



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

MARIA ALINE DE ANDRADE CORREIA

O estudo do espelhamento como experiência limiar nos *Graphic Novels*: *Berço de corvos*, de Zaragoza e Plà, *Espelho e Sombra*, de Suzy Lee

Brasília, DF
Abril de 2014

MARIA ALINE DE ANDRADE CORREIA

**O estudo do espelhamento como experiência limiar nos *Graphic
Novels: Berço de corvos, de Zaragoza e Plà, Espelho e Sombra, de Suzy
Lee***

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura e Práticas Sociais à Comissão julgadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco.

Brasília, DF
Abril de 2014

ANDRADE, Maria Aline C. *O estudo do espelhamento como experiência limiar nos Graphic Novels: Berço de corvos, de Zaragoza e Plà, Espelho e Sombra, de Suzy Lee*. Brasília – DF: março de 2014. Dissertação (mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, UnB.

Maria Aline de Andrade Correia

O estudo do espelhamento como experiência limiar nos *Graphic Novels*:
Berço de corvos, de Zaragoza e Plà, *Espelho e Sombra*, de Suzy Lee

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco (TEL – UnB) – Presidente

Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben (TEL – UnB) – Titular

Prof. Dr. Biagio D’Angelo (IDA – UnB) – Titular

Prof. Dr. Sylvia Helena Cyntrão (TEL – UnB) – Suplente

Brasília, DF
Abril de 2014

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Robson Coelho Tinoco, pela confiança reiterada em meu trabalho e em minhas escolhas acadêmicas, mesmo diante de um lapso temporário de seis anos. Sua orientação foi feita com respeito mútuo, liberdade criativa e sabedoria.

À Professora Doutora Cristina Stevens e aos Professores Doutores João Vianney Cavalcanti Nuto e Sidney Barbosa, da UnB, dos quais tive o prazer de ser aluna, responsáveis por disciplinas cujas aulas foram significativas para a reflexão e a construção deste trabalho. Aos Professores Doutores João Vianney Cavalcanti Nuto, Augusto Rodrigues da Silva Júnior e Henryk Siewierski e aos colegas do grupo de estudos Literatura e Cultura, os quais me proporcionaram um contato maior com o conhecimento acadêmico e grande contribuição para a elaboração desta pesquisa.

Um agradecimento especial à Professora Doutora Maria Isabel Edom Pires, pelo carinho e incentivo extraclasse – não há mensuração para isso.

A todos que colaboraram e torceram positivamente para que este trabalho se concretizasse, principalmente à minha mãe, Maria Elba, uma verdadeira mulher de fibra; à amiga Ivanessa Barbosa, pela preciosa tradução solidária; aos colegas Juliana Mantovani, Jucelino de Sales, Rachel Santa Fé, Simone Rebello, Douglas Sousa, Adélia Mathias, Francisco Alves, que, de alguma forma, no convívio das aulas, nas atividades do grupo de pesquisas, e até nos momentos de descontração, contribuíram ou repartiram angústias e vitórias, em diversas situações.

Aos amigos que, diretamente e de várias maneiras, contribuíram para esta realização, especialmente à querida amiga-irmã Viviane Faria, que sempre me deu ânimo para continuar a jornada e acreditar em minha força, e ao queridíssimo amigo Carlos Felipe Wanderley, que esteve sempre pronto a me ajudar em tudo, ambos grandes companheiros da minha vida, os quais sempre me acolheram tão carinhosamente em seus corações.



Pintura de Van Hove (tema sobre mulheres ao espelho).

“Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. (...) Até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada”.

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*.

“Considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale (...) a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos”.

Martine Joly, *Introdução à análise da imagem*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Uma das páginas de <i>Bili com limão verde na mão</i> , de Décio Pignatari.....	27
Figura 2. Algumas páginas de <i>Zoo</i> , de João Guimarães Rosa e ilustrações de Roger Mello.....	28
Figura 3. Imagem do novo projeto de Zaragoza e Plá. Fonte: http://akioilustrator.blogspot.com.br/ . Acesso em: 29 jan. 2014.....	29
Figura 4. Detalhe de <i>Alice in Wonderland</i> . Fonte: LEE, 2002.....	29
Figura 5. Página de <i>Berço de corvos</i> . Fonte: ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 68.	49
Figura 6. Página de <i>Berço de corvos</i> . Fonte: ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 32.	50
Figura 7. Página de <i>Berço de corvos</i> . Fonte: ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 12.	52
Figura 8. Página de <i>Berço de corvos</i> . Fonte: ZARAGOZA; PLÀ, 2010, p. 40 e 55 (da esquerda para a direita, com modificações para esta pesquisa).....	54
Figura 9. Páginas de <i>Berço de corvos</i> . ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 47 e 48 (da esquerda para a direita).....	56
Figura 10. Quinta página dupla de <i>Espelho</i> . Fonte: LEE, 2009.	62
Figura 11. Sétima página dupla de <i>Onda</i> . Fonte: LEE, 2008.....	64
Figura 12. Nona página dupla de <i>Espelho</i> . Aqui percebe-se que há pequenos detalhes de assimetria na decalcomania da parte superior e inferior (tons de tinta, amarelo e preto). Fonte: LEE, 2009.....	70
Figura 13. Décima quarta página dupla de <i>Espelho</i> . Fonte: LEE, 2009.....	72
Figura 14. Quarta página dupla de <i>Sombra</i> . Fonte: LEE, 2010.....	78
Figura 15. Quinta página dupla de <i>Sombra</i> . Fonte: LEE, 2010.....	80
Figura 16. Oitava página dupla de <i>Sombra</i> . Fonte: LEE, 2010.....	83
Figura 17. Sétima página dupla de <i>Sombra</i> . Fonte: LEE, 2010.	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.1 Conteúdo e forma em textos literários	12
1.1.1 Apresentação.....	12
1.1.2 Textos híbridos: a literatura e as outras artes.....	14
1.2 Narrativas gráficas: o reino das imagens e das palavras.....	19
1.2.1 Correspondência e síntese das artes em <i>Graphic Novels</i>	19
1.2.2 A forma dos quadrinhos e o leitor brasileiro na contemporaneidade	24
1.3 O espelho como fenômeno especular do sujeito	30
1.3.1 O espelho na Antiguidade	30
1.3.2 O espelho na modernidade: consolidação da quebra de paradigmas.....	33
CAPÍTULO 1	36
O mirar-se pelo espelho e a imagem da morte.....	36
1.1 O espelho plano e a ilusão imagética	36
1.2 A morte no espelho e a autoconsciência narrativa.....	41
1.3 O outro como imagem externa do eu e sua forma visual	47
CAPÍTULO 2	58
As fronteiras narrativas em <i>Espelho: Alice in wonderland?</i>	58
1.1 A margem do livro: fronteira entre mundos possíveis.....	58
1.2 O fenômeno limiar pela imagem do outro refletido	65
1.3 O outro como extensão de si mesmo	70
CAPÍTULO 3	75
O espelhamento pela sombra como ato criador em <i>Sombra</i>	75
1.1 As sombras: dialogia da forma entre o claro e o escuro	75
1.2 O fenômeno limiar pela sombra-reflexo: o outro refletido	79
1.3 O outro-sombra como vivência da imagem externa do eu.....	85

