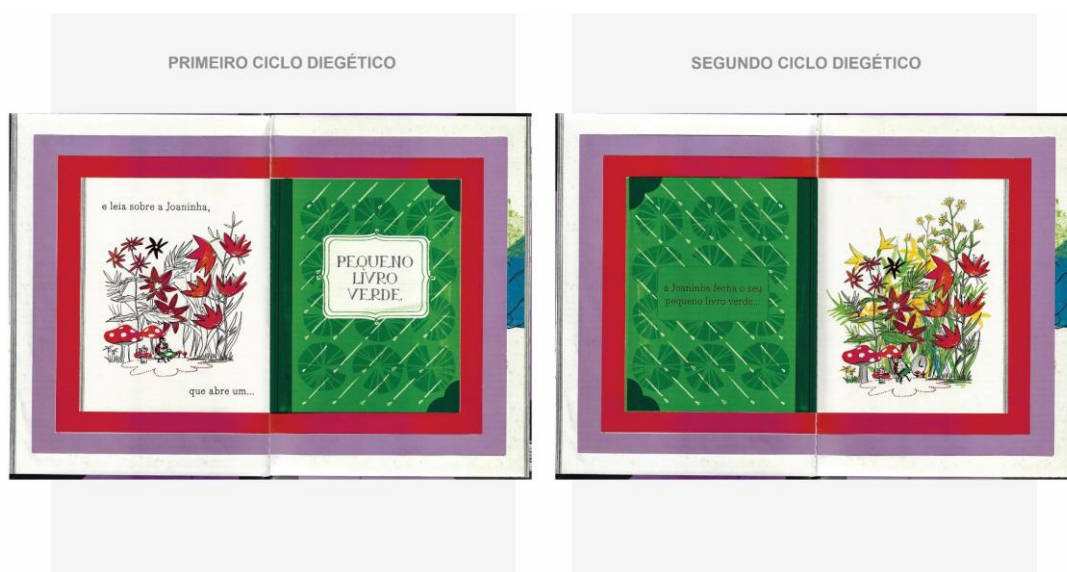


Figura 35 - No segundo ciclo diegético, o cenário foi colorido pelas cores do arco-íris, em *Abra este pequeno livro*⁷⁰.

⁷⁰ Produção própria nossa (2018), a partir de *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

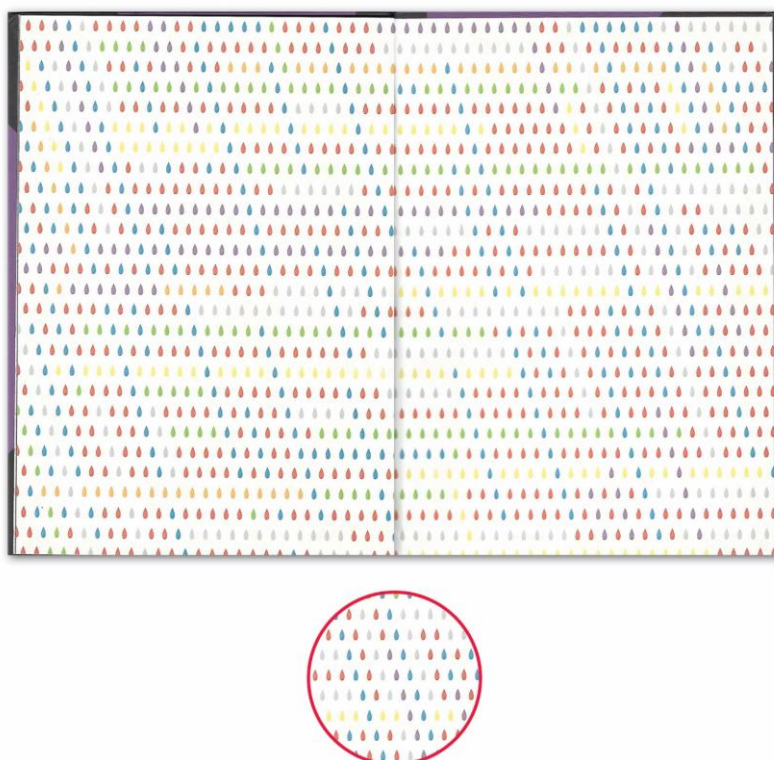


Figura 36 - As cores do arco-íris colorem as gotas das guardas finais⁷¹.

4.5 A ÁRVORE FECUNDA DO INFINITO

Se o primeiro ciclo corresponde à constituição de uma narrativa metaficcional por meio da estratificação de um enredo pluricelular, o segundo celebra o caráter *sine die* da arte contemporânea, visto que os pequenos livros se encerram quase que infinitamente. Paradoxalmente, um desfecho sem-fim a cada pequeno livro deixado para trás: quando o *Pequeno livro arco-íris* é fechado todos os outros seguem o mesmo destino até à contracapa do *Pequeno livro vermelho*, que, por fim, avisa: “você fecha este pequeno livro vermelho...” (par) / “e...” (ímpar). Embora o livro esteja no fim, a página ímpar resgata a ilustração inicial do livro jogado no chão, quando o leitor é convidado a abrir o *Pequeno livro vermelho*. No entanto, há algumas mudanças na composição da figura: dessa vez, a vegetação ao redor não apenas foi preenchida pelas cores verde e vermelha do arco-íris, como também acolhe todos os pequenos livros fechados pelo leitor (em ordem decrescente): o *Pequeno livro vermelho* da Joanelha, o *Pequeno livro verde* do Sapo, o *Pequeno*

⁷¹ Produção própria nossa (2018), a partir de *Abra este pequeno livro* (Cosac Naify, 2013).

livro laranja da Coelhoa, o *Pequeno livro amarelo* da Ursa, o *Pequeno livro azul* de todos os personagens e o *Pequeno livro arco-íris* da Giganta. Os pequenos livros estão com as capas voltadas para baixo, uns sobre os outros, como se encerrassem, definitivamente, a teia metaficcional do livro de Klausmeier e Lee (figura 37).



Figura 37 - Todos os pequenos livros, de *Abra este pequeno livro*, fechados com a capa para baixo sobre a vegetação⁷².

No entanto, a diegese continua, pois ainda cabe ao leitor fechar o livro violeta, isto é, *Abra este pequeno livro*. Contudo, na página seguinte, a última de fato antes das guardas finais, o texto finaliza: “abre outro!”. Abaixo do texto, pequenos livros voam juntos a abelhas, pássaros e borboletas, que migram para a última ilustração de *Abra este pequeno livro*: uma estante repleta de livros que se metamorfosea em árvore (figura 38). Em seu entorno foram acolhidos não apenas o enredo de *Abra este pequeno livro*, como outros personagens e animais de histórias clássicas, assim como livro-imagem *Onda* (que compõe a trilogia de livro-imagem *Espelho* e *Sombra*) da ilustradora Suzy Lee, conforme já vimos no capítulo *Mito, espelho e desdobramentos*.

⁷² *Abra este pequeno livro* (KLAUSMEIER, 2013).

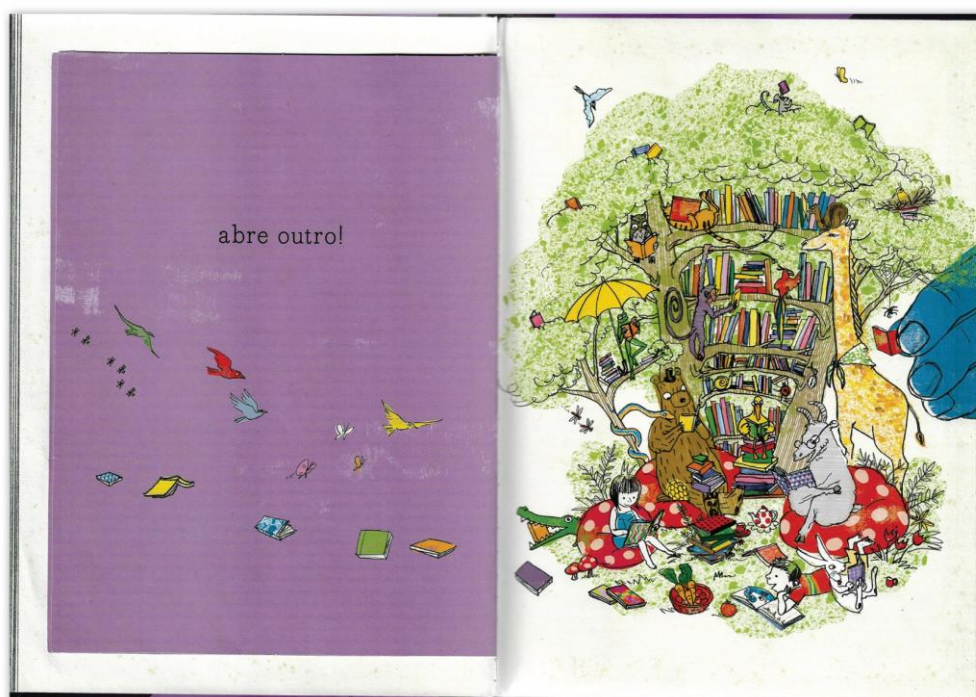


Figura 38 - Uma estante repleta de livros que se metamorfosea em árvore, em *Abra este pequeno livro*⁷³.

Contudo, vamos nos ater à simbologia em torno da árvore. Em artigo intitulado *Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória* (2010), Amarino Oliveira de Queiroz discorre sobre a presença dessa figura na escrita de autores e autoras das literaturas africanas da atualidade, de modo que a árvore representa um lugar, nas sociedades tradicionais, de reunião, que – semelhante ao arco-íris – estabelece um vínculo “entre o sagrado e o profano, o factual e o poético, a disciplina e a ludicidade”, além de, na escrita literária, desempenhar ou reforçar a dimensão “de espaço simbólico historicamente atribuído para a dinamização da memória coletiva e partilha dos saberes” (QUEIROZ, 2010, p. 50). Nesse sentido, mais uma vez a noção de elo entre os extremos, entre o eu e o outro, a imagem oubórica que se revela no arco-íris se reafirma na ilustração final da árvore-estante.

Abra este pequeno livro, portanto, manifesta um interesse em impulsionar a memória coletiva para uma fase tenra do ser humano, a infância, ao fazer uso de personagens clássicos de compreensão universal. Ao mesmo tempo, também revela

⁷³ *Abra este pequeno livro* (KLAUSMEIER, 2013).

um apreço ao livro como uma manifestação grupal da experiência sensível ao compor a última página da obra, antes das guardas finais, com uma ilustração fortemente alusiva a contos clássicos, mas implementando demais animais personificados em leitores, além dos personagens da própria obra. Fazendo referência até mesmo a personagens de outras publicações da ilustradora Suzy Lee, ao passo que todos circunscrevem uma grande estante repleta de livros que também é uma árvore. Algo como uma *biblioteca-da-árvore*. Com isso, a figura do *griot* que reúne a sua tribo para compartilhar histórias e saberes é ressignificada pela figura do livro que, além de ainda ser um objeto essencial para a preservação da memória, é capaz de manter a vida enquanto narrativa da experiência sensível. Criando e recriando vivências em nossa biótica.

5 “COMO PODE SER?”⁷⁴

Em 2008, quando publicou *The paradox of space in postmodern picturebooks* [O paradoxo espacial no livro ilustrado pós-moderno, tradução livre nossa], Bette Goldstone classificou o livro ilustrado pós-moderno (*postmodern picturebook*), como um subgênero de livro ilustrado no qual é próprio da sua natureza de experimentação, como:

break boundaries, question the status quo, challenge the reader/viewer, reflect technological advances, and appeal to the young who are at least as comfortable (if not more so) playing on the computer screen than they are on a jungle gym (Pantaleo). [quebrar os limites, questionar o *status quo*, desafiar o leitor/espectador, refletir os avanços tecnológicos e atrair os jovens que se sentem tão confortáveis (se não mais) quanto jogar na tela do computador do que estar em um parque (Pantaleo)]. (GOLDSTONE, 2008, p. 117, tradução livre e grifo nossos)

Conforme já debatemos e citado pela professora da Universidade de Victoria (Canadá), a arte pós-moderna permeia os limites impostos pela linguagem, fragmentando-a, na tentativa de produzir modos de pensar e de se relacionar com o produto artístico de forma mais participativa. Por vezes, dissemina no leitor a semente da dúvida em torno do que, de fato, se está interagindo. É o caso de *Zoom*, *Re-Zoom* e *O outro lado*, de Istvan Banyai, que detêm as características citadas por Goldstone e Pantaleo a respeito das especificidades do livro ilustrado pós-moderno. Ao passo que por serem obras predominantemente visuais, necessitam serem compreendidas enquanto uma produção intersemiótica, assim como ocorreu à trilogia de livros-imagem da ilustradora Suzy Lee e a *Abra este pequeno livro*, de Jesse Klausmeier e Lee.

Nesse sentido, Sylvia Pantaleo, em artigo intitulado “*How Could That Be?*”: *Reading Banyai’s Zoom and Re-Zoom*⁷⁵ [“Como pode ser?”: uma leitura sobre *Zoom* e *Re-Zoom*, de Banyai] (2007, tradução livre nossa), faz referência à fala de Gunther Kress sobre a onipresença da imagem em nossa paisagem de comunicação atual (current landscape of communication): “multimodal forms of contemporary text make it essential to rethink our notions of what reading is” [as formas multimodais do texto

⁷⁴ Citação à fala da aluna sob o pseudônimo Alissa sobre o livro *Zoom*, em artigo de Sylvia Pantaleo, da Universidade de Victoria, Canadá, sob o título “*How Could That Be?*”: *Reading Banyai’s Zoom and Re-Zoom* (2007).

⁷⁵ Estudo que visa compreender como alunos do sexto ano do ensino fundamental (Fifth-grade) em contexto europeu canadense leem e interagem com os livros-imagens de Banyai.

contemporâneo tornam essencial repensar nossas noções sobre o que a leitura é] (KRESS, 2003, pp. 140-141 *apud* PANTALEO, 2007, p. 222, tradução livre nossa). Portanto, em harmonia com o livro ilustrado pós-moderno, embora o livro eletrônico não tenha aniquilado com a existência da versão física, tanto Pantaleo como Kress concordam que a tela modificou as formas de leitura do livro impresso, bem como a organização da página e diferentes maneiras de representação visual. Com isso, a capacidade de ler imagem se tornou uma tarefa essencial na contemporaneidade, embora essa leitura ocorra de maneira multifacetada. Pantaleo ainda cita Barbara Kiefer sobre o fato de muitas vezes as crianças buscarem visualizar as ilustrações mais de perto, vendo detalhes nas imagens (KIEFER, 1995 *apud* PANTALEO, 2007, p. 222) que por vezes, citando agora Margaret Meek, “are missed by ‘skipping and scanning’ adults” [são perdidos pelos adultos que “ignoram e escaneiam”] (MEEK, 1988, p. 19 *apud* PANTALEO, 2007, pp. 222-223, tradução livre nossa).