CONCLUSÃO	91
1.1 Traços da contemporaneidade na literatura visual	91
1.1.1 O caráter híbrido e dialógico das <i>Graphic Novels</i>	91
1.1.2 “Quem poderá ser a primeira pessoa dessa história”	94
1.1.3 As fronteiras entre mundos e o vivenciamento do ato criador	98
1.2 A narrativa gráfica como expoente da síntese das artes na contemporaneidade.....	104

RESUMO

O objetivo principal dessa pesquisa esteve centrado em mostrar e analisar o fenômeno do espelhamento em alguns romances gráficos da atualidade. O *corpus* ficou delimitado em três textos: *Berço de corvos*, que é uma releitura da novela *Cuna de cuervos*, da jovem escritora espanhola Zaragoza, para a linguagem dos quadrinhos, feito pelo também jovem desenhista espanhol Didac Plà. Os outros dois textos, *Espelho* e *Sombra*, fazem parte da trilogia de Suzy Lee, essa já conhecida pelas suas ilustrações em textos direcionados para crianças, os quais ela mesma convencionou chamar de “trilogia da margem”. De certa forma, nesses textos, o espelhamento aparece, de maneira geral, em momentos de muita reflexão, dúvida, embates de caráter ou mudanças de atitude para as personagens elencadas; portanto, ele se torna um fenômeno que representa a fronteira, o limiar, a passagem, seja no sentido psíquico ou de delimitação dos espaços na narrativa. Para esta pesquisa, então, será analisado o tema do espelhamento como um representante da experiência limiar para as personagens e, nesse entendimento, como uma dialogia entre os mundos possíveis. Dessa forma, a análise também se desenvolverá em torno do trato com a imagem e seus elementos, item hermenêutico importante para a conjugação híbrida do verbal e do não verbal na estrutura arquitetônica de uma *Graphic Novel*. A base teórica para o estudo desses dois elementos estruturais, e para o tema do espelhamento, estará centrada, mas não exclusivamente, na teoria do crítico russo Mikhail Bakhtin e nos seus conceitos de fronteira, experiência limiar, autonomia e autoconsciência.

Palavras-chave: espelhamento – fronteira narrativa – autoconsciência – romance gráfico – interpenetração das artes.

ABSTRACT

The main objective of this research was centered in to analyze the phenomenon of mirroring in some Graphic Novels today. The corpus was bounded on three texts: Cradle of crows, which is a retelling of the novel Cuna de cuervos, the young Spanish writer Zaragoza, for the language of comics, also made by the young Spanish designer Didac Plà. The other two texts, Mirror and Shadow, part of Suzy Lee trilogy, this already known for her illustrations in texts aimed at children, which she herself conventionally called "Border Trilogy". Somehow, in these texts, mirroring appears, generally, at moments of much reflection, doubt, cashes of ethos or changes in listed characters attitude, so, it becomes a phenomenon which represents the line, the threshold, the transition psychic sense or delimitation of the spaces in the narrative. Then, this research will be considered mirroring theme as an agent of the threshold experience for characters and, by this way, as a dialogism between possible worlds. By this way, the analysis also will develop around the deal with the image and its elements, hermeneutic important item for the hybrid combination of verbal and non-verbal into the architectural structure of a Graphic Novel. The theoretical basis for these two structural elements studying, and for the mirroring theme will be concentrated, but not exclusively, on the theory of critic Russian Mikhail Bakhtin and on his concepts of border, threshold experience, autonomy and self-conscience.

Key-words: mirroring – narrative border – self-conscience – Graphic Novel – interpenetration of the arts.

INTRODUÇÃO



Mulher diante do espelho (1922), de Vicente do Rego Monteiro (98,3 x 69,3 cm; óleo sobre tela; coleção particular)

1.1 Conteúdo e forma em textos literários

1.1.1 Apresentação

A atitude costumeira de se postar diante de um espelho, durante muito tempo, tornou-se um ato simbólico praticado quase imperceptivelmente na vida das pessoas, apesar de ter sido expresso repetidas vezes na literatura, por vários autores, em muitos períodos da história. Dostoiévski, Saramago, Tchecóv, Guimarães Rosa, Machado, entre tantos outros, perpassam suas obras por imagens poéticas de suas personagens – em um confronto entre elas mesmas, quando estão diante de um espelho.

Por esse motivo, tornou-se uma simbologia carregada de sentidos em cada narrativa que a encena, responsável por se permitir um vislumbre dialógico do próprio ser que se enxerga em sua imagem refletida. Na literatura atual, tal ato ultrapassa a

barreira da vaidade narcisista e convida o leitor a refletir sobre as implicações que são postas a um sujeito consciente de si mesmo a partir das impressões visuais de sua imagem refletida.

Além disso, considerando-se algumas discussões literárias contemporâneas, tem sido colocada novamente a validade das *interpenetrações* de áreas diversas do conhecimento no substrato da literatura. Estas inserções não se apresentam prioritariamente como tema, mas também como parte arquitetônica da obra – esta sendo entendida como constituída de forma e conteúdo em um gênero específico.

Como consequência desse movimento de junção, juntamente com os avanços ligados à tecnologia visual, o conceito de obra literária tem sofrido alguns ajustes e acréscimos de grande valor no que tange à sua forma. Tendências que primeiramente foram vistas principalmente na literatura do século XX, expressas em correntes como o Concretismo, transformaram-se e adaptaram-se no transcorrer da história, possibilitando o surgimento de textos literários em formas outras. Alguns desses textos híbridos são os romances gráficos, as HQs (história em quadrinhos) e os livros-objeto, os dois últimos muito populares nas coleções infantis.

Assim, o *corpus* desta pesquisa está atrelado a uma análise de romances gráficos da atualidade, já reconhecidos como representação do amálgama das linguagens verbal e não-verbal do texto literário: *Berço de corvos*, de María Zaragoza e Dídac Plà; *Espelho e Sombra*, de Suzy Lee. Por meio deles, será focalizada a figura das personagens femininas na contemplação¹ de si mesmas diante do espelho e suas várias implicações para algumas discussões literárias da atualidade: tanto a prostituta do universo claustrofóbico criado por Zaragoza, como a menina que dança livremente no livro-imagem de Suzy Lee, trarão sentidos dialógicos importantes para o entendimento do texto literário que se apresenta como romance gráfico.

¹ É preciso deixar clara a diferença entre o fenômeno do *espelhamento*, tema desta pesquisa, e o estudo do *duplo* no geral. Para o enfoque deste estudo, o fenômeno do espelhamento estará vinculado à noção de reflexo físico do sujeito, como aquele visto por meio de um espelho, ou mesmo a partir do jogo de luzes para a formação de sombras. O duplo, particularmente aqui, será visto mais como uma consequência da autonomia que foi relegada à imagem espelhada, o que se tornaria um tópico para outra pesquisa mais extensa – o que não configura o objetivo deste estudo.

Dessa maneira, esses apontamentos só serão possíveis a partir de todo um mergulho nas origens de cada elemento da obra de arte denominada romance gráfico: no que diz respeito à forma, serão discutidos como surgiram os primeiros quadrinhos na literatura, em que contexto isso se deu e como eles se apresentam em nossos dias; quanto ao conteúdo, já tradicionalmente, será explicitado o sentido do espelhamento na antiguidade, qual era esse contexto e como ele se atualiza agora, no contemporâneo da literatura.

No corpo do trabalho, os textos que compõem o *corpus* serão analisados quanto ao seu conteúdo (mais especificamente, o tema do espelhamento) e à sua forma (a arquitetônica que designa um gênero, como a Graphic Novel) e, com base nessas análises, algumas reflexões serão postas a respeito de como a experiência limiar se apresentou em cada um dos três textos estudados. Como base primordial para as visões que serão desenvolvidas nessa parte, a dialogia e, como seu pressuposto de origem, o conceito de fronteira, servirão como entendimento para a hermenêutica dos textos. A partir deles, outras concepções importantes vão ser desenvolvidas em cada capítulo.

Assim, a parte final foi designada para algumas tendências que estão presentes em romances gráficos da atualidade, os quais demonstrarão que as questões discutidas ao longo da pesquisa, principalmente quanto à interpenetração das artes, são fenômenos que têm atingido todo o panorama literário mundial. Isso significa que as obras analisadas na pesquisa não serviram somente como escopo de argumentação para uma visualização do quadro literário em romances gráficos, mas também para demonstrar como a arte tem influenciado os caminhos que vêm sendo percorridos pela literatura no contemporâneo da história humana.

1.1.2 Textos híbridos: a literatura e as outras artes

Uma das explicações curiosas do trabalho de Mikhail Bakhtin – e que se constitui em um dos fundamentos de todo o seu pensamento, principalmente defendido por ele no início de seu livro *Questões de literatura e de estética*², vem a ser a questão de como a crítica da arte – e a literária está inclusa aqui –, que se praticava em seu país

² BAKHTIN, 2010².

naquele período não se apresentava suficiente, em sua opinião. Entre suas várias argumentações, algumas delas são mais relevantes para o tema que será desenvolvido neste.