Desse modo, nos livros-imagem de Banyai, o caráter fragmentário e descritivo da imagem é potencializado por um efeito *bumerangue* no qual as convicções do leitor são postas em xeque a todo momento, quebrando-se as fronteiras entre os níveis de realidade e ficção, sobrepondo metanarrativas. Mas também estabelece uma leitura horizontal, ao passo que aciona no leitor de qualquer faixa etária o olhar minucioso quanto às informações visuais apresentadas, na tentativa de captar a narrativa que se desdobra em muitas outras *ad infinitum*, sem qualquer garantia de verossimilhança. Conforme transcreve Sylvia Pantaleo, em artigo já citado no parágrafo anterior, a resposta da aluna sob o pseudônimo Alissa, de dez anos de idade, na qual explica a respeito da sua leitura sobre *Zoom*, de Istvan Banyai:

At the beginning, I thought to myself, ‘How could that be?’ I turned back a page and realized the letters in the corner. After that, I started to look for hints in the pictures. In the Arizona scene, the third one, I knew it was a stamp because of the edge for example. But I was a little confused at the ending — I thought it was going to go back to the rooster! Another thing I did was imagine what happened after the dot at the end. [No começo pensei comigo mesma: “Como pode ser?” Eu voltei uma página e percebi as letras no canto. Depois disso, comecei a procurar sugestões nas ilustrações. Na cena do Arizona, a terceira, eu sabia que era um selo por causa da borda, por exemplo. Mas fiquei um pouco confusa com o final – pensei que iria voltar para o galo! Outra coisa que fiz foi imaginar o que aconteceu depois do ponto no final.] (ALISSA *apud* PANTALEO, 2007, p. 222, tradução livre nossa)

No livro, a cena do Arizona citada pela aluna advém de uma paisagem urbana, esta que é emoldurada pela tela da televisão, que é assistida por um índio nativo em algum lugar do deserto, que por sua vez corresponde à ilustração de um

selo sob o tema do Arizona (figura 39). Logo, o leitor conclui que o nativo e a paisagem correspondem ao deserto do Arizona, devido ao nome “Arizona”, na parte inferior da página do livro, e que a ilustração é um selo devido à borda serrilha ao redor da imagem. A informação de que a imagem corresponde a um selo postal será confirmada na página seguinte, onde uma mão segura uma carta com o referido selo postal. O remetente, provavelmente quem segura a carta, é “Mr. Taumata Tafia”, o chefe tribal que vive em “Solomon Island” – ou Ilhas Salomão, um país independente localizado no pacífico sul. As informações citadas sobre ser uma carta postal, assim como seu remetente e localização são inferidas pelo leitor por meio dos indícios visuais e textuais que são encontrados na ilustração. Dessa maneira, é interessante observar que tanto *Zoom* como *Re-Zoom* exige uma leitura tanto investigativa como enciclopédica, ao passo que cada elemento inserido por Istvan Banyai proporciona uma nova interpretação ao livro-imagem, já que o autor húngaro faz referência a diversas culturas, lugares e pessoas que acionam distintos conhecimentos de mundo. Em consequência disso, o leitor é igualmente estimulado a não se restringir às suas deduções, apenas, mas também é desafiado a fazer uma pesquisa externa, seja através de um leitor intermediário ou de uma pesquisa no *Google*, por exemplo. Para tanto, Istvan Banyai explora um outro recurso linguístico estruturador da *internet*: o encadeamento textual, criando vínculos, intertextos e hipertextos entre as páginas. De modo que as ilustrações nelas contidas, juntamente com as vivências do leitor, atuam conforme um *Memex*⁷⁶ impresso da humanidade.

⁷⁶ Segundo o engenheiro eletrônico e físico brasileiro Carlos Henrique Brito Cruz, em editorial para a *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, sob o título *Vannevar Bush: uma apresentação* (2011), o norte-americano Vannevar Bush escreveu – em 1945, antes do nascimento da *internet* – o artigo *As We May Think*, no qual analisa sobre “como os avanços da pesquisa poderiam vir a modificar a forma de se pensar e organizar o conhecimento.” (CRUZ, 2011, p. 11), e analisou “como o modo de pensarmos poderia vir a ser alterado se pudéssemos ter acesso à enorme massa de informações criada pela humanidade, e realizar conexões entre elas.” (CRUZ, 2011, p. 12). Bush propôs, então, o *Memex*, um dispositivo que representa o princípio estruturador da *internet*, capaz de armazenar todo tipo de informação, comunicação e registros que, estando uma vez indexados, poderiam “ser consultados de forma automática. Adicionalmente, o interessado poderá criar conexões entre itens pertinentes, e de um ser remetido ao outro.” (CRUZ, 2011, p. 12). Posterior ao artigo visionário de Vannevar Bush, explica Cruz, no ano de 1965, Theodore Nelson cunha o termo “hipertexto” para assinalar “um texto não sequencial, no qual o leitor não fica restrito a uma sequência particular, mas pode seguir conexões (*links*) e chegar ao documento original a partir de uma citação curta” (BERNERS-LEE *apud* CRUZ, 2011, p. 12). Em 1989, o físico inglês Tim Berners-Lee cria a linguagem de programação HTML (Hyper Text Mark Up Language ou Linguagem de Marcação de Hipertexto), dando “vida e forma à ideia de Bush” e “os *hyperlinks* que hoje todos usam correntemente na *web*.” (BERNERS-LEE *apud* CRUZ, 2011, p. 12).



Figura 39 - Cena do Arizona em *Zoom*⁷⁷.

Ou seja, ao implementar o hipertexto na página do livro, Istvan Banyai transforma a transição de páginas no “clique aqui” das páginas da *web*. Isto é, em *hyperlinks*, como se o *codex* agora fosse um *tablet*. Com isso, Banyai personaliza a fala da pesquisadora Bette Goldstone de que “postmodern picturebook artists transform book space in ways which simultaneously are inventive while reflecting concepts and ideals from fine arts, technology, and scientific theory.” [Artistas de livros ilustrados pós-modernos transformam o espaço do livro de tal maneira que são simultaneamente inventivos ao passo que refletem conceitos e ideias das belas artes, tecnologia e teoria científica.] (GOLDSTONE, 2008, p. 117, tradução livre nossa). Nesse sentido, a perspectiva, por exemplo, tão cara aos estudos clássicos, é determinante na concepção de *Zoom* e *Re-Zoom*, de modo que o autor húngaro escolhe um determinado ponto da imagem para iniciar a sua jornada de redução da ilustração, na qual o olhar do leitor se distancia da cena (*zoom out*); ou de ampliação, fazendo com que o leitor mergulhe no corpo narrativo (*zoom in*), quando a leitura tanto de *Zoom* como de *Re-Zoom* é feita de trás para frente. O *codex* é, então, mais uma vez associado a um recurso tecnológico de ponta: as telas *touch*

⁷⁷ Brinque-Book, 1995.

screen. Contudo, enquanto a tecnologia se utiliza da ponta dos dedos para acionar tais atributos de ampliação e redução da imagem por meio do gesto de pinça, em ambos os livros físicos projetados por Banyai não apenas pinçamos, como também apertamos, puxamos e acomodamos as folhas de papel do tipo *couché*⁷⁸ que tornam as cores CMYK⁷⁹ sólidas tão nítidas quanto nas telas RGB⁸⁰ dos monitores, assemelhando-se a *frames* sobrepostos que se aninham e se animam no tempo-espaço da imaginação humana.

Em *Zoom*, *Re-Zoom* e *O outro lado*, ao passo que é condutora da narrativa, a perspectiva é subtraída enquanto “forma ou aparência sob a qual algo se apresenta” (HOUAISS, 2009), pois sendo uma narrativa caleidoscópica, a perspectiva é desnuda ao se revelar tão transitória quanto o conceito de *alteridade absoluta* desenvolvido pelo sociólogo Zygmunt Bauman sobre a sociedade líquida-moderna, em *A arte da vida* (2009):

O amor, o desejo, a luxúria postos em ação por um valor se concentram em algo que ainda não é; seus objetos estão todos no futuro, e o futuro é uma *alteridade absoluta*, inacessível aos sentidos, indisponível a uma avaliação cuidadosa, escapando a todos os testes empíricos e desafiando todos os cálculos. (BAUMAN, 2009, p. 66, grifo do autor)

Em *Bauman sobre Bauman: Diálogos com Keith Tester* (2011), a alteridade é conceituada, ao mesmo tempo, como uma advertência e um desafio (BAUMAN, 2011, p. 149), de tal maneira os livros-imagem de Banyai imprimem no leitor uma necessidade de direção na qual não é possível alcançar o fim, impossibilitando a realização de um desejo. Isto é, o leitor-espectador vê suas realidades se esvaírem no que as histórias *não são* ou que *talvez sejam*, mas não por muito tempo.

5.1 DIEGESE EM FLUXO E CONTRAFLUXO

A técnica empregada por Istvan Banyai em prolongar o olhar do leitor em uma sucessão ampliada de ilustrações tanto em *Zoom* como em *Re-Zoom* nos remete à

⁷⁸ Em relação ao *offset* que escurece as cores, o papel *couché* é mais liso e possui mais brilho, possibilitando uma impressão em policromia mais viva, de alta qualidade.

⁷⁹ CMYK (Cyan, Magenta, Yellow, Black) é o padrão de cores utilizado na produção de materiais impressos, como por exemplo nas impressoras domésticas. Como já indica a sigla em inglês, as cores que correspondem a esse padrão de cores correspondem ao Ciano, Magenta, Amarelo e Preto.

⁸⁰ RGB (Red, Green, Blue) corresponde ao padrão de cores dos monitores, de modo que quando solicitamos alguma impressão do computador para a nossa impressora doméstica, as cores são reprocessadas de RGB para o padrão CMYK. Ou seja, os monitores e as impressoras se utilizam de padrões distintos. Como a sigla em inglês já revela, Vermelho, Verde e Azul são as cores utilizadas no padrão do monitor.

obra *Alice's Mirror* (1974), de Duane Michals (figura 40), em que o fotógrafo compõe seis fotos-sequência em um jogo de espelhos. Maria do Carmo Nino confere a esse palimpsesto, a essa tentativa de captar a ordem do visível na fotografia antes impregnada pela noção de retratar a realidade, uma referência “ao acúmulo do tempo ou simplesmente do seu fluxo contínuo.” (NINO, 2007, p. 141), em que a visão é completada apenas com a conclusão da série fotográfica, contrariando

a ideia do momento perfeito, do instante único, do momento decisivo como queria Cartier-Bresson, e enfatiza a ideia da encenação fotográfica, uma tendência que vai se propagar nos anos 80 com a pós-modernidade. (NINO, 2007, pp. 141-142).

Segundo Fernando Tacca, em resenha sobre *The Essential Duane Michals* (1997), de Marco Livingstone, tanto as séries fotográficas como alguns instantâneos de Michals imergem na narrativa fotográfica e na significação imagética da montagem em que nada se dá de maneira fortuita ou insignificante. Ou quando o é, aprisiona-se no tempo fotográfico, “torna-se tão explícito que engana-nos na sua relação com outros elementos da narrativa, e somente o fotógrafo pode-nos dizer o que foi fortuito na fotografia.” (LIVINGSTONE *In.*: TACCA, 2017). Tacca ainda esclarece que mesmo quando Duane Michals confessa a mão do acaso, este deve ser interpretado “dentro de um jogo lúdico propiciado pelo fotógrafo dentro do próprio código.” (LIVINGSTONE *In.*: TACCA, 2017).

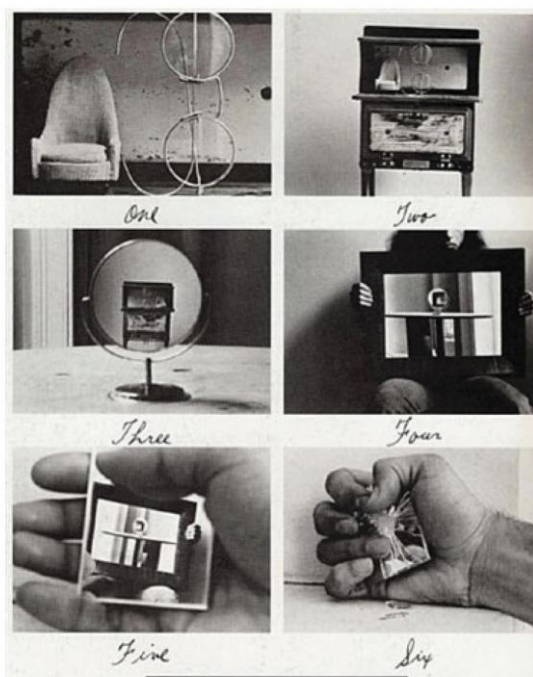


Figura 40 - Alice's Mirror (1974), de Duane Michals⁸¹.

Demonstrando a força especulativa das reviravoltas artística conquistadas no século XX e a grande influência de Michael para uma parcela de fotógrafos desse momento histórico, *Zoom* (Brinque-Book, 1995) e *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998) ressoam o desejo da arte contemporânea em transbordar as margens da linguagem. Em ambos, Istvan Banyai rasga as fotos-sequências de Michals do papiro fotográfico para fazer valer a sequencialidade da página do livro-imagem. No jogo metaficcional empregado pelo ilustrador húngaro, a duplicação da imagem no espelho é substituída pela sobreposição de ilustrações em que o retângulo do miolo atua como uma janela indiscreta do espaço-tempo, formando um palimpsesto narrativo em que o leitor se vê vertiginosamente sugado ou arremessado. Fato que, assim como ocorre em *Alice's Mirror*, se fará notar no *continuum* especular da série ilustrada. Ao passo que questiona a função estática e representativa da ilustração – como faz crer o livro ilustrado que visa o desenho como um elemento decorativo – utilizando uma técnica vetorizada fortemente figurativa, Banyai expõe os níveis de ficção em abismo para reforçar a sensação de aprisionamento do interlocutor, assim como foi citado por Fernando Tacca sobre *Alice's Mirror*. Com isso, o conceito de livre-arbítrio é

⁸¹ MICHALS, 2018.

posto em xeque no instante em que o leitor se percebe circundado por narrativas *ad infinitum*, fazendo-o questionar a veracidade de sua própria existência. Ou seja, lapsos psicológicos ora fazem o leitor acreditar na ficção imaginada por Istvan Banyai ora fazem da vida do leitor uma membrana de *Zoom* e *Re-Zoom*: metaficção em fluxo e contrafluxo.

Se pensarmos a metaficção como um movimento contínuo que perpassa diferentes níveis de ficção e realidade, encontraríamos uma contiguidade com o campo da física, mais especificamente da recente física quântica. Segundo o físico-teórico Elcio Abdalla (2005), a *teoria de cordas* pode ter encontrado a solução para a quantização da gravidade, algo impensável para a física clássica, devido a um acidente teórico denominado como *teoria de supercordas* que promete conciliar a mecânica quântica, da ordem do microcosmos, e a Teoria da Relatividade de Einstein, da ordem do macrocosmos. Estabelecendo uma analogia com os livros-imagem *Zoom* e *Re-Zoom* e seguindo a ordem de leitura do livro ocidental, da esquerda para direita, partimos do ponto de vista do microcosmo para o macrocosmo; enquanto, ao invertermos a leitura, apreciando os livros-imagem de trás para frente, partimos do macro para o microcosmos. Contudo, paradoxalmente, tanto na última página de *Zoom* quanto na de *Re-Zoom*, o macrocosmo é representado por um minúsculo ponto branco, no caso do primeiro livro, e por dois minúsculos pontos vermelhos, no que se refere ao segundo livro-imagem. Sendo que em *Zoom*, o ponto branco virá a ser a terra na escuridão infinita do espaço, enquanto os dois pontos vermelhos surgem dos faróis de um metrô, dentro da escuridão subterrânea, a qual subtendemos ser igualmente do planeta Terra (figura 41).



Figura 41 - O micro e o macrocosmos de *Zoom* e *Re-Zoom*⁸².