Então, uma de suas primeiras considerações diz respeito ao trabalho da crítica que trata da obra de arte literária como seu objeto, ou seja, dos estudos literários e suas vinculações. O primeiro problema apontado pelo autor gira em torno de como o pensamento crítico estava sendo orientado naquele período: “Essa atitude negativa para com a estética geral, a recusa radical a se deixar orientar por ela, é o pecado comum da crítica da arte em todos os seus domínios, cometido no próprio berço dessa ciência”.³

Essa argumentação deixa explícita, já de antemão, um dos caminhos que o autor pretende não corroborar em seus estudos do romance e, dessa maneira, preconizar uma aproximação necessária e pertinente entre os estudos da arte em geral e os estudos literários que viriam a seguir. Essa atitude se explica, primordialmente, pelo entendimento dos problemas da essência da arte no geral como expoente da metafísica da arte, fator que está presente singularmente em toda obra, inclusive a literária.

Esse, então, é o primeiro axioma bakhtiniano utilizado neste trabalho para um estudo mais substancial da imagem pictórica: a aproximação entre os estudos da arte e os estudos literários, ou a interpenetração entre as artes. Isso significa que o entendimento da imagem, enquanto linguagem afeita de signos expressivos, deve também ser analisada de maneira que se extraia dela um conhecimento estético que também contribua para o cognitivo da arte em geral. Há de se levar em conta suas particularidades intrínsecas, mas esse fato não a exime de uma concepção sistemática do campo estético.

Assumindo um dos entendimentos de Ernst Gombrich⁴, em que pela imagem há a possibilidade de se instrumentalizar o conhecimento, olhar para o mundo e dele tirar uma compreensão hermenêutica, sabe-se que não se trata somente de uma “reprodução de uma experiência visual”⁵, porém torna-se a “reconstrução de uma estrutura modelo”

³ BAKHTIN, 2010², p. 15.

⁴ GOMBRICH, *apud* JOLY, 2012, p. 60.

⁵ GOMBRICH, *apud* JOLY, 2012, p. 60.

⁶ de um entendimento de mundo particular do autor. Dessa maneira, com o trabalho estilístico do autor em cima do material escolhido, sua pintura poderá assumir uma forma de representação mais propícia às suas finalidades, relacionando, então, a função de conhecimento com a função estética da imagem. ⁷

Seguindo o raciocínio de Gombrich – como um segundo ponto, e para condensar de maneira emblemática essa aproximação entre a arte geral e a arte literária –, é que o crítico russo lança mão do conceito de cultura humana e tudo o que ela poderia abarcar no campo do estético. Para Bakhtin, era preciso que se erigisse uma ciência sempre apoiada numa criação cultural, em que aquela pudesse determinar o vínculo entre o cognitivo e a “definição sistemática da singularidade estética” ⁸, estes totalmente envolvidos na cultura humana.

Bakhtin também admite a complexidade e dificuldade em compor e decompor um objeto nesses moldes, mas não há como evitar esse árduo trabalho da crítica, essencial no trato do objeto; e uma conceituação do estético, cabível e relevante para o seu trabalho, só poderia se deixar entrever pela unidade da cultura humana. Somente assim seria possível um vislumbre satisfatório de toda a “*complexidade, plenitude e originalidade do objeto*” ⁹.

Apesar de toda essa plenitude do objeto, de toda a argumentação do autor a respeito da validação de sua obra, sabe-se que a ele só pertence o seu material, somente diante dele há de se assumir um posicionamento artístico – essa é a sua “estética material” ¹⁰, que no seu ponto de vista se torna equivocada. A partir disso, o que realmente se torna relevante é que a forma artística se identifica como uma combinação que está nos limites do material e isso se torna “uma premissa de caráter estético geral” ¹¹.

Por isso a crítica bakhtiniana à estética material é demasiado desenvolvida e alguns pontos vão interferir positivamente para o raciocínio aqui proposto. O primeiro

⁶ GOMBRICH, *apud* JOLY, 2012, p. 60.

⁷ JOLY, 2012.

⁸ BAKHTIN, 2010², p. 15.

⁹ BAKHTIN, 2010², p. 15.

¹⁰ BAKHTIN, 2010², p. 18.

¹¹ BAKHTIN, 2010², p. 18.

deles é que há na forma uma “*tensão emocional e volitiva*”¹² muito expressiva para a obra de arte, a qual não é compreensível nessa visão material da estética. A conclusão é de que a forma contém um caráter tenso e ativo que se propaga na obra de arte, cria entre o autor e o espectador uma relação axiológica rica de sentidos, que conduzem toda a hermenêutica de um texto analisado pelo crítico.

Uma das grandes dificuldades em se trabalhar com a teoria da arte na atualidade é principalmente ter que se deparar com essa tendência de sempre lidar com o paradoxo de suas máximas. Essa linha tênue entre auto-anulação e conceitos dialéticos, quando se está perscrutando um pensamento filosófico de qualquer linha de pensamento, não pode convencionar-se simplesmente como autocontraditório. Isso porque é necessária uma referência precisa para que não se enverede numa confusão entre uma ideia incoerente e um paradoxo válido e verossímil para o pensamento corrente.