Abdalla ainda explica que a teoria de supercordas é “baseada em princípios simples mas com consequências deveras complexas” (ABDALLA, 2005, p. 150), por misturar “ficção científica e realidade, criando uma nova matemática, prevendo novas dimensões para o nosso universo além daquelas que podemos ver” (ABDALLA, 2005, p. 150). Não seria essa explicação própria de uma manifestação artística metaficcional que especulariza a obra? O físico brasileiro ainda cita a célebre frase do matemático e físico-teórico norte-americano Edward Witten sobre a teoria de cordas: *a física do século XXI que por acaso caiu no século XX*. Esta mesma frase, proferida por Witten ainda nos anos 1980, é lembrada por Dan Falk, em *O universo numa camiseta: à procura da teoria de tudo* (2005), [*Universe on a T-shirt: the quest for the theory of everything*, 2002]. Para concluirmos a nossa analogia entre a literatura e a física quântica, Falk também traz uma comparação bem esclarecedora de Jeff Harvey, professor do departamento de física do Instituto Enrico Fermi e da Universidade de Chicago, quanto à descoberta da teoria de cordas para a física. Seria

como uma sociedade primitiva que descobre uma ferramenta avançada que foi deixada para trás por alguma outra cultura. Você aperta este botão e ela faz uma coisa, você aperta outro botão e ela faz alguma outra coisa. Apertando diferentes combinações de botões, você começa a entender que

⁸² Produção própria nossa (2018), a partir de *Zoom* (Brinque-Book, 1995) e *Re-Zoom* (Puffin Books, 1998).

ela é muito poderosa e pode fazer toda sorte de coisas interessantes (HARVEY *apud* FALK, 2005, p. 216)

É possível estabelecer uma relação entre o exemplo de Jeff Harvey e o processo de interação com uma manifestação artística ou literária especulativa. Não no sentido de haver uma hierarquia entre “o leitor-primitivo” e “a obra-avançada”, ao contrário, ambos interagem num jogo horizontal de espelhos anárquicos, longe dos adjetivos redutores. Mas no sentido de que o contato com a obra autorreferente ou autoconsciente é incerta quanto ao futuro das ações da trama metaficcional, mesmo para leitores mais experientes: é como abrir uma caixinha de surpresas, repleta de expectativas geradas, mas também passíveis de frustração.

No entanto, não iremos nos deter nos problemas gerados pelas inconclusões da teoria de cordas, já que ela é antes uma teoria do pensamento do que da experiência, por ser de ordem puramente física ou matemática, de modo que o que nos interessa já foi abordado sob a máscara da analogia para uma melhor compreensão da metaficção. Contudo, é perceptível que o fortalecimento da teoria de cordas (ou do Multiverso, como também é conhecida) aponta para uma mudança de raciocínio instaurada na arte modernista do século XX e que vem se fortalecendo neste século XXI: a contestação da perspectiva instaurada na era Renascentista. Nesse sentido, Maria do Carmo Nino destaca a repetição, a justaposição e a inserção de elementos da realidade (jornal, anúncios publicitários, papéis de parede, partituras musicais etc.) nos processos criativos cubistas como uma explosão da

experiência perceptiva baseada na primazia e na coerência do ponto de vista único, aludindo às vozes divergentes de uma cultura do impresso, permitindo que o poeta se confronte criativamente com o caos da vida urbana. (NINO, 2007, p. 139).

Portanto, nos três livros-imagens analisados, o emolduramento é central na teoria da metaficção (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 292). Em vista disso, em *Zoom* e *Re-Zoom*, Banyai se utiliza de técnicas convencionais do uso de perspectiva e da página e formato do livro impresso para subvertê-los em uma dimensão abissal não percebida realisticamente. Para tanto, as ilustrações são emolduradas pelas páginas do livro, que não interpõe qualquer limite visual entre a narrativa criada pelo autor e a realidade vivenciada pelo leitor no momento da leitura, visto que a imagem sangra pelas margens da página. Conscientemente empregada por Istvan Banyai, Maria Nikolajeva e Carole Scott, ambas citam a *mise en abyme* como um tipo especial de emolduramento equivalente a um texto verbal ou visual que se embute

dentro de outro como se fosse sua réplica em miniatura – recurso estilístico já debatido anteriormente no capítulo *Você fecha um livro e abre outro*, sobre *Abra este pequeno livro*, de Jesse Klausmeier e Suzy Lee. Nas obras *Zoom* e *Re-Zoom*, por exemplo, a página do livro juntamente com seu formato verticalizado atuam para fins de emolduramento da diegese moebiana, na qual as formas metanarrativas são reduplicadas sequencialmente.

5.2 A NARRATIVA EM FRENTE E VERSO

Segundo Anker e Dallenbach, a terceira⁸³ disposição possível de reflexão especular se configura no “outro ‘espelho’ que se confronta ao primeiro (reflexão ao infinito da realidade tomada entre as séries de reflexos).” (ANKER; DALLENBACH, 1975), que tanto pode provocar um suicídio narcísico, quando ambos se anulam, quanto causar a perda total de personalidade, embaralhando o eu e o outro. Nesse caso, ao jogar com as sobreposições e espelhamentos que o *codex* permite, *O outro lado* evoca o caráter translúcido e móvel do livro ilustrado pós-moderno, proporcionando qualidade atmosférica ao espaço narrativo. Neste jogo metaficcional em que o *eu-frente* se confunde com o *outro-verso*, a superfície dinâmica da página possibilita liberdade espacial para que as realidades que surgem se encontrem abaixo da página (Bette Goldstone), assim como no *entre páginas*. É o caso, por exemplo, da cena do pinguim que atravessa a rua de bicicleta aconselhando o leitor a prestar atenção antes de ir para o outro lado, estabelecendo um vínculo parcial com o receptor a respeito da estrutura autorreflexiva da obra (figura 42). O conselho do pinguim será o único diálogo verbal diegeticamente explícito e autoconsciente que Banyai estabelece com o leitor. Ao mesmo tempo, a fala do pinguim também pode ser interpretada como um efeito humorístico que será revelado, por meio do contraste sarcástico, apenas no verso da página, já que, enquanto aconselha o leitor, o pinguim está prestes a ser atingido por um táxi.

⁸³ Conforme já vimos em *Capas, guardas e dobras: metanarrativas*, a primeira corresponde à duplicação interior e a segunda à intrusão de uma realidade exterior ao espaço da obra.

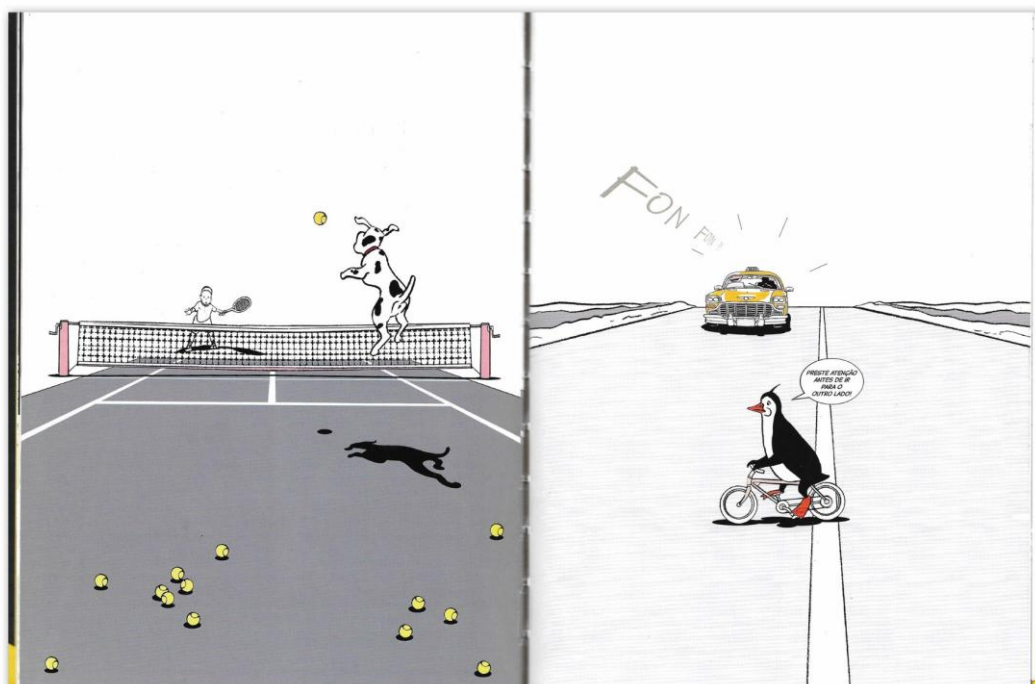


Figura 42 - Cena do pinguim atravessando a rua de bicicleta, em *O outro lado*⁸⁴.

Presente em todo o livro, Banyai simula tomadas de câmera sob pontos de vistas e ângulos que mudam a cada transposição de página. Logo, na referida cena do pinguim, o espectador assiste à cena de frente, contudo, ao virar para o verso da página, o leitor-espectador é reposicionado do outro lado da cena. Agora, vemos estilhaços da bicicleta e do pinguim no meio da estrada, indicando o atropelamento. Para tanto, o leitor chega à conclusão de que está do outro lado da paisagem devido ao desenho do rastro do pneu no asfalto, decorrente da freada brusca, além de um *outdoor* que surge em consequência da reposição do cenário. Contudo, recorrendo ao espelhamento natural da página dupla, Istvan Banyai cria um elo entre a página da esquerda e a página da direita. Para tanto, refaz o caminho do pinguim atropelado até o outro lado da página dupla por meio de pingos de tinta. Na página da direita, vemos o tronco do pinguim próximo a uma frase: “O DANO”, que está centralizada sobre um plano de fundo completamente branco. De tal maneira, o autor estabelece um vínculo entre a representação visual do acidente e consequência semântica que o ocorrido causou ao personagem (figura 43).

⁸⁴ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).



Figura 43 - Cena do atropelamento do pinguim e a frase "O DANO"⁸⁵.

No entanto, no verso da página de "O DANO", o leitor se depara com a frase invertida horizontalmente, de modo que o "O DANO" é espelhado para "O NADO"⁸⁶. Desse modo, o pinguim é substituído por uma marca de água que deforma a última letra "O" da frase, abandonando qualquer relação com a cena de atropelamento do pinguim na bicicleta. Em "O NADO" o cenário corresponde a uma piscina, na qual duas crianças brincam, enquanto um cachorro vê o seu reflexo na água e, mais ao fundo, uma mulher protege os olhos do sol (figura 44). Em *O outro lado*, assim sendo, as *reviravoltas cinematográficas* de ambientação são essenciais para dissipar qualquer linearidade narrativa que o leitor tente estabelecer. Nesse sentido, Valentina Anker e Lucien Dallenbach descrevem a *mise en abyme*, que numa explicação mais conveniente se caracteriza pela "reprodução a perder de vista, dos mesmos elementos, que, ao se imbricarem um no outro, terminam por reivindicar uma vertiginosa regressão ao infinito" (ANKER; DALLENBACH, 1975). No entanto, em *O outro lado* a *mise en abyme* foge da reduplicação convencional para se

⁸⁵ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

⁸⁶ Nota-se que tanto em "O NADO" como em "O DANO", a letra "D" foi destacada por Istvan Banyai com uma cor diferente das demais, originando uma nova frase: "O ANO", que ao ser espelhada no verso da página, transforma-se em: "O NA O". Isto é, um palíndromo, se lida de trás para frente, mas apenas se refletida.

instaurar na impulsão de espaços diegéticos intermitentes. Assim, a vertigem na arte sequencial do ilustrador se vale pela ausência de linearidade ou estabilidade dos acontecimentos ou ações da trama metaficcional.



Figura 44 - Frase "O NADO" e a cena da piscina em *O outro lado*⁸⁷.

Sobre o uso da palavra no livro-imagem, Eisner esclarece que a execução das letras em um determinado estilo particular, é fundamental para produção de sentido. “Nesse aspecto, não diferem da palavra falada, que é afetada pelas mudanças de inflexão e nível sonoro.” (EISNER, 1999, p. 14), tal como é possível notar em “O DANO” e “O NADO”, de modo que Banyai optou por um estilo tipográfico, ao mesmo tempo, mais grave – dialogando com a cena de atropelamento – e folgado, para interagir com a cena de lazer, sem que a tensão do atropelamento permanecesse na frase espelhada: “O NADO”. Com isso, caso optasse por uma largura mais estreita do corpo tipográfico, fazendo com que as letras ficassem excessivamente próximas umas das outras, dando-lhe um pequeno espaço de largura, o leitor poderia interpretar a cena da piscina preservando uma tensão maior na memória, em relação ao “O DANO” da cena de atropelamento. Com isso, no livro-imagem, mesmo que a narrativa visual predomine, não significa dizer

⁸⁷ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

que o texto verbal é desnecessário ou apenas cumpre uma função decorativa. Visto que o próprio pensamento humano, mesmo quando está em contato com um tipo de expressão não linguística, como pode ocorrer ao livro-imagem, atravessa um processo de tradução intersemiótica para que mente humana atinja outros níveis de significação. De tal modo que o pensamento opera na conversão de uma estrutura sintática para outra.

Nesse sentido, tanto em *Zoom e Re-Zoom* como em *O outro lado*, a palavra e a imagem estabelecem um diálogo com as histórias em quadrinhos, ao empregar recursos verbo-visuais, como onomatopeias e balões de fala, além dos textos que se integram à ilustração, conforme “O DANO” e “O NADO”. Logo, segundo Will Eisner, na história em quadrinhos “o tratamento visual das palavras como formas de arte gráfica [através dos diferentes tipos gráficos e seus estilos] é parte do vocabulário”. (EISNER, 1999, p. 10), de tal forma que “o estilo e a aplicação sutil de peso, ênfase e delineamento combinam-se para evocar beleza e mensagem.” (EISNER, 1999, p. 14).

Outro recurso marcante na obra de Istvan Banyai se dá pelo uso predominante da cor vermelha em partes específicas dos personagens e cenários, criando um contraste visual com a cor branca da página e a cor preta dos traços. Contudo, outras cores também são empregadas para reforçar o caráter opositor da diegese, como a cor amarela, a cor rosa e a cor verde, embora com menos impacto. Para tanto, além de evocar o contraditório, a cor vermelha por vezes é empregada pelo autor na tentativa de direcionar o olhar do leitor para pontos que ele julga relevante não perder de vista. Como ocorre na cena em que a mãe anda com uma criança fantasiada de guarda-chuvas em direção à estação de metrô zona leste e zona norte. Mais abaixo, o boné vermelho de um homem direciona o olhar do leitor para um cartaz colado a um tipo de poste. No anúncio, vemos a imagem de um outro homem com um tapa-olho e uma cicatriz na testa e a frase “Prêmio pelo monstro. Sumido” (figura 45).



Figura 45 – Em *O outro lado*, Istvan Banyai se utiliza de cores contrastantes para chamar a atenção do leitor⁸⁸.

Do outro lado da página, por seu turno, a segunda cena é muito similar à primeira, embora já traga novas informações. Dessa vez a mulher acompanhada da criança fantasiada está saindo da estação zona oeste e centro. De modo que Banyai optou por destacar a roupa vermelha da criança fantasiada, pois agora o ilustrador delega ao leitor a tarefa de encontrar novos indícios no enigma visual que ele cria, desviando a atenção do observador. Mais abaixo, vemos um poste semelhante ao da página anterior, no qual estava colado o cartaz à procura do “monstro”. Contudo, no cartaz do outro lado da página vemos a imagem de um cachorro com a língua vermelha para fora, a ponto de devorar algum tipo de alimento. Nesse ponto, instintivamente o leitor direciona o olhar para o lado esquerdo da língua do cachorro e percebe o “monstro sumido” caminhando ao lado do poste, sem nenhum preenchimento contrastante, exceto pela cor rosa em tom suave, quase imperceptível, no cachecol do personagem (figura 46). Dessa maneira, segundo Maria Nikolajeva e Carole Scott, “as características de um personagem podem ser

⁸⁸ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

transmitidas ao leitor por repetição, por comparação com outros personagens literários mais conhecidos ou com pessoas reais [...]” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 111).



Figura 46 - Banyai utiliza a cor vermelha para desviar a atenção do leitor, em *O outro lado*⁸⁹.

A reflexão especular pode ocorrer por meio da construção semântica, sendo diegeticamente autoconsciente, ou através da construção formal, sendo diegeticamente autorreflexiva. Nesse sentido, a diegese de *O outro lado* apresenta uma reflexão especular voltada para si, visto que a sua estrutura narrativa potencializa o *codex* enquanto objeto artístico. Ao mesmo tempo, a metaficção pode ser construída de forma explícita, isto é, quando a autoconsciência ou a autorreflexão são evidentes, seja por temas ou alegorias; ou implícita, quando a metaficção está internalizada na estrutura ou realização do produto ou manifestação artística. De tal maneira, é recorrente no livro ilustrado pós-moderno, tal qual veremos em *O outro lado* e conforme já percebemos nas obras analisadas anteriormente, a modalidade metaficcional implícita se fazer presente pela autorreflexão do livro ou da linguagem, coadunando o texto verbal, visual, *codex* e

⁸⁹ *O outro lado* (Cosac Naify, 2007).

recepção em um topo metaficcional, mesmo quando a diegese é estratificada em múltiplos níveis metanarrativos. Assim sendo, no livro ilustrado contemporâneo é comum o espaço fictício se sobrepor ao espaço da composição (LINDEN, 2011, p. 118).

Em vista disso, no livro-imagem de Istvan Banyai o *codex* apresenta uma estrutura fragmentada, em vista da não linearidade narrativa, que se configura sob um compasso binário contínuo, decorrente da relação semântica entre a frente e o verso da página. Estratégia recorrente no livro ilustrado pós-moderno, ordenação e sequencialidade se desmembram, ao passo que o espaço se torna relativo, isto é, o objeto passa a depender das relações internas que estabelece consigo mesmo e com os demais objetos. Em outras palavras, o eu depende do outro para atestar a sua existência. Logo, no livro ilustrado pós-moderno, o espaço relativo se configura na “alternância entre planos externos e internos, jogos de enquadramento, campos e contracampos, pontos de vista interno e ao redor de uma casa” (LINDEN, 2011, p. 118), por exemplo, conforme ocorre à cena de *O outro lado* em que o personagem entra numa casa literalmente de cabeça para baixo. De modo que tais recursos espaciais “passam ao leitor o desejo de conectar os espaços, reconstituí-los mentalmente na geografia do livro, ou até de desenhar ou recriar uma maquete dos lugares descritos.” (LINDEN, 2011, p. 118).

Assim, já mencionada por Bette Goldstone no início da dissertação, em *Interespaços metaficcionalis do livro ilustrado pós-moderno*, a não linearidade se vale de uma conceitualização do objeto na sua relação com o espaço-tempo. *O outro lado*, portanto, plantea essa reorganização relacional da página do livro para com ela mesma, o corpo diegético e o próprio *codex*. Logo, se em *Zoom* e *Re-Zoom* o autor irrequieta a cumplicidade do leitor quanto aos níveis de realidade e ficção, em *O outro lado* pequenos ciclos narrativos são estabelecidos na relação bilateral que a página simples e a página dupla mantêm entre si, sem que o sentido entre esses ciclos sejam facilmente apreendidos. Para tanto, Istvan Banyai apela para a capacidade associativa do leitor ao dissipar cenários, objetos, pessoas, paisagens ou situações que, por vezes, apenas se inter-relacionam semanticamente. Como ocorre, por exemplo, com a figura do avião, do chapéu de praia, do cachorro, do ursinho de pelúcia e do pinguim na bicicleta. Embora não seja possível afirmar que esses elementos sejam sempre os mesmos em todas as cenas, por terem os seus

vínculos fragmentados em outros contextos, há uma camada invisível que une os níveis ficcionais desses elementos reincidentes entre si.

6 “DENTRO DAS PESSOAS HABITAM AS MAIORES CONTRADIÇÕES”⁹⁰

No cenário acadêmico atual tem-se desmistificado a universidade como um espaço de produção frenética de teorias e comprovações. A ciência moderna se vale da premissa de que o *experimento* é mais seguro do que a *experiência*⁹¹, como bem esclarece Giorgio Agamben em *Infância e História: destruição da experiência e origem da história* (2005), ao citar Francis Bacon: “A experiência, se ocorre espontaneamente, chama-se acaso, se deliberadamente buscada recebe o nome de experimento.” (BACON *apud* AGAMBEN, 2005, p. 25). Buscando interagir *experiência* e *experimento*, no empreendedorismo, as instituições que auxiliam empresas de pequeno porte com propostas inovadoras para o mercado são chamadas de “incubadoras”. Transferindo este conceito para o ambiente acadêmico, ainda falta aos estudos literários desvencilhar-se da abordagem puramente historiográfica, linguística ou unívoca – do *experimento* voltado para si – em favor de uma perspectiva de *fomento* da expressão cultural, e assim *incubar* uma teoria e crítica literária menos enciclopédica e mais humanista – da *experiência*, seja ela coletiva ou individual – para uma nova compreensão de Literatura. Contudo, tal mudança de raciocínio exige do pesquisador ir além dos muros da Academia e de seus velhos conceitos.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Agamben, a filósofa Hannah Arendt, em *A condição humana* (2007), considera que o problema da ciência moderna é a sua “verdade”, que embora possa ser “demonstrada em fórmulas matemáticas e comprovada pela tecnologia, já não se presta à expressão normal da fala e do raciocínio.” (ARENDR, 2007, p. 11). De modo que o conhecimento científico e técnico cada vez mais atrelado à artificialidade do homem e da vida, como uma “rebelião contra a existência humana” (ARENDR, 2007, p. 10), precisa ser resolvido em termos políticos. Contudo, essa mudança de raciocínio deve ser cobrada não só ao pesquisador acadêmico, mas também a todos nós que fazemos parte desse

⁹⁰ Citação à fala do personagem de *A contradição humana* (CRUZ, 2014, p. 6)

⁹¹ Para Agamben (2005, p. 25), “a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna. (...) A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento - permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras - responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números.” (AGAMBEN, 2005, p. 26).

húmus criativo que se regenera em cultura. Independente da função que desempenhamos na sociedade, uma perspectiva regida por princípios humanos é essencial para uma sociedade menos materialista e mais criativa. Vítima desse cientificismo criticado por Agamben e Arendt, a educação brasileira ainda entende o ensino de literatura como um *mal necessário*, seja para ensinar superficialmente a importância das culturas afrodescendente e indígena, dos cânones, dos movimentos; seja para exemplificar os usos das regras e estratégias de coesão e coerência textual, dos tipos e gêneros textuais, da ortografia, morfossintaxe, fonética e semântica. Ou seja, há um compromisso do ensino de literatura com uma certa verdade moral, abdicando, muitas vezes, da necessária fruição criativa. Em outras palavras, há uma visão de literatura útil para o *experimento* de regras, e não para uma *experenciação* criativa ou artística.

6.1 LITERATURA A *POSTERIORI*, UM DIÁLOGO FILOSÓFICO

Inserida no processo educacional desde o surgimento da instituição escolar, a literatura intersemiótica dos livros com ilustração nasce estigmatizada como parte de um processo de ensino-aprendizagem, sendo nomeada como uma subcategoria, a “infantil”. Embora tenha alavancado posição de destaque com uma produção crítica e teórica igualmente relevante, e mantenha o mercado editorial aquecido, por esta mesma razão tornou-se presa fácil para reforçar uma escrita instrucional para pais e profissionais da Educação que buscam princípios moralizantes e não literários nesses textos. É certo que também existe uma literatura vazia e pragmática para adultos, que apenas repete modelos literários, sem qualquer inovação ou proposta crítica. Mas, a literatura “infantil” ou “infantojuvenil” carrega em seu histórico a cicatriz de ser vista como uma “literatura menor”. Assim, a terminologia é generalista ao ser usada em livros com uma etiqueta classificatória (por idade ou uso de linguagens), como se tivessem a mesma função de uma roupa, que perde o valor conforme o tempo. Ciente disso, em *Problemas da Literatura Infantil*, Cecília Meireles propõe uma distinção mais subjetiva e compreensível sobre o uso do termo:

Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para ela [a criança] se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com

utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas a *posteriori*. (MEIRELES, 2009, p. 22).

Com isso, embora existam padrões de interesse do público mais jovem por livros visualmente mais atrativos, fatores como estes não devem ser entendidos como uma regra, muito menos como uma desvalorização da literatura. Os parâmetros definidores de um bom texto literário não se limitam a critérios tão restritos.

Crítico à literatura que se prende a um termo ou público específicos, o escritor português Afonso Cruz aos poucos vem construindo uma trajetória em obras híbridas, sobretudo na relação palavra-imagem. Em entrevista à Feira do Livro de Bogotá de 2015⁹², ele afirma que “há este preconceito, de que desenhos são para crianças. Eu tento quebrar um pouco isso, pondo ilustrações em meus romances.”. Apreciado por Mia Couto como “uma das vozes mais criativas da nova literatura em língua portuguesa.”⁹³, Cruz possui uma vasta bibliografia, ora de sua autoria, ora como colaborador. Além de escritor, é também ilustrador – apesar de ter manifestado a tendência de ilustrar apenas seus próprios textos. Sua vasta lista de obras publicadas não só lhe rendeu indicações e prêmios, como tem conquistado espaço na área acadêmica. É o caso do escritor e filósofo Miguel Real, autor do livro *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, no qual afirma que Cruz “irrompeu de um modo soberanamente original na cena literária portuguesa, construindo uma nova casa no horizonte do panorama do romance.” (REAL, 2012, p. 129).

É importante destacar que entre os livros selecionados⁹⁴ para a antologia do romance português, Miguel Real inclui em sua lista o livro ilustrado *A contradição humana*⁹⁵ (Peirópolis, 2014), de modo que destacá-lo, em meio a inúmeras opções de romances portugueses, demonstra uma mudança de raciocínio em torno da literatura estratificada como “infantil” ou “infantojuvenil”, geralmente abordada em antologias especializadas. Pois, embora já exista uma produção artística inovadora e uma teoria e crítica relevantes sobre o tema no cenário mundial, os livros

⁹² (FERIA DEL LIBRO BOGOTÁ, 2016.)

⁹³ Citação destacada em material de divulgação de *Flores* (2016), de Afonso Cruz, lançado pela editora Companhia das Letras (FLORES, 2016).

⁹⁴ Os livros de Afonso Cruz, selecionados para a antologia de Miguel Real, são relativos ao período de 2008 a 2011, assim ordenados pelo autor (REAL, 2012, p. 129): *A Carne de Deus* (2008), *Enciclopédia da Estória Universal* (2009), *Os Livros Que Devoraram o Meu Pai* (2010), *A Contradição Humana* (2010, infantil), *A Boneca de Kokoschka* (2010) e *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* (2011).

⁹⁵ O livro analisado por Real corresponde à edição portuguesa, publicada pela editora Caminho, em 2010.

intersemióticos ainda são vistos com desconfiança por uma parcela de pesquisadores e profissionais da educação, provocando uma hierarquização da Literatura. Em uma breve análise, Miguel Real conclui que “ler *A Contradição Humana* significa desdobrar aos olhos de uma criança, por via de imagens e exemplos simples e concretos, de um modo quase alegórico, o número infinito de faces da verdade” (REAL, 2012, p. 130); não só aos olhos de uma criança, mas aos de qualquer leitor que seja tocado pela narrativa. Longe de uma visão de literatura “paradidática” ou “politicamente correta”, que ambiciona criar regras de bom comportamento, *A contradição humana* de Afonso Cruz representa um bom exemplo de que um livro pode ser ilustrado para todos os públicos, já que o autor corrobora com um posicionamento discordante da ideia de que exista uma literatura *para* crianças e outra *para* adultos.

Em entrevista para o blogue português Bran Morrighan, por exemplo, ao falar sobre *O livro do ano* (2013) com Afonso Cruz, a entrevistadora deixa evidente uma segregação da literatura segundo critérios de superioridade da palavra em relação à imagem, ao concluir:

Apesar de os livros do Afonso estarem distribuídos por várias editoras, algumas especificamente de infanto-juvenil, a verdade é que, por exemplo, *O Livro do Ano*, que poderá ter uma *aparência para essa faixa etária*, é na verdade um livro para adultos. (TEIXEIRA, 2016, grifo nosso).

Afonso Cruz discorda do comentário, transpondo quaisquer fronteiras entre as expressões “para crianças”, “para jovens” ou “para adultos”, e explica que a sensação de existir dois tipos de literatura está no fato de certos livros serem naturalmente direcionados para adultos por não tocarem em temas adequados para crianças ou devido ao vocabulário, “mas o contrário não é verdade, ou seja, os livros para crianças poderão ser sempre lidos e apreciados por adultos. Eu acho que um livro para crianças que não seja bom para um adulto, não é um bom livro.”, conclui Afonso Cruz (TEIXEIRA, 2016).

Diante da desmistificação da Literatura enquanto casa da palavra, e parafraseando Miguel Real, Cruz irrompe na cena literária mundial reforçando um novo panorama do romance intersemiótico, sem prescrever um público *a priori*. Tal caracterização é explicada pela presença de temas essencialmente universais, atrelados à filosofia, arte ou religião, simbólicas na obra de Cruz, que constroem um universo literário em consonância com o filosófico. Inquirido sobre quando começou seu interesse por filosofia, em entrevista para o site Ler, Afonso Cruz explica que por

meio da necessidade de questionar os fatos, acabamos por encontrar coisas sem sentido à nossa volta, de modo que a nossa tentativa de as explicar seria “por medo do desconhecido, para tentar perceber o que aquele escuro significa, começar a moldá-lo e fazer algo desse escuro.” (DIAS, 2016). Assim nasce o livro, a música e a arte: “são maneiras de nos expressarmos, de explicar o mundo, e acabamos por adotá-las como ferramentas”. Dessa necessidade de moldar o escuro provém o livro ilustrado *A contradição humana*, explorado por Cruz como uma ferramenta filosófica fortemente intertextual.

Rui Ramos em seu texto *Recensão de “A contradição humana”, de Afonso Cruz* – publicado na revista portuguesa *Malasartes* (2011) – nota uma relação de paronímia com *A condição humana*, da filósofa Hannah Arendt, citado no início do texto. A partir da observação de Ramos, é possível encontrarmos outro diálogo semelhante feito por Cruz. É o caso de seu livro-imagem *Capital* (2014), que além de ter uma proposta tipográfica e paleta de cores semelhantes aos d’*A Contradição humana* (2014)⁹⁶, remete a um outro clássico teórico: *O capital*, de Karl Marx (figura 47). A coincidência não se restringe ao título somente, pois ambos problematizam as relações humanas numa sociedade capitalista, de modo que em *Capital*⁹⁷ o personagem ganha um porquinho-mealheiro como animal de estimação para que seja alimentado com moedas. No caso de *A contradição humana*, Rui Ramos considera que a intertextualidade com o livro de Hannah Arendt deixa implícita a ideia de que “a contradição poderá ser traço fundamental da condição humana.” (RAMOS, 2011, p. 1).

⁹⁶ A versão a ser analisada neste texto é a brasileira, lançada pela editora Peirópolis, em 2014.

⁹⁷ Vencedor do Prêmio Nacional de Ilustração 2014 – Portugal.