Dessa maneira, não há de se sanar o caráter paradoxal dentro da estética simplesmente tomando-se como base um raciocínio polarizado, como já havia ocorrido nos estudos de Nietzsche, por exemplo, a partir de sua classificação em obras dionisíacas ou apolíneas, segundo a predominância do puro sentimento ou da pura forma: como “emoção-razão, liberdade-restrição, personalidade-tradição, instinto-intelecto (...)”.¹³ Susanne Langer deixa bastante claro um certo entrave epistemológico dentro da estética, denominados como sentimento e forma:

“(...) A polaridade de sentimento e forma é, em si mesma, um problema; pois a relação dos dois ‘pólos’ não é realmente uma relação ‘polar’, isto é, uma relação de positivo e negativo, uma vez que sentimento e forma não são complementos lógicos. Eles estão simplesmente associados, respectivamente, com as negativas um do outro. O sentimento está associado com a espontaneidade, a espontaneidade com a informalidade ou a indiferença à forma, e, assim, (por raciocínio desmazelado) com a *ausência* de forma. Por outro lado, a forma conota formalidade, regras, portanto repressão do

¹² BAKHTIN, 2010², p. 19.

¹³ LANGER, 2011, p. 18.

sentimento e (através do mesmo desmazelamento) ausência de sentimento”.¹⁴

Definitivamente, o elo entre a arte e o sentimento não se explica somente por uma contradição polar, nem mesmo pelas perspectivas de interpretação da obra – a arte como expressão ou como impressão. Esses pontos de vista servem apenas para demonstrar que há vários caminhos a se percorrer para que se possa penetrar a obra de arte, mas nenhum dos dois poderia ocasionalmente anular um ao outro.

Assim, o “prazer objetivado” – ou o prazer do espectador que se projeta no objeto que o causou –, também não se mostrou satisfatório numa explicação para o que viria a ser essa relação entre arte e sentimento, de maneira mais geral. Esse outro paradoxo dos “sentimentos objetivos” ainda foi se mostrando incompreensível, além de não explicar de maneira clara o como e o porquê de tal projeção, seus caminhos e origens.

Um caminho mais acessível talvez seria tomar a arte como uma atividade mental, como a ciência, de tal maneira que ela pudesse carregar em si mesma alguns aspectos de mundo para a área da cognição de maneira objetiva. Não somente isso, mas que ela poderia trazer como uma de suas principais funções esse desvelamento de mundo principalmente em seus aspectos emocionais. Portanto, apesar de manter-se como caráter de conhecimento, nivelando-se nesse aspecto à ciência, a natureza de sua hermenêutica é emotiva, ela se predispõe a mostrar ao sujeito os “aspectos emocionais do mundo”¹⁵.

A novidade desse tipo de aparato emocional do mundo está na compreensão de que a arte não estaria se prezando a doar ao espectador um tipo de prazer, portanto não estaria lidando simplesmente com o seu domínio sensitivo-emocional. Ela estaria, então, proporcionando-lhe um conhecimento que antes não lhe era cognoscível, que não era seu até o momento da contemplação. Nesse momento, então, ela estaria unida a todos os seus tipos de expressão – seja na literatura, na música, na dança, na pintura – por uma característica em comum: toda arte procura ser percebida, “entendida”, interpretada.

¹⁴ LANGER, 2011, p. 18-19.

¹⁵ BAENSCH, *apud* LANGER, 2011, p. 21.

Por isso Langer defende que há uma vertente da obra de arte que, por meio desse conhecimento que ela predispõe na sua contemplação, interpenetra todos os seus elementos constituintes e torna-se algo surpreendente. Assim como há no ser humano vários sistemas que funcionam concomitantemente, sejam eles fisiológicos ou mesmo mentais, não se pode afirmar que o conceito “ser humano” se restringe a isso.

Há algo mais na raça humana que a define como tal e, mesmo que haja uma grande complexidade a ser explicada a respeito desse assunto, ainda resta dizer que ela contém uma *unidade viva*. Assim, a conexão com todos esses elementos constituintes, os quais trabalham juntos para a totalidade da obra, são capazes de virar algo que imita características vitais; eles se tornam um objeto axiológico volitivo-emocional – como diria Bakhtin, e que se pronunciam nas palavras de Langer:

“Mas mesmo as formas não são fenômenos na ordem das coisas reais, como o são as manchas numa toalha de mesa; as formas num desenho – não importa quão abstrata sejam – têm uma *vida* que não faz parte de simples manchas. Algo surge do processo de arranjar as cores numa superfície, algo que é criado, não apenas juntado e disposto em ordem diferente: isso é a imagem. (...) Uma imagem é, efetivamente, um ‘objeto’ puramente virtual. (...) tratamo-la como uma entidade completa com relações e atributos unicamente visuais. Ela não tem outros; seu caráter visível é seu ser inteiro. A palavra ‘imagem’ está quase que inseparavelmente ligada ao sentido da visão porque nosso exemplo clássico dela é *o mundo do espelho*, que nos dá uma cópia visível das coisas à sua frente sem fornecer uma réplica tátil ou referente a algum outro sentido”.¹⁶

1.2 Narrativas gráficas: o reino das imagens e das palavras

1.2.1 Correspondência e síntese das artes em *Graphic Novels*

Não há novidade no fato de que a literatura sempre se reinventou, de uma maneira ou de outra. Ao contrário do que se reconhecia como valor literário na antiguidade – a imitação das formas poéticas e de temas fecundos, já no começo da era moderna aventavam-se novos ares de construção para o texto literário. Fosse por meio

¹⁶ LANGER, 2011, p. 50-51 (grifo meu).

dos temas evocados em cada momento da história humana, ou da utilização das variadas formas do discurso literário, sua predisposição à metamorfose já havia se tornado uma característica intrínseca dos textos literários.

Segundo os estudos do romance¹⁷, então, a partir da modernidade, e dando-lhe como marco de um novo período, insurgem-se textos que envolvem a peculiaridade maior de sua estrutura arquitetônica e composicional por meio do discurso dialógico. Romances como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, estariam se formando de maneira diferenciada das narrativas de períodos antecedentes, estas se concretizando em cima de um raciocínio monológico do discurso romanesco.