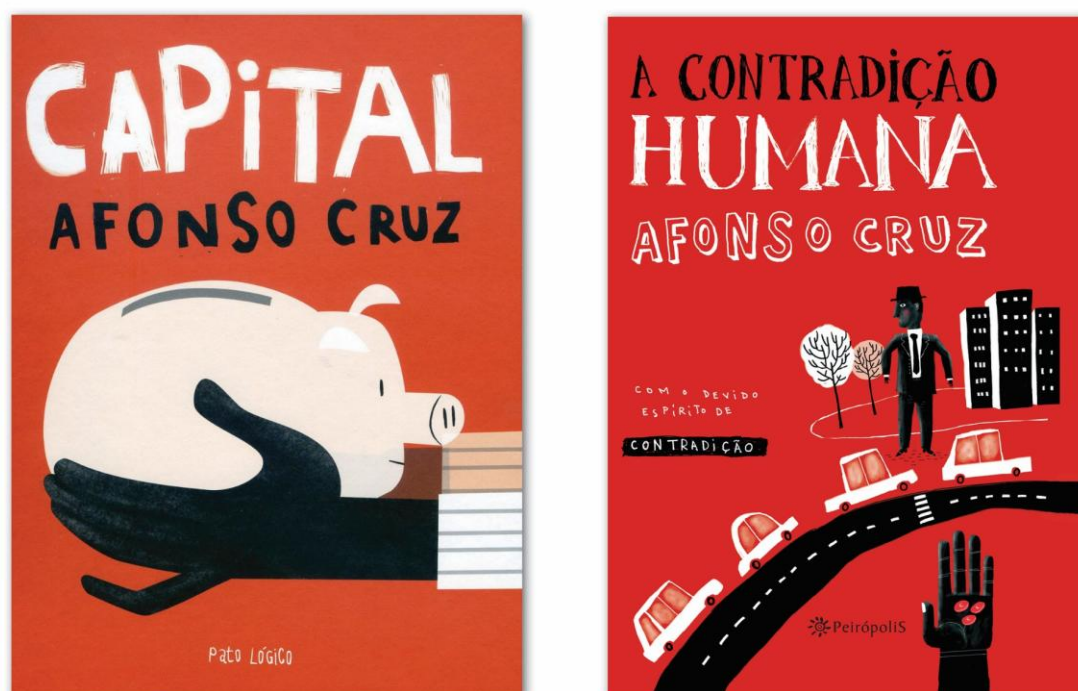


Figura 47 – Capa de *Capital* (2014)⁹⁸ e *A contradição humana* (2014)⁹⁹, ambos de Afonso Cruz.

6.2 “COM O DEVIDO ESPÍRITO DE CONTRADIÇÃO”¹⁰⁰

Em *A contradição humana*, Afonso Cruz insere o leitor no universo de um personagem que figura um processo de descoberta crítica sobre as coisas e as pessoas. Para tanto, o contraditório é explorado pela antítese, confrontando o que o personagem *diz* sobre essas coisas ou pessoas ou *como* ele as percebe. Ideias opostas são expressas não só pelas escolhas linguísticas, mas também pelo aspecto visual. As páginas introdutórias com fundo branco exibem o seguinte texto em preto ou vermelho, de forma desalinhada (figura 48):

Percebi, certo dia, que o espelho do meu quarto é uma grande contradição: o meu lado esquerdo, quando refletido, torna-se direito – e o direito, esquerdo –, mas a parte de cima não se torna parte de baixo. Nem a parte de baixo, parte de cima. Acontece o mesmo com o meu gato. (CRUZ, 2014, p. 2, grifo nosso).

⁹⁸ CAPITAL, 2017.

⁹⁹ *A contradição humana* (CRUZ, 2014).

¹⁰⁰ Citação ao paratexto na capa de *A contradição humana* (CRUZ, 2014).

Uma seta parte da palavra “gato” para a ilustração de um gato refletido por um espelho de cabeça para baixo, na página oposta. Logo abaixo da ilustração, o texto finaliza: “Mesmo quando se vira o espelho ao contrário” (CRUZ, 2014, p. 3, grifo do autor). Nessa descrição é possível notar uma redundância literal entre a palavra e a imagem, indigesto para quem busca um diálogo criativo entre os códigos. No entanto, a sensação é minimizada ao passo que o leitor adentra na história e se percebe lendo o diário de uma criança em processo de descoberta crítica, o que é intensificado pela letra que nos remete à escrita à mão.



Figura 48 - Páginas introdutórias de *A contradição humana*¹⁰¹.

Outra característica d’*A contradição humana*, perceptível da primeira à última página, é a composição espacial do texto e das ilustrações, que apesar da página dupla possibilitar uma melhor interação entre ambos, possui uma dinâmica linear. À página par (à esquerda), cabe iniciar o texto, e à página ímpar (à direita), a ilustração – embora haja momentos em que ambas as linguagens invadam o espaço uma da outra – transparecendo, assim, uma antítese também na relação entre as linguagens e seus espaços: palavra-esquerdo, imagem-direito. A quebra da

¹⁰¹ *A contradição humana* (CRUZ, 2014, pp. 2-3).

monotonia se dá no impacto visual causado pela diagramação harmônica dos tipos gráficos distintos que se misturam entre cursiva, caixa alta, 3D, estando ou não sublinhados, ou destacados, consumindo ou não todo o espaço da página; e através da paleta de cores contrastantes entre si, em que as cores preto, vermelho e branco preponderam, produzindo um *efeito psicologicamente contraditório muito chamativo*¹⁰².

Em seu livro, Afonso Cruz tenta nos mostrar as diversas faces que a verdade tem através do olhar curioso do personagem, mesmo diante da explicação do pai de que os cientistas tudo explicam (CRUZ, 2014, p. 4). Ao invés de aquietar-se, tal argumento intensifica ainda mais a curiosidade de quem escreve as anotações. Após se questionar por que o espelho reflete invertido apenas na horizontal ou no fato de duas pessoas incidirem apenas uma sombra, o personagem aguça sua percepção crítica:

Depois de me deparar com estas coisas que desafiam a lógica de todo o universo conhecido, comecei a observar algo mais curioso ainda. Dentro das pessoas – e isso inclui os vizinhos – habitam as maiores contradições. (CRUZ, 2014, p. 6).

Das contradições, as inevitavelmente humanas: uma tia que gosta tanto de pássaros que os prende em gaiolas; ou o vizinho do sétimo andar que toca músicas tristes para ficar feliz; ou o Sr. Oliveira, administrador do prédio (que ilustra a capa do livro): “Ele olha sempre para os lados quando atravessa a rua, mas não olha para o lado quando aparece um pobre. Provavelmente nunca tem trocos.” (CRUZ, 2014, p. 14), ou a prima que “quanto mais pessoas tem à volta dela mais só ela se sente” (CRUZ, 2014, p. 18). Tem também a dona Assunção do sexto andar, que “deita um açucareiro no café. Apesar de comer tanto açúcar, é uma pessoa amarga” (CRUZ, 2014, pp. 16-17). Na vertical, ao lado da imagem do café sobre a mesa, o adjetivo parece saltar em letras maiúsculas e em 3D (figura 49). Abaixo da ilustração, timidamente uma frase em cursiva, com astúcia infantil, completa: “A minha mãe diz que o que lhe falta é chá.” (CRUZ, 2014, p. 17), em referência à reação da dona

¹⁰² Neste fragmento destacado faço referência à teoria das cores psicologicamente contrárias, defendida por Eva Heller em *A psicologia das cores: como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão* (2007), em que ela afirma: “As cores psicologicamente contrárias são pares de cores com o máximo contraste de acordo com as nossas sensações e o nosso entendimento, um contraste que aparece muito claramente também no simbolismo. Nas combinações de cores do nosso inquérito nunca aparecem juntas as cores psicologicamente contrárias, visto que nenhuma qualidade nem nenhum sentimento podem ser ao mesmo tempo o seu oposto. Na arte, a combinação de cores psicologicamente contrárias produz um efeito contraditório muito chamativo.” (HELLER, 2007, pp. 35-36).

Assunção, que ao ouvir o piano do vizinho de cima: “põe-se a gritar e a bater com a vassoura no teto.” (CRUZ, 2014, p. 16). Mas também existem os sábios, como o Sr. Gomes, um grande erudito que usa óculos e barba cheia de ondas brancas, assim nos é apresentado (em plano de fundo negro como a noite):

Lê muitos livros e tem uma coleção de chapéus e um telescópio. A senhora do prédio ao lado, que sabe tudo, não é sábia nenhuma, enquanto o Sr. Gomes, que não sabe tudo (já lhe perguntei), é um grande sábio. (CRUZ, 2014, p.12).

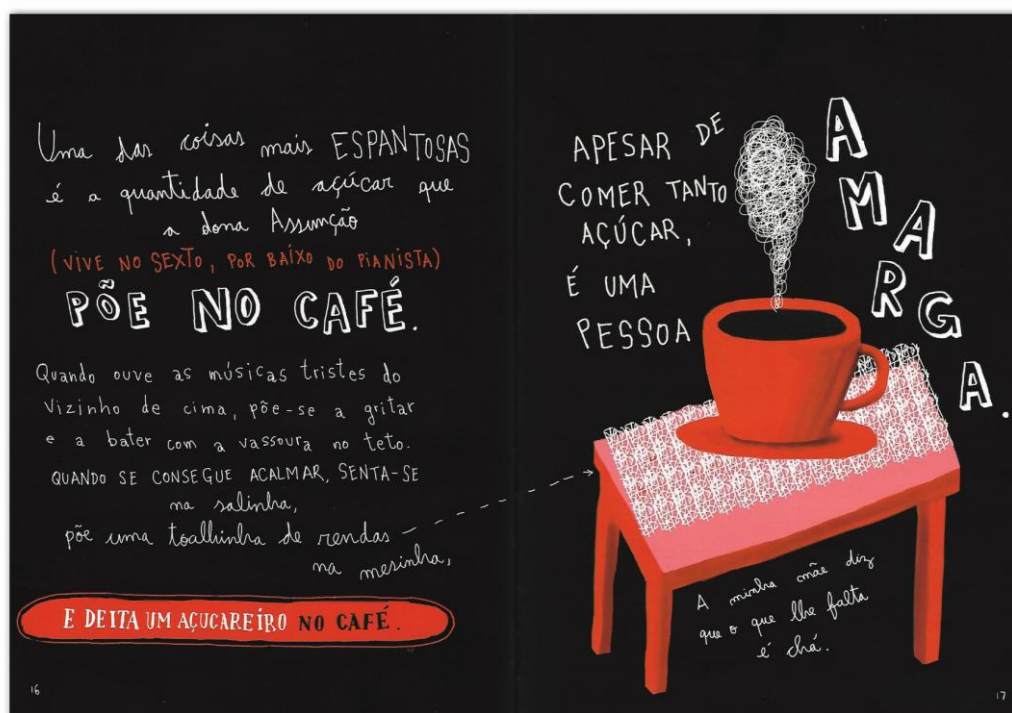


Figura 49 – A palavra “amarga” parece saltar em letras maiúsculas e em 3D, em *A contradição humana*¹⁰³.

Contradizer permite à reflexão e vice-versa, é o que nos propõe *A contradição humana*. Ao ser questionado sobre o livro, Afonso Cruz explica: “Através das contradições nós conseguimos chegar mais perto da verdade, porque nós somos feitos de tantos ângulos, tantas perspectivas. Quando temos coisas contraditórias, estamos mais próximos de uma pessoa real. [...] Todas as coisas são assim, os objetos, a vida, tudo. Temos que compreender as coisas de muitos pontos de vista. Só assim conseguimos uma visão mais global e mais próxima da verdade.” (FERIA DEL LIBRO BOGOTÁ, 2016). Logo, Afonso Cruz usa o personagem criança para

¹⁰³ *A contradição humana* (CRUZ, 2014, pp. 16-17).

revelar a contradição como uma condição humana, recorrendo a fatos comuns no dia a dia do leitor. Seja criança ou adulto, leitor ou crítico, poderá sentir-se confrontado ou tocado pelas observações críticas feitas no livro. Para tanto, Cruz recorre à criança inerentemente filosófica que habita em nós. Não de uma fase, um período cronológico propriamente dito, mas de um *estado criança* de questionar e valer-se da experiência. Filosófico não no sentido de proposições, mas da natureza humana, própria da observação ingênua e inquieta sobre o mundo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Presente em *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, e em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, desde a antiguidade, perpassando a modernidade e se consagrando na pós-modernidade, a metaficção se fortalece na contemporaneidade diante da promoção da arte autorreflexiva e autoconsciente, em oposição às raízes positivistas da ciência. Narcisista e paradoxal, Gustavo Bernardo entende que “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade.” (BERNARDO, 2010, p. 42). Em vista disso, estudar o livro ilustrado pós-moderno necessariamente implica uma revisão do que venha a ser pós-modernidade, motivo pelo qual optamos por iniciar a dissertação trazendo a poética do pós-modernismo, conceituada pela canadense Linda Hutcheon.

Assim, conforme esclarece a pesquisadora, “o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria sensibilidade de sua produção ou de seu sentido.” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Em consequência disso, o produto ou manifestação artística expõe as suas contradições por meio da autorreflexividade e fundamentação histórica. Assim, análogo ao que apreendemos nas obras de Suzy Lee, Jesse Klausmeier, Istvan Banyai e Afonso Cruz, o livro ilustrado pós-moderno é regido por uma potência criativa e intersemiótica, sendo palco para os movimentos da narrativa metaficcional, pautada por coreografias contraditórias, abissais e especulares, sem que as fronteiras entre o real e o ficcional sejam facilmente apreendidas.

Figurando em uma tecnologia primitiva, Barbara Kiefer – em *What is a Picturebook, Anyway? The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond* [O que é um livro ilustrado, afinal? A evolução da forma e da substância através da era pós-moderna em diante] (2008, tradução livre nossa) – entende que as pinturas rupestres apresentam um processo semelhante aos dos livros ilustrados: “If we accept this idea of the picturebook as one in which participants engage both intellectual and emotional resources with a visual/verbal art form” [Se aceitarmos essa ideia do livro ilustrado como aquela em que os participantes envolvem recursos intelectuais e emocionais como uma forma de arte visual/verbal] (KIEFER, 2008, p. 11, tradução livre nossa).

Face às transformações históricas da humanidade, o livro não necessita, obrigatoriamente, estar preso a um conceito irredutível, nem sequer a um objeto – o *codex*, por exemplo. Igualmente, um objeto é incapaz de ser soberano para com o processo criativo, não necessariamente artístico, do ser humano. Dessa maneira, também propomos reacender a apocalíptica provocação feita por Arlindo Machado sobre um possível fim do livro. Contudo, vimos que os impactos tecnológicos são capazes de modificar a nossa relação com os objetos. Porém, enquanto condutor da memória coletiva humana, bem como superfície de experimentação existencial, o livro, por hora, parece imune ao esquecimento.

Por outro lado, não é possível atestarmos a permanência do que entendemos como livro, nem sequer a imortalidade do *codex*. Visto que, assim como Bette Goldstone capta três novas dimensões ou relações espaciais no livro ilustrado pós-moderno, além da tradicional representação tridimensional, não há qualquer garantia de que a nossa compreensão de leitura é intangível – segundo nos atesta Suzy Lee ao propor uma outra dimensão à dobra central. Assim como a escrita representou uma manutenção da sabedoria humana, ultrapassando gerações até a presente década de 2018, e o papiro tornou-se mais eficiente que a pele de animal, e o papel ainda mais econômico e resistente que o papiro, tanto o *codex* como o *e-book* podem receber a alcunha de *raridade arqueológica* nos museus dos anos 3000.