Estas acepções de realidade voltadas para as narrativas escritas antes do século XIX, fortemente marcadas pelo rastro de um discurso que previa uma visão mais linear de mundo – concretizadas no discurso monológico, vão tomando caminhos diferenciados a partir desse período histórico. Os textos que iniciariam uma incorporação das características dialógicas – suas várias vozes e as implicações que lhe ocorrem, vão surgindo e tomando o cenário literário ocidental a partir daí.

Por outros meios, mas sempre ao lado dessa evolução romanesca, os livros ilustrados sempre estiveram presentes na história humana. Segundo Zumthor, em sua minuciosa pesquisa a respeito das origens da palavra e da oralidade na literatura medieval, é certo que havia no período livros escritos que continham em suas páginas imagens para representar o que estava sendo relatado neles. A sequência de imagens ainda não seguia uma movimentação extensa de todas as ações da personagem, como o seguimento de quadros que compõe um romance gráfico atualmente, e a representação imagética das personagens ainda era tomada somente como ícone ou aporte para o texto verbal, para um entendimento mais específico.¹⁸

A importância dessa constatação se mostra no mínimo irônica, considerando as origens da palavra e da imagem na história humana. Sabe-se que o homem, ainda quando habitava as cavernas, perpassava sua comunicação oral por sons guturais e muitos gestos corporais. No momento em que ele se utilizou das paredes da sua

¹⁷ BAKHTIN, 2010².

¹⁸ ZUMTHOR, 1993.

habitação para registrar histórias – as pinturas rupestres de Lascaux, o aporte utilizado foi as imagens e os desenhos das personagens eram caracterizadas por suas ações. Somente após um longo período de uso destas imagens, é que ele foi simplificando-as, de tal maneira, que elas se tornaram letras. Dessa forma, o signo verbal na escrita surgiu por meio da sofisticação das imagens antes utilizadas.

O “apagamento” dessas imagens que acompanhavam os textos escritos começou exatamente na era medieval, apesar de ter sido nesse período a adoção de imagens-palavras nos textos por conta do analfabetismo constante naquela época – foi um acontecimento contraditório, no mínimo. A sua literatura era rica pela instalação da voz e da performance em suas várias formas, principalmente porque a quase totalidade da população era representativa de um mundo ainda baseado na memória. Contar histórias ou mesmo declamar poemas, num tempo em que não existia a escrita, estava inevitavelmente vinculado a muitos aportes utilizados no teatro, o que Zumthor chama de *teatralidade* do texto literário medieval:

“Permanece sempre o fato de que o fator decisivo imediato da colocação por escrito foi a intenção seja de registrar um discurso previamente pronunciado, seja de preparar um texto destinado à leitura pública ou ao canto nesta ou naquela circunstância. *A escrita era só uma parada provisória da voz.* (...) Sempre, até o século XI, a iniciativa escritural vem do mais alto, e a intenção não se dissimula”¹⁹.

Desse “projeto de aculturação” sofrido nesse período, o resultado é que as tradições orais vão perdendo espaço e, por isso, marginalizando-se, o que faz surgir algumas ciências descontínuas, por meio das quais o homem utiliza-se de uma linguagem mais abstrata, esta muito afastada da realidade do corpo, da gestualidade. Apesar da diminuição dessa tradição oral, o número de pessoas iletradas continua crescente e quase absoluto na população, seja ela nobreza ou não. Para que o impasse

¹⁹ ZUMTHOR, 1993, p. 121-122 (grifo meu).

fosse resolvido, desde o século IV foi adotada a seguinte ordem, gravada nos versos de Villon: “aos letrados a escritura, aos iletrados as imagens”²⁰:

“Mais comumente, a iluminura associa na página a escritura e a pintura, numa mesma geometria cujos componentes tendem a trocar suas funções ou a superá-las juntos, com vistas a simultaneamente ritmar a palavra e produzir uma significação mais rica e mais segura. Alhures, o texto se insinua no quadro, em legenda, em divisa, pintado em bandeirola ou bordado sobre o vestido, afixado por entre os cenários do teatro ou da festa principesca. O texto traz os sinais linguísticos da mensagem, evocando os fatos e a interpretação etimológica de suas designações; a ilustração pictural modifica esse dado, estabelece suas correlações espirituais e garante a integração de todos esses elementos, unidos em relações alegóricas”.²¹

A constatação é de que havia, então, um grande número de manuscritos que inseriam nas suas ilustrações títulos que apresentavam, de forma mais ou menos direta, a sua ligação com o texto. Mais curioso ainda era o fato desses *titulus* serem colocados diretamente perto da boca de uma personagem, como se sua fala se concretizasse ali mesmo, ao lado de sua imagem. E assim estava estabelecido um diálogo entre duas ou mais personagens, parte de texto não presente em outro lugar. Aí está posto o triângulo da expressão medieval: a voz forçadamente calada, a escrita imposta e a imagem necessária para os iletrados.

Pelas palavras de Zumthor, a única “diferença entre esse procedimento e nossos quadrinhos deriva da ausência de narrativa explícita”²², pois o diálogo imagético está presente apenas como suporte sensorial de uma cultura ainda muito gestual. As imagens servem diretamente como uma representação da performance perdida ao longo da aculturação que o império da escrita impôs neste tempo. Era essa a maneira do artista medieval fazer sua “voz” ainda ser ouvida, utilizando-se das percepções do olhar, um subterfúgio que antes era relegado ao ouvido, uma calada realidade sonora.

²⁰ ZUMTHOR, 1993, p. 124.

²¹ ZUMTHOR, 1993, p. 125.

²² ZUMTHOR, 1993, p. 125.

Dessa forma, a representação imagética dos corpos de personagens, originariamente apenas tomadas como ícones ou mesmo aportes do texto verbal num período medieval, atravessa toda a história humana que se prossegue a esse momento e chega modificada aos nossos dias. Mais especificamente, a teatralidade enquanto narrativa transmuta-se da performance de corpos e cenários para a representação imagética na nossa linguagem dos quadrinhos. Como diz o crítico medievalista, “no triângulo da expressão, a imagem tem sua parte ligada com a voz”, pois ela “só se comunica na performance”²³.

Se o advento e hegemonia da escrita no processo de leitura moderna foram capazes de silenciar a voz de um corpo presente e fazê-lo invisível aos olhos naturais do leitor, a linguagem dos quadrinhos tornou-se uma das tentativas de resgate desses elementos no processo de elaboração e leitura do texto. Daí a sua importância. Assim como a voz medieval foi marcada durante um longo período como pária literária, a imagem, entendida como subterfúgio para a sua sobrevivência e a da performance, também acabou por carregar a mesma marca marginalizada esteticamente. A história destes três veículos da linguagem sempre esteve conectada, o que pressupõe a discriminação abrangente que surgiu desse projeto de aculturação imposto pela escrita.

O que se pode inferir é que se tornam necessários mais estudos vinculados ao trabalho com a imagem dentro da literatura, principalmente direcionados aos romances gráficos. A necessidade deste enfoque não está numa censura aos textos verbais em privilégio de textos híbridos. Ao contrário, torna-se ímpeto promover todos os aportes que o escopo literário se serve para a sua integral existência. Quando uma pesquisa se envereda apenas numa parte constituinte de uma obra literária, mesmo que ela seja fulcral para o estudo, ainda assim há uma parcela de conhecimento que se perde nesse caminho e, com ele, toda uma riqueza do imaginário humano que empobrece a vasta ciência da literatura.

²³ ZUMTHOR, 1993, p. 127.

1.2.2 A forma dos quadrinhos e o leitor brasileiro na contemporaneidade

A princípio, o objetivo deste tópico seria apenas elencar fatos concretos sobre exatamente como se pronunciava a circulação de revistas em quadrinhos no Brasil por volta dos anos 80, 90 até os dias atuais. Depois de algumas constatações, pude perceber que eu mesma, a pesquisadora que ora escreve, fez parte efetiva desses fatos que serão elencados. Não somente como leitora ávida de HQs, posteriormente de romances gráficos, e de outras formas de literatura, mas também como parte da classe média deste período histórico, população que pôde viver mais próxima do fenômeno que se tornou as HQs no Brasil.

Assim, minhas primeiras lembranças quanto às HQs remetem-se exatamente à primeira infância: nossos pais sempre nos levavam à banca de revistas para desfrutarmos do prazer de poder escolher qual seria o nosso personagem preferido. Relembrando toda essa infância recheada de imaginação promovida pelas minhas HQs mais queridas e as de meus irmãos, consigo entender muito bem a atitude de meus pais: os anos 80 ainda eram tempos de analfabetismo presente na maioria da população brasileira e, por esse motivo, as campanhas governamentais de incentivo à leitura eram massivas em grande parte dos veículos de comunicação.

Na compreensão de que a maioria desses leitores, ainda em fase de formação, poderiam se desligar de um mundo promovido pela leitura, as HQs se insurgiam como uma solução barata e viável. O caso de minha família era exemplar nesse critério: a preocupação com a formação escolar dos filhos era prioridade para meus pais, apesar da condição financeira ter sido muito complicada na época, principalmente por conta da inflação cósmica que assolou o país inteiro. Quando não podíamos viajar nas férias escolares, por motivos financeiros, uma das soluções mais recorrentes era a ida às bancas de jornais para que comprássemos os já tão populares “almanaques” de férias dos quadrinhos de Maurício de Sousa.

A questão do custo aqui é muito relevante, principalmente quando se entrevê a classe baixa e média-baixa como a mais populosa no país para esse período, além da população imersa na miséria que se pronunciava, ainda, em números crescentes. Considerado um país de terceiro mundo, o Brasil precisava atingir muitas metas

econômicas, as quais se alastrariam para questões educacionais como consequência por muitos anos. Tendo-se como meta uma população leitora em efetivo, era preciso romper alguns obstáculos de cunho financeiro: o poder de compra para livros ainda era privilégio para poucos.

Dessa maneira, já que o custo para obtenção particular de livros se mostrava como algo longe da propensão de uma maioria populacional, por motivos óbvios de subsistência, o número de bibliotecas no país também era algo ínfimo e muito restrito. Se ainda hoje existem escolas da rede pública nacional que nunca souberam o prazer que se dá a um aluno, promovendo-lhe levar um livro para casa sem nenhum custo, naquele período, até mesmo as escolas particulares sofriam com esse impasse.

Outra das minhas recordações perpassa o dia que a escola particular em que eu estudava, situada no Distrito Federal, anunciou que estariam abrindo, pela primeira vez, as portas de sua biblioteca para os alunos. É um pouco vergonhoso admitir, mas sei que não estou sozinha nessa experiência: muitos de nós nem mesmo sabíamos qual era a utilidade de um lugar chamado biblioteca e, exatamente por essa infeliz ignorância, nunca esqueço a emoção de ter pegado meu primeiro livro emprestado.