Da mesma maneira, se na atual conjuntura o interesse da Academia por uma compreensão crítica do livro ilustrado pós-moderno ou, de forma geral, da produção ou manifestação artística que se espelha no *codex*, busca se firmar enquanto teoria, crítica e história; nos mesmos anos 3000, a sociedade do futuro poderá nem mais estar falando de Literatura tal qual entendemos hoje, muito menos de uma Literatura Infantil ou Juvenil – conforme nos propõe *Zoom*, *Re-Zoom* e *O outro lado*, ao causar estranhamento do leitor iletrado ao especialista. No entanto, discutir o contemporâneo requer pôr tais questões à vista de todos.

Igualmente, com a consolidação e popularização da *web* e a formulação da Teoria da Relatividade de Albert Einstein, também devemos levar em consideração o encurtamento das distâncias pela virtualização de realidades em conjunto com a relativização do espaço, na qual um objeto passa a ser assimilado em contextualização consigo mesmo e perante os vínculos que ele cria com os demais objetos. De modo que também passamos, enquanto sujeito, a manter interdependência com o outro para formular o nosso eu – tal qual ocorre ao

personagem de *A contradição humana*, que ao observar e questionar a sua vizinhança, volta-se para dentro de si, em busca de uma identidade ou identificação. De tal forma, ainda presos ao *estado do espelho* proposto por Lacan, admiramos ou rejeitamos, em retalhos, o nosso duplo refletido. Tal qual as personagens da trilogia de livros-imagem *Espelho, Onda e Sombra*, que dançam entre os níveis ficcionais da realidade e ficção, doravante descobertas e rejeições. Isto é, o eu conflitante com o outro, que oscila entre a idolatria e a negação, concomitante à tomada de consciência desse gesto autorreflexivo. Ou seja, nós, enquanto viventes da transitoriedade pós-moderna, expressões como *quebras de hegemonias, conscientização, heterotopia, paradoxismo e extremismo* protagonizarão nossos enfrentamentos intelectuais, sociais e históricos, até finalmente afluirmos para a *pós-modernidade*.

Desse modo, a proposta autoconsciente da metaficção permitiu a problematização do processo criativo e receptivo das obras, galgando a arte para um nível crítico autorregulador. Logo, embora o termo “literatura infantojuvenil” seja muito útil aos livreiros, professores e bibliotecários, cada vez mais o discurso contra a segmentação de uma literatura *de criança* ou *de adolescente* tem se firmado tanto entre pesquisadores quanto entre artistas, como escritores e ilustradores que não se atêm à terminologia durante o processo criativo, conforme foi revelado pela ilustradora sul-coreana Suzy Lee e o escritor-ilustrador português Afonso Cruz. Por outro lado, os artistas que assumem uma predisposição diferente quando produzem para o público infantil, juvenil e adulto ainda é bastante elevado, visto que a literatura infantojuvenil movimenta um mercado editorial que fornece margem de lucro. Contudo, para o pesquisador acadêmico, estudar o livro ilustrado não significa estudar literatura infantil ou juvenil, mas sim um tipo de literatura em sua maioria intersemiótica que – aludindo à fala de Cecília Meireles, no sexto capítulo, em *Literatura a posteriori, um diálogo filosófico* – poderá protagonizar no universo infantil ou juvenil *a posteriori*. Nesse sentido, captar o livro ilustrado pós-moderno não significa apenas tentar conceituá-lo ou simplesmente nos resignar diante das definições mais bem-acabadas sobre a relação palavra-imagem, mas também nos exige uma abordagem aberta, atenta e interdisciplinar, para que a análise não se limite em pura descrição ou constatação. De modo que a abordagem interdisciplinar intensifica o processo receptivo do pesquisador para com o seu objeto de estudo de múltiplas facetas.

Tal pensamento cada vez mais tem ganhado força, ao passo que uma produção não só artística, mas também teórica e crítica vem se fortalecendo no mundo todo, influenciando profissionais que atuam nessa vertente de caráter mais híbrido, como é o caso da ilustradora Suzy Lee, que também expõe a sua necessidade em repensar o livro enquanto objeto artístico, no qual a diegese assume múltiplas dimensões espaciais e o leitor é acionado enquanto partícipe, ou seja, cocriador do produto ou manifestação artística. Assim, considerando que palavras são metáforas, e que imagens também criam representações enigmáticas, podemos dizer que somos para a vida o que o leitor é para a arte metaficcional: produtores de nosso próprio enredo, desdobrando-nos em metanarrativas *ad infinitum*. Logo, parafraseando Jesse Klausmeier, em *Abra este pequeno livro*, a existência no planeta terra é como ler histórias, quando se fecha uma, abrem-se outras. Desse modo, o que tentamos debater nesta dissertação por meio do raciocínio reflexivo é repensar a própria ideia de leitura e literatura, não apenas de *literariedade*, ao passo que vivenciamos um processo de trânsito e descobertas que nos direciona para inevitáveis mudanças teóricas e críticas em torno do que venha a ser “literário” na atual conjuntura pós-moderna.

Conforme já foi mencionado em vários momentos da dissertação, o livro ilustrado de natureza pós-moderna estabelece um estreito vínculo com uma proposta literária e artística metanarrativa que pode ser expressa pela autorreferencialidade, de maneira consciente ou não consciente, utilizando-se de recursos especulares que evidenciam a reflexividade, seja duplicando o autor no leitor, o leitor nos personagens, o *codex* em si mesmo, a realidade receptiva na produção ficcional e vice-versa. Como também a reduplicação infinita desses elementos com o intuito de recriar, empregando-se recursos estilísticos como a *mise em abyme*, sensações de infinidade do ser humano para com a sua capacidade criativa de ficcionalizar realidades ou de *existencializar* no plano do real as ficções nela ou dela projetadas.

Retornemos ao ensaio *A literatura potencial e os “objetos narrativos mutantes” da atualidade* (2009), citado no início da dissertação, que trata sobre o grupo OuLiPo e a Literatura em Potencial, uma iniciativa em que recursos formais de âmbito literário foram vinculados aos algoritmos matemáticos para produzir textos com um menor grau de arbitrariedade. Diante desta relação interdisciplinar de duas linguagens programadas – as regras literárias e as operações das linguagens de

programação, Ermelinda Ferreira define o computador como uma “máquina semiótica” capaz de criar novas informações advindas de uma concepção humana e de uma execução mecânica (FERREIRA, 2010a, p. 3)¹⁰⁴. Contudo, mesmo diante das inúmeras previsões que a máquina é capaz de gerar, a obra gerada – apesar de previamente programada – não detém convicção sobre o resultado pós-computadorizado durante o processo de recepção. Com isso, explica Ferreira, o “olhar do observador” bem como a “sua ação interventora na obra” retoma a misteriosa capacidade de criação e recriação humana, “cuja característica é o inacabamento e o dialogismo, o apagamento das fronteiras entre produtor/receptor e a ampliação do entendimento do ‘texto’ para limites inconcebíveis na era do livro impresso.” (FERREIRA, 2010a, p. 3).

Contudo, a “máquina semiótica” nada mais é que um duplo da mente humana que nos possibilita viajar no tempo-espaço em escala planetária, embora já ambicionemos dimensões interestelares. O livro impresso, já menos vítima dos custos de produção, diante das profecias apocalípticas de seu “inadiável fim”, rememora o *script* da sua progressiva transformação de pedra ou pele de animal para os diferentes tipos de papel muito mais rentáveis e duradouros. O livro físico está se *recategorizando*, e a popularização do livro ilustrado e suas ramificações ilustram a necessidade humana de criar nas mais diferentes formas e linguagens. Livro físico ou *e-book* não cabe à discussão do futuro da literatura, do cinema ou das artes visuais. Mas a discussão do presente engloba a linguagem fílmica ou literária, as distintas maneiras de concebê-las, as diferentes concepções de livro enquanto objeto de arte: tudo isso nos permite convergir no que podemos apreender como livro ilustrado pós-moderno.

¹⁰⁴ A expressão “máquina semiótica” não foi mantida por Ermelinda Ferreira na versão *on-line* do artigo publicado na revista Hipertextus, referenciada nesta dissertação, mas está presente na versão impressa disponibilizada pela própria autora. Desse modo, enquanto na versão *on-line* a autora afirma que “neste tipo de literatura [gerada pelo computador], o computador é utilizado de forma criativa como manipulador de signos verbais e não-verbais, e não apenas como armazenador e transmissor de informações.” (FERREIRA, 2010a, p. 3); na versão impressa Ferreira atesta que “na ciberliteratura o computador funciona como uma ‘máquina aberta’, ou seja, uma máquina em que a informação de entrada ou *input* é diferente da informação de saída ou *output*. O computador no seu todo (*hardware* mais *software*) equivale a uma ‘máquina semiótica’ criadora de informação nova, o que se traduz numa alteração profunda em todo o circuito comunicacional da literatura [...]” (FERREIRA, 2009?, p. 4).

REFERÊNCIAS

- ABDALLA, Elcio. *Teoria quântica da gravitação: Cordas e teoria M*. Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 27, n. 1, p. 147-155, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ANKER, Valentina; DALLENBACH, Lucien. *A reflexão especular na pintura e na literatura recentes*. Tradução de Maria do Carmo Nino. Art Internacional, vol. XIX/2, fevereiro 1975.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BANYAI, Istvan. *O outro lado*. Tradução de Daniel Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Zoom*. Tradução de Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 1995.
- _____. *Re-Zoom*. Nova Iorque: Puffin Books, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmund. *A arte da vida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. *Bauman sobre Bauman: Diálogos com Keith Tester*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CAPITAL. *Pato Lógico*. Disponível em: < <https://www.pato-logico.com/editora/livros/capital> >. Acesso em: 19 nov. 2017.
- CRUZ, Afonso. *A contradição humana*. São Paulo: Peirópolis, 2014.
- CRUZ, Carlos Henrique Brito. *Vannevar Bush: uma apresentação*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 11-13, março 2011.
- CUNHA, Joana. *Mercado de livros digitais não decola no Brasil e estagna nos EUA e Europa*. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 abr. 2016. Disponível em: <

<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/04/1759174-mercado-de-livros-digitais-nao-decola-no-brasil-e-estagna-nos-eua-e-europa.shtml> >. Acesso em: 17 jan. 2018.

DERDYK, Edith. *A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro*. Revista Pós, v. 2, n. 3, p. 164-173, Maio 2012.

DIAS, Ana Sousa. Entrevista: Afonso Cruz: o artista, uma espécie de burlão. *Ler*. Disponível em: <<http://ler.blogs.sapo.pt/afonso-cruz-o-artista-uma-especie-de-997902>>. Acesso em: 21 jul 2016.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FALK, Dan. *O universo numa camiseta: à procura da Teoria de Tudo*. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Globo, 2005.

FERIA DEL LIBRO BOGOTÁ. Afonso Cruz en la FILBO 2015. *Youtube*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6D18uSzojIA> >. Acesso em: 17 jul. 2016.

FERREIRA, Ermelinda. *A Literatura potencial e os “objetos narrativos mutantes” da atualidade*. Hipertextus Revista Digital (UFPE), v. 4, p. 30-40, 2010a.

_____. *Narrações da violência biótica*. In.: FERREIRA, Ermelinda; WALTER, Roland. (Org.). *Narrações da violência biótica*. Coleção Letras. Recife: Editora Universitária – UFPE, 2010b.

FLORES, Companhia das Letras: Afonso Cruz. *Festival Internacional de Óbidos*. Disponível em: < http://foliofestival.com/download/biografias/afonso_cruz.pdf >. Acesso em: 15 jul. 2016.

GOLDSTONE, Bette. The Paradox of Space in Postmodern Picturebooks. In.: PANTALEO, Sylvia; SIPE, Lawrence R. (Orgs.). *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. London: Routledge, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANNING, Rona; MORAES, Odilon; PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L., 2007.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Série Logoteca. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIEFER, Barbara. The potential of picturebooks: From visual literacy to aesthetic understanding. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1995. In.: PANTALEO, Sylvia. "How Could That Be?": Reading Banyai's Zoom and Re-Zoom. Language Arts, Vol. 84, No. 3, p. 222-233, janeiro, 2007.

_____. What is a Picturebook, Anyway? The Evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond. In.: PANTALEO, Sylvia; SIPE, Lawrence R. (Orgs.). *Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality*. London: Routledge, 2008.

KLAUSMEIER, Jesse. *Abra este pequeno livro*. Ilustração de Suzy Lee. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KRESS, Gunther. Literacy in the new media age. London: Routledge, 2003. In.: PANTALEO, Sylvia. "How Could That Be?": Reading Banyai's Zoom and Re-Zoom. Language Arts, Vol. 84, No. 3, p. 222-233, janeiro, 2007.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAGO, Angela. *O Cântico dos Cânticos: uma leitura através de imagens*. Angela Lago, Belo Horizonte, 16 jul. 1992. Disponível em: <<http://www.angela-lago.com.br/aulaCant.html>>. Acesso em: 14 set. 2017.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias*. Série Fundamentos. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEE, Suzy. *Wave*. California: Chronicle Books, 2008.

_____. *Mirror*. Canadá: Seven Footer Kids, 2010.

_____. *Sombra*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIVINGSTONE, Marco. *The Essential Duane Michals*. Thames and Hudson Ltd, London, 1997. Resenha de: TACCA, Fernando de. Studium Zero. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/zero/1.htm>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

LORETI, Alessandra. Recensione libro L'onda (Suzy Lee) *La Fabbrica dei Sogni*. Disponível em: <<http://www.lafabbricadeisogniweb.it/londasuzylee/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Carlos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 54, 2000.

MACHADO, Arlindo. Fim do livro?. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 8, n. 21, p. 201-214, Aug. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-

40141994000200013&lng=en&nrm=iso >. Acesso em 17 Jan. 2018.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141994000200013>.

MASTROBERTI, Paula. *O livro ilustrado infantil: esse polêmico objeto*. Aeilij. Disponível em: <
<http://www.aeilij.org.br/img/Arquivos/O%20LIVRO%20ILUSTRADO%20INFANTIL%20-%20Paula%20Mastroberti.pdf> >. Acesso em: 16 fev. 2015.

MEEK, Margaret.. How texts teach what readers learn. Stroud, Gloucestershire, UK: Thimble, 1988. In: PANTALEO, Sylvia. *“How Could That Be?”: Reading Banyai’s Zoom and Re-Zoom*. Language Arts, Vol. 84, No. 3, p. 222-233, janeiro, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

MICHALS, Duane. Alice’s Mirror (1974). Artworks. Nohra Haime Gallery. *Artnet*. Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/duane-michals/alices-mirror-a-o4dWWfWqqlUYm-SdoV9VDw2> >. Acesso em: 12 fev. 2018.

MIRROR. *Corraini Edizioni*. Disponível em: <
http://www.corraini.com/it/catalogo/scheda_libro/159/Mirror >. Acesso em: 11 jan. 2018.

MITOU. *Significados*. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/mitou/>>. Acesso em: 20 Julho 2017.

MONTEIRO, Ana Cláudia Lima. *Corpo-narrativa: considerações a partir de um corpo que dança*. Pesquisas e Práticas Psicossociais, São João del-Rei, VI, n. 2, pp. 189-195, agosto/dezembro 2011.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem coisas*. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NINO, Maria do Carmo. *As narrativas sequenciais na fotografia*. Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 133-144, Jan./Jul., 2007.

OPEN THIS LITTLE BOOK. *Chronicle Books*. Disponível em: <
<http://www.chroniclebooks.com/open-this-little-book.html> >. Acesso em: 9 out. 2017.

PAIVA, Ana Paula Matia de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte; São Paulo: Autêntica; Edusp, 2010.

PANTALEO, Sylvia. *“How Could That Be?”: Reading Banyai’s Zoom and Re-Zoom*. Language Arts, Vol. 84, No. 3, p. 222-233, janeiro, 2007.

PICTURES. *Alice in wonderland*. Disponível em: < <http://www.alice-in-wonderland.net/resources/pictures/through-the-looking-glass/> >. Acesso em: 11 jan. 2018.

PIMENTEL, Renata. *E se olhamos os mitos pelo avesso?* Outros Críticos, 14 julho 2017. Disponível em: <<http://outros criticos.com/e-se-olhamos-os-mitos-pelo-avesso/>>. Acesso em: 30 julho 2017.

PLANO NACIONAL DE LEITURA. Disponível em: <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/arquivo/escolas/uploads/livros/todas_as_listas_9nov.pdf>. Acesso em: 29 maio 2017.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, abril 1982.

POWERS, Allan. *Era uma vez uma capa*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Rui. Recensão de “A contradição humana”, de Afonso Cruz. *Malasartes*. [Cadernos de Literatura para a Infância e Juventude], n. 21-22, pp. 101-102 1, 2011. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/15068/1/Malasartes-recensao-A_contrad_humana.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2016.

REAL, Miguel. *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. Alfragide, Portugal: Caminho, 2012. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=tOQs6cFEvXMC&lpg=PP1&dq=O%20Romance%20Portugu%C3%AAs%20Contempor%C3%A2neo%201950-2010&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 24 jul. 2016.

REICHMANN, Brunilda T. *O que é metaficção?* Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. *Scripta Uniandrade*, n. 04, p. 333-47, 2006. Disponível em: <<http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em: 26 janeiro 2015.

REIS, José Carlos. *Teoria & História: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B82eBN4g4G8WVndPeVVlc1laT28/view?usp=sharing>>. Acesso em: 21 Julho 2017.

SOBRE. *N-1 Edições*. Disponível em: <<http://n-1publications.org/sobre>>. Acesso em: 11 set. 2017.

STOICHITA, Victor I.. *Breve historia de la sombra*. Tradução de Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 1999.

TEIXEIRA, Sofia. Entrevista a Afonso Cruz, um passeio pelas obras literárias e muito mais - PARTE I. *Bran Morrighan*. Disponível em: <<http://www.branmorrighan.com/2015/05/entrevista-afonso-cruz-um-passeio-pelas.html>>. Acesso em: 08 jul. 2016.

WALTER, Roland. Em busca da Natureza, em busca do *Self*. In.: FERREIRA, Ermelinda; WALTER, Roland. (Org.). *Narrações da violência biótica*. Coleção Letras. Recife: Editora Universitária – UFPE, 2010.

ANEXO A – Uma antologia do livro ilustrado pós-moderno



Fernanda Maia

UMA ANTOLOGIA DO LIVRO ILUSTRADO PÓS-MODERNO

Recife, 2018.

Uma Antologia do Livro Ilustrado Pós-moderno foi produzida com a finalidade de ser anexada à dissertação **O livro ilustrado pós-moderno: movimentos da narrativa metaficcional em Lee, Klausmeier, Banyai e Cruz**, da autora Fernanda Maia, defendida na cidade de Recife, Pernambuco, Brasil, no dia 14 de março de 2018, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pelo Programa de Pós-graduação em Letras, referente à conclusão do curso de mestrado em Teoria da Literatura sob a linha de pesquisa Literatura e Intersemiose, 2016-2017.

Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo de Siqueira Nino (UFPE)
Orientadora

Prof.^a. Dr.^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira (UFPE)
Convidada

Prof.^o Dr.^o Luiz Felipe de Queiroga Aguiar Leite (Faculdade São Miguel)
Convidado

22 LIVROS É
13 AUTORES

SUMÁRIO

AFONSO CRUZ	5
ANDRÉ FRANÇOIS	6
ANGELA LAGO	7
CATARINA SOBRAL	8
HERVÉ TULLET	9
ISTVAN BANYAI	10
JESSE KLAUSMEIER E SUZY LEE	11
LILIAN TEIXEIRA E MARIO ALEX ROSA	12
ODILON MORAES E ALPHONSUS DE GUIMARAENS	13
ROGER MELLO	14
SUZY LEE	15
REFERÊNCIAS	16

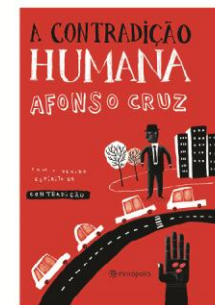
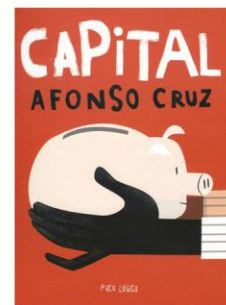
AFONSO CRUZ

TÃO BAIXINHO *que parece impossível*
 QUE SE FAÇAM OUVIR
 A TÃO GRANDES DISTÂNCIAS.



É escritor, ilustrador, cineasta e músico português. Estudou na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e no Instituto Superior de Artes Plásticas de Madeira. Foi vencedor do Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (com *Enciclopédia da Estória Universal*, em 2010), do Prémio Literário Maria Rosa Colaço de melhor livro infantojuvenil (com *Os livros que devoraram o meu pai*, em 2009), do Prémio SPA/RTP de melhor livro de literatura infantojuvenil (com *A Contradição Humana*, em 2011) e do Prémio da União Europeia de Literatura (com *A boneca de Kokoschka*, em 2012). Atualmente mora no Alentejo, em Portugal.

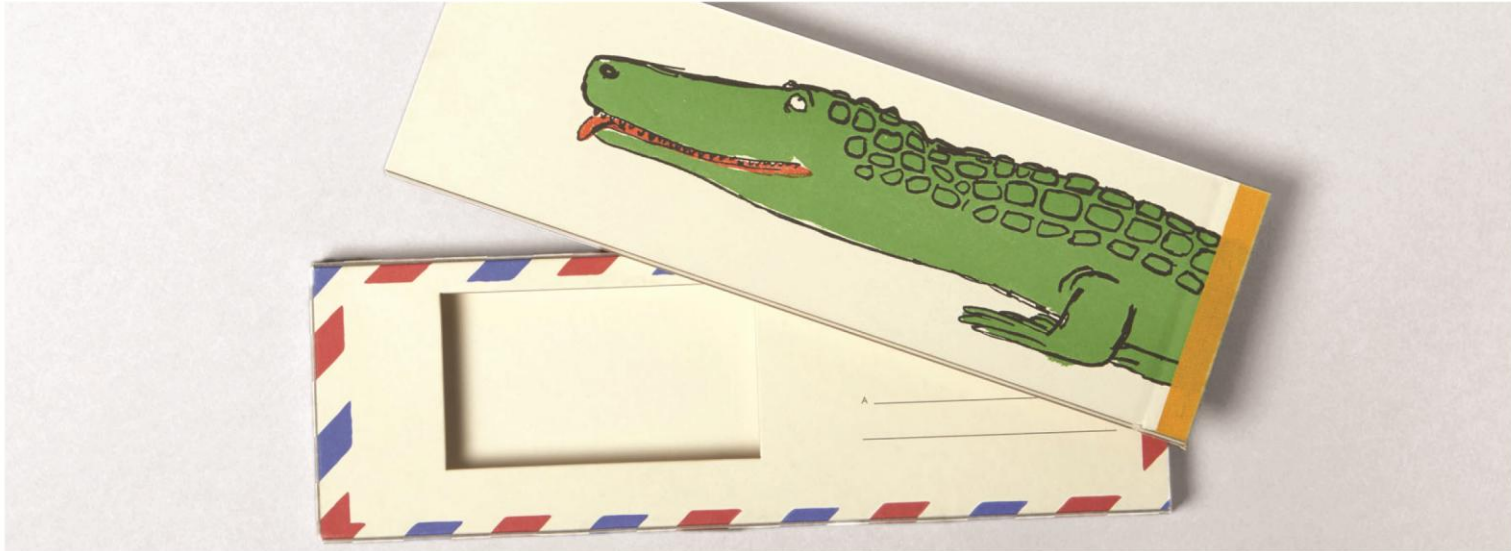
Fonte: Companhia das Letras (site)



1.
 A contradição humana (2014)
 Editora: Peirópolis

2.
 Capital (2004)
 Editora: Pato Lógico

ANDRÉ FRANÇOIS



Né en Roumanie en 1915 et mort en 2005, André François est un peintre et dessinateur français. Il émigre à Paris en 1934, où il fréquente l'atelier de Cassandre. Il est considéré comme l'un des plus grands affichistes et illustrateurs du XXe siècle. À son nom sont associés ceux de Céline, Prévert ou encore Raymond Queneau et Boris Vian.

Source: Delpire Editeur (site web)

Nascido na Romênia, André François (1915 - 2005) foi um pintor e desenhista francês que emigrou para Paris em 1934, onde frequentou o ateliê de Cassandre. Atualmente, é considerado um dos maiores cartazistas e ilustradores do século XX. Ao seu nome estão vinculados Céline, Prévert, Raymond Queneau e Boris Vian.

Fonte: Delpire Editora (site, tradução livre)



3.
Les larmes de Crocodile (2004)
Editora: Delpire

ANGELA LAGO



Angela Lago nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1945 e morreu em 2017. Morou na Venezuela e na Escócia, onde estudou design gráfico em Edimburgo. Publicou cerca de trinta livros no Brasil e dez no exterior. Recebeu diversos prêmios Jabuti e da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e outros internacionais, na França e na Espanha. Por três vezes, foi a candidata brasileira ao prêmio Hans Christian Andersen de Ilustração do International Board on Books for Young People (IBBY).

Fonte: Catálogo de *O Cântico dos Cânticos* (issu da Cosac Naify, texto editado).



4.
O Cântico dos Cânticos (2013)
Editora: Cosac & Naify

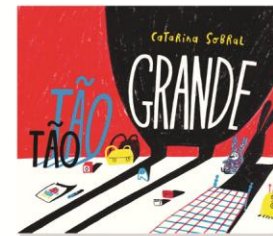
CATARINA SOBRAL

catarinasobral.com



Catarina Sobral é ilustradora e designer de comunicação, com incursões nas áreas da gravura e do cinema de animação. Autora dos livros ilustrados **Greve** (Menção Especial no Prémio Nacional de Ilustração), **Achimpa** (eleito Melhor Livro Infanto-Juvenil pela Sociedade Portuguesa de Autores) e **O meu avô** (vencedor do Prémio Internacional de Ilustração na Feira do Livro de Bolonha 2014 e seleccionado para a Exposição de Ilustradores da Feira do Livro de Bolonha), Catarina Sobral assina ainda, nas edições Orfeu Negro, alguns **book trailers** da colecção Orfeu Mini.

Fonte: Orfeu Negro (sile, português de Portugal)



5.
Tão Tão Grande (2016)
Editora: Orfeu Negro

6.
Greve (2011)
Editora: Orfeu Negro

HERVÉ TULLET

herve-tullet.com

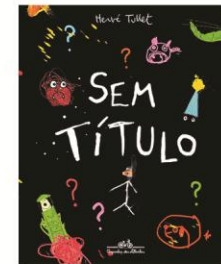


Hervé Tullet naît à Avranches en 1958. Avec **Moi, c'est Blop** paru en 2005, qui marque la naissance de cette forme caméléon emblématique de son oeuvre, ou **Turlututu**, en 2007, l'œil curieux qui guide les enfants par un jeu de questions/réponses, Hervé Tullet creuse son sillon: solliciter le lecteur pour l'intégrer à l'oeuvre. **Un Livre**, paru en 2010, synthétise son art jusqu'à l'épure: juste trois points, un jaune, un bleu, un rouge, et la magie opère.

Source: Site web de l'auteur (texte modifié)

Hervé Tullet nasceu em 1958, em Avranches, na França. Em 2005 publicou **Olá, sou o blop!**, livro que marca o nascimento de seu emblemático estilo camaleão. Em 2007 lança **Turlututu, histórias mágicas** (Turlututu, histórias mágicas), onde um olhar curioso guia a criança para um jogo de perguntas e respostas, no qual Tullet cava o caminho no qual convida o leitor para se integrar à obra. **Aperte Aqui**, lançado em 2010, sintetiza a sua arte minimalista: bastam três pontos, um amarelo, um azul, um vermelho, e a magia opera.

Fonte: Site do autor (texto editado, tradução livre)



7.
Aperte Aqui (2012)
Editora: Ática

8.
Sem Título (2013)
Editora: Companhia das Letrinhas

ISTVAN BANYAI

10

ist-one.com

9no-tzi

O artista gráfico Istvan Banyai estreou na literatura utilizando a língua mais universal: a imagem. Em 1995, revelou-se com o premiado **Zoom**, publicado em mais de dezoito países. Nasceu na Hungria, em 1949, e mudou-se para Nova York (EUA) em 1981, onde mora atualmente. Seus primeiros desenhos foram publicados em revistas como The New Yorker e Rolling Stone. Três anos depois de lançar **Zoom**, aprofundou a mesma concepção em **Re-Zoom**, explorando a sequência das ilustrações. Agora, em **O outro lado** (2005), Istvan desdobra a ideia de uma narrativa visual e redefine os conceitos do livro-imagem.

Fonte: **O outro lado** (orelha do livro, texto editado)



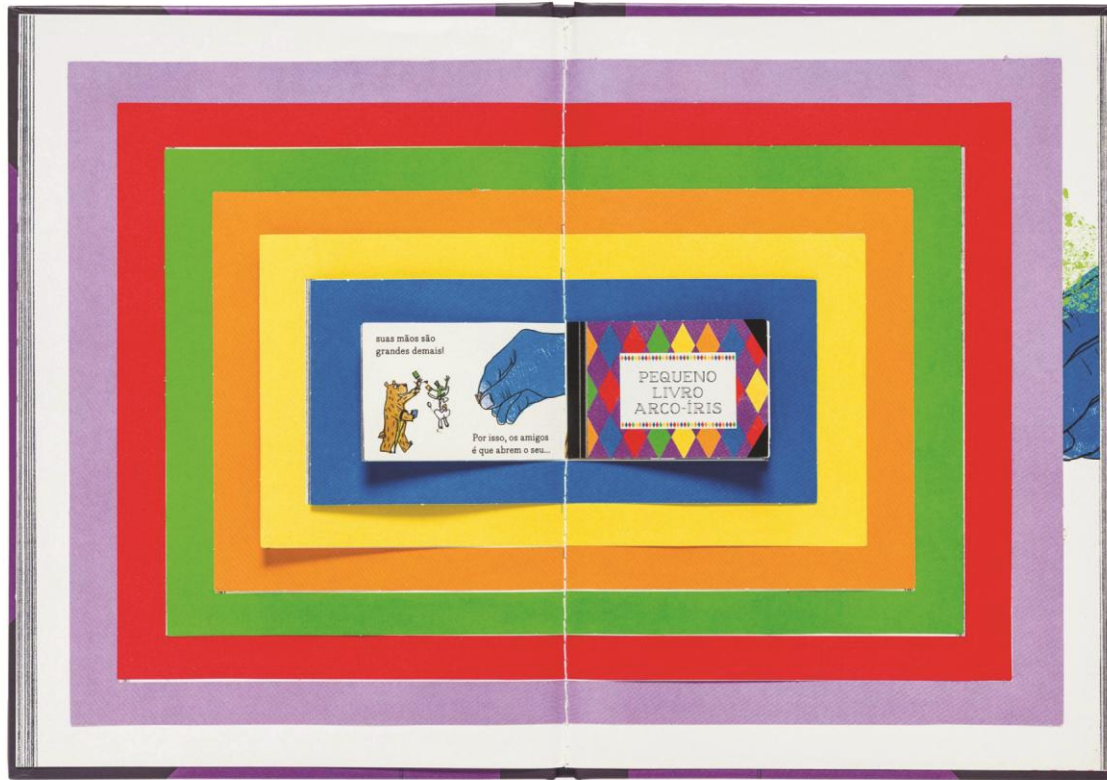
9.
O outro lado (2007)
Editora: Cosac & Naify

10.
Re-Zoom (1998)
Editora: Puffin Books

11.
REM. (1997)
Editora: Viking Juvenile

12.
Zoom (1995)
Editora: Brinque Book

JESSE KLAUSMEIER E SUZY LEE



jesseklausmeier.com

Feito em parceria com a ilustradora Suzy Lee, Abra este pequeno livro é o primeiro livro da escritora Jesse Klausmeier, que nasceu em 1982, nos Estados Unidos. Com pais professores, Klausmeier começou a escrever ainda criança. **A Light in the Attic** (Uma luz no sótão, HarperCollins, 1981), de Shel Silverstein, é um dos livros que mais marcaram a autora norte-americana. Trabalhou no estúdio de animação da Nickelodeon Animation, até tornar-se editora-assistente na Dial Books for Young Readers.

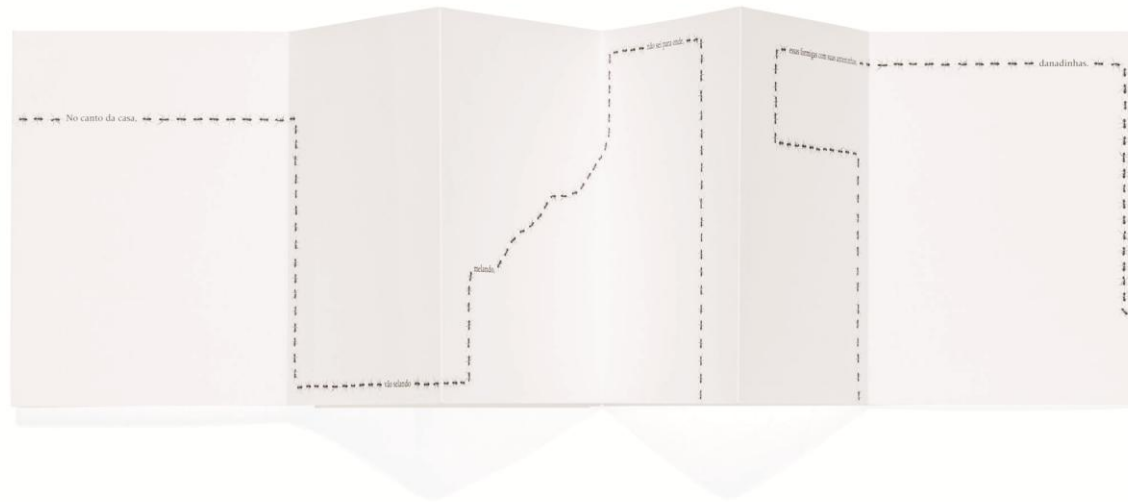
Fonte: Baseado no texto sobre Klausmeier, disponível em **Abra este pequeno livro**, edição da Cosac Naify.



13.
Abra este pequeno livro (2013)
Editora: Cosac Naify

LILIAN TEIXEIRA E MARIO ALEX ROSA

12



Formigas é uma brincadeira poética e imagética do poeta Mário Alex e da ilustradora Lilian Teixeira. A obra recebe da Cosac Naify um projeto gráfico inovador que incorpora a graça do poema, que descreve, de maneira despojada, o trajeto das formiguinhas enfileiradas, tão disciplinadas, que seguem "não sei para onde". Quando aparece um menino para selar o destino das formigas com seu dedão, é toda uma desatenção. Rimado, o despretenso poema de Mário Alex é transformado em um inventivo experimento gráfico. As páginas do livro se conectam umas as outras como uma sanfona, a dobra das folhas se apresentando como obstáculos no caminho das formigas. Pequeno e elegante, é o perfeito livro-presente.

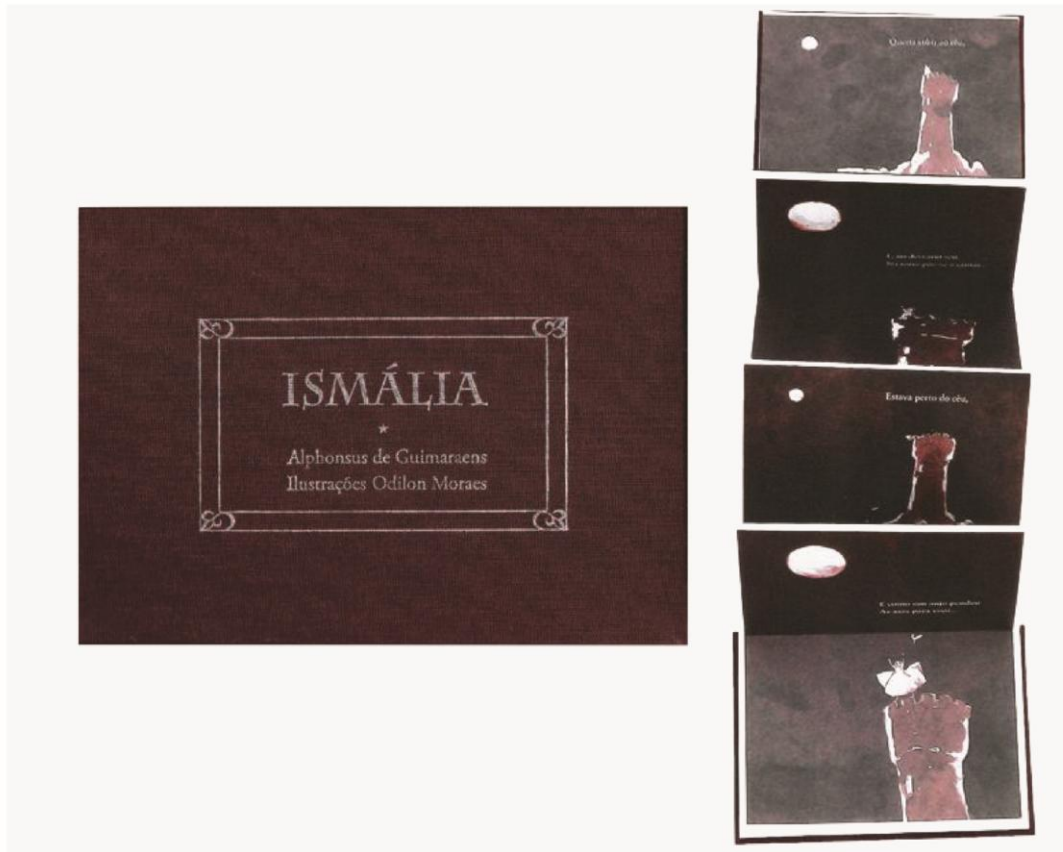
Fonte: Livraria da Travessa (sinopse do livro disponível no site)



14.
Formigas (2013)
Editora: Cosac Naify

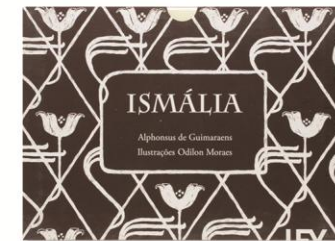
ODILON MORAES E ALPHONSUS DE GUIMARAENS

13



Um pequeno livro, raro, quase artesanal: **ISMÁLIA** é um projeto especialíssimo do artista Odilon Moraes, que deu ao célebre poema de Alphonsus de Guimaraens (1870 - 1921) uma leitura extremamente autoral e o transformou em cor, tato e movimento neste livro-objeto. Ele vem dentro de uma caixinha, cabe na palma da mão, tem uma capa revestida de tecido e suas páginas se emendam como uma sanfona. Ao abri-lo, o leitor é convidado a mergulhar em imagens - lindas aquarelas em tons de marrom - que desdobram, quadro a quadro, os versos do grande poeta mineiro. Embora o poema não tenha sido originalmente escrito para crianças, esta obra introduz os leitores no universo poético com uma poesia que se pode pegar com as mãos. Um autêntico livro-poema.

Fonte: Amazon (sinopse do livro disponível no site)



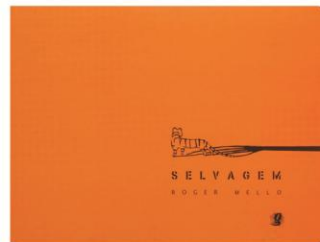
15.
ISMÁLIA (2014)
Editora: Cosac Naify

ROGER MELLO



Escritor e ilustrador brasileiro, nasceu em 1965. Recebeu o prêmio suíço Espace-enfants em 2002 e no mesmo ano foi vencedor do prêmio Jabuti nas categorias literatura infanto-juvenil e ilustração com **Meninos do mangue**. Com vários trabalhos premiados, tornou-se **hors-concours** dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Por sua obra como ilustrador, foi indicado para a edição de 2010 do prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infanto-juvenil.

Fonte: Companhia das Letras (site)

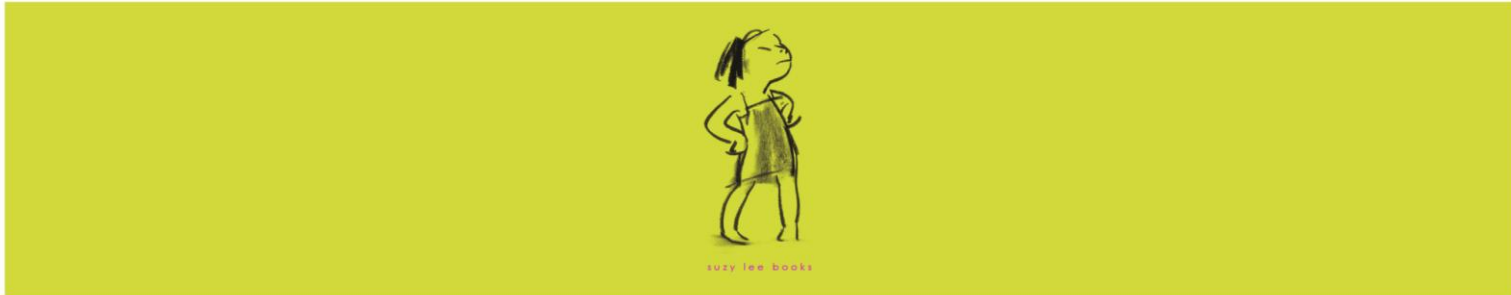


16.
Selvagem (2010)
Editora: Global

17.
Todo cuidado é pouco! (1999)
Editora: Companhia das Letrinhas

SUZY LEE

suzyleebooks.com



Além de atuar em parceria com Jesse Klausmeier em **Abra este pequeno livro**, Suzy Lee publicou, no Brasil, a trilogia de livros-imagem **Espelho**, **Onda** e **Sombra**, pela Cosac Naify. Também lançou um livro crítico sobre seu processo criativo intitulado **A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee**. Sua publicação mais recente corresponde ao livro-imagem **Lines**, lançada em 2017. Lee nasceu em Seul, na Coreia do Sul, em 1974. Também são obras da autora **The Black Bird** e **La revanche des lapins**.



18.
Lines (2017)
Editora: Chronicle Books

19.
A trilogia da margem: o livro ilustrado segundo Suzy Lee (2012)
Editora: Cosac & Naify

20.
Sombra (2011)
Editora: Cosac & Naify

21.
Onda (2009)
Editora: Cosac & Naify

22.
Espelho (2009)
Editora: Cosac & Naify

REFERÊNCIAS

1b

AFONSO CRUZ

ARTE DA PÁGINA	Imagem do livro A contradição humana	CRUZ, Afonso. A contradição humana. São Paulo: Peirópolis, 2014.
LIVRO	Capital	https://www.pato-logico.com/editora/livros/capital
	A contradição humana	Idem.

ANDRÉ FRANÇOIS

ARTE DA PÁGINA	Foto do livro Les larmes de Crocodile	http://www.delpire-editeur.fr/les-larmes-de-crocodile-andre-francois-9782851072146
LIVRO	Les larmes de Crocodile	Idem.

ANGELA LAGO

ARTE DA PÁGINA	Ilustração interna do livro O Cântico dos Cânticos	https://www.amazon.com.br/C%C3%A2ntico-dos-C%C3%A2nticos-Angela-Lago/dp/8540503085
LIVRO	O Cântico dos Cânticos	Idem.

CATARINA SOBRAL

ARTE DA PÁGINA	Ilustração interna de Greve	http://catarinasobral.com
LIVROS	Greve	Idem.
	Tão Tão Grande	Idem.

REFERÊNCIAS

HERVÉ TULLET

ARTE DA PÁGINA	Ilustração interna do livro Sem Título	http://libreriaolefvm.blogspot.com.br/2013/11/un-libro-sin-titulo.html
LIVROS	Aperte Aqui	https://www.saraiva.com.br/aperte-aqui-col-giramundo-3869956.html
	Sem Título	https://www.amazon.com.br/Sem-T%C3%ADtulo-Herv%C3%A9-Tullet/dp/8574065773

ISTVAN BANYAI

ARTE DA PÁGINA	Background do site	http://www.isf-one.com
LIVROS	Zoom	BANYAI, Istvan. Zoom. Tradução de Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 1995.
	Re-Zoom	_____ . Re-Zoom. Nova Iorque: Puffin Books, 1998.
	REM	http://www.isf-one.com/books.php
	O outro lado	https://www.amazon.com.br/Outro-Lado-Istvan-Banyai/dp/8575036734

JESSE KLAUSMEIER

ARTE DA PÁGINA	Ilustração interna do livro Abra este pequeno livro	https://www.amazon.com.br/Abra-Pequeno-Livro-Jesse-Klausmeier/dp/854050233X
LIVRO	Abra este pequeno livro	Idem.

LILIAN TEIXEIRA E MARIO ALEX ROSA

ARTE DA PÁGINA	Ilustração interna do livro Formigas	https://www.amazon.com/Formigas-Em-Portuguese-do-Brasil/dp/8540503077
LIVRO	Formigas	Idem.

REFERÊNCIAS

ODILON MORAES E ALPHONSUS DE GUIMARAENS

ARTE DA PÁGINA	Foto do livro Ismália	http://labedu.org.br/livros-que-fazem-as-criancas-crescerem-30-quando-as-imagens-fazem-toda-a-diferenca/
LIVRO	Ismália	Idem.

ROGER MELLO

ARTE DA PÁGINA	Ilustração interna do livro Selvagem	http://1.bp.blogspot.com/_QMjm9v8L2gM/TBuDk4-UWUI/AAAAAAAGF0/pCNYV2zy9hY/s1600/selvagem-2-roger-mello.jpg
LIVROS	Selvagem	https://carrinho.extra.com.br/livros/LiteraturaInfantojuvenil/Infantil-de4a10anos/234575/6613204/Selvagem-Roger-Mello-234575.jpg
	Todo cuidado é pouco!	Idem.

SUZY LEE

ARTE DA PÁGINA	Background do site	http://suzyleebooks.com
LIVROS	Espelho	https://www.amazon.com.br/Espelho-Suzy-Lee/dp/8575038281
	Onda	https://www.amazon.com.br/Onda-Suzy-Lee/dp/8575037234
	Sombra	https://www.amazon.com.br/Sombra-Suzy-Lee/dp/8575039016
	A trilogia da margem: o livro ilustrado segundo Suzy Lee	https://www.amazon.com.br/Trilogia-Margem-Suzy-Lee/dp/8540501856
	Lines	https://www.amazon.com/Lines-Suzy-Lee/dp/1452156654