Com um acervo ainda muito limitado, leitores mais assíduos, como eu, acabavam procurando várias outras vias de leituras possíveis para complementar a avidez pelas letras. Nesse contexto, as HQs sempre foram a solução mais procurada e mais acessível nas bibliotecas escolares: elas eram chamativas para os alunos e baratas para a escola. Dessa maneira, o escopo de atuação desse gênero híbrido não se pronunciava apenas como único elo literário para o sujeito, mas também poderia transformar-se em subterfúgio para outros leitores mais exigentes, grupo no qual me incluo.

Assim, enquanto veículo literário formado por modelos composicionais de voz e de imagem visual, as HQs dos anos 80 foram se reformulando ao longo dos anos, promovendo o surgimento de outras tendências para os seus conteúdos e, como não se poderia evitar, descambou em nossa atualidade servindo-se das novidades tecnológicas tão criticadas no século passado ²⁴. A precariedade na qualidade das imagens nas

²⁴ ADORNO; HORKHEIMER, 2006.

edições desse período foi se modificando. Essas modificações acarretaram a melhoria de seu aspecto visual, com imagens que poderiam se igualar a pinturas artísticas, além da qualidade do papel de impressão.

Com todas essas mudanças, o mercado de HQs foi acrescentado pelas *graphic novels* e cresceu em muitos sentidos: não somente quanto ao conteúdo de suas histórias – como as adaptações de clássicos da literatura nacional e universal –, mas também quanto aos autores-pintores que descambaram para esse tipo de arte gráfica. E esta foi uma grande novidade para o mercado das HQs, pois tem conseguido promover muitos artistas que já trabalhavam com as técnicas da pintura somente em seus ateliês. O único incômodo nesse movimento foi o custo mais alto desse tipo de romance gráfico: com a inserção do romance gráfico na arte de vanguarda, entendido agora como objeto de arte literária, o mercado viu nisso uma oportunidade de investimento maior.

Levando-se em conta toda essa revolução reprográfica do século XX, é fácil perceber como os livros e as artes, no geral, foram se comunicando para que surgisse um tipo diferente de suporte físico para as narrativas da atualidade. Além da novidade de incorporar imagens visuais à estrutura composicional de uma narrativa, como aconteceu com as HQs e, posteriormente, com os romances gráficos, o que se propõe nesse período é a incorporação de outros elementos das artes na arquitetura desse tipo de narrativa imagética.

Assim, as inovações que um *livro-objeto* trouxe para esse período são de extremo valor tanto para as artes como para a literatura, o que permitiu que se trabalhasse de maneira mais efetiva com as imagens visuais na arquitetura de gêneros narrativos. O uso de todas as partes físicas de um livro como parte dos sentidos trabalhados em um texto já são uma inovação que veio dessa interatividade das artes.

Segundo a explicação da própria Suzy Lee²⁵, a princípio, o livro físico não é tomado, pelo leitor contemporâneo, como contribuinte para a hermenêutica do texto que ele traz em suas páginas: isso ainda é uma visão muito tradicional para o seu manuseio. Deve-se levar em conta que o livro, com as características às quais se tem acesso atualmente, ainda é uma invenção muito recente na história humana, a qual aconteceu

²⁵ LEE, 2012.

para que houvesse uma facilidade maior no seu manuseio e na sua produção. Do cilindro de papiro, passando pelo pergaminho e se aprimorando, até os dias atuais, ao códex, houve um caminho um tanto extenso, mas entendido sempre pela praticidade de se imprimir as informações no papel e o progresso das tecnologias dessa área.

Com a invenção da imprensa, por Gutenberg (em 1455), o manuseio e a popularização do livro sofre uma verdadeira reviravolta, pois promove uma facilidade maior tanto na qualidade e rapidez da produção quanto no seu acesso ao público. Mesmo assim, somente na contemporaneidade, com os avanços tecnológicos das mídias *hitech* empregadas na impressão de papéis, é que o livro físico tem sido empregado como contribuinte para a hermenêutica dos seus textos – a esse fenômeno dá-se o nome de *objetualidade*.

Muitos títulos têm aparecido no mercado com essas características, principalmente utilizadas no que se convencionou chamar de literatura infantil, como *Bili com limão verde na mão*, o novo experimento narrativo de Décio Pignatari, ou *Zoo*, de Guimarães Rosa com ilustração de Roger Mello:



Figura 1. Uma das páginas de *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari.

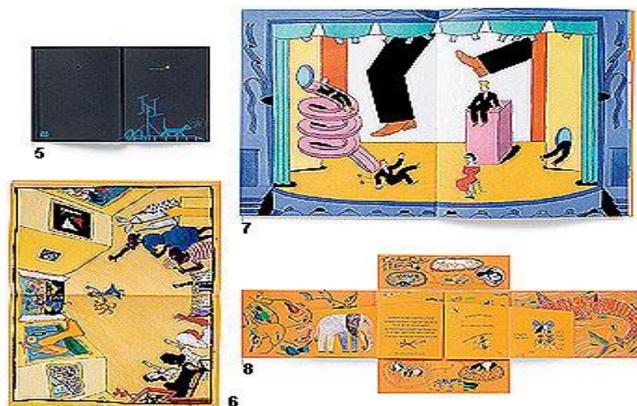


Figura 2. Algumas páginas de *Zoo*, de João Guimarães Rosa e ilustrações de Roger Mello.²⁶

Os romances gráficos desta pesquisa são exemplos deste fenômeno atual: Dídac Plá é um pintor espanhol que ainda não havia feito nenhuma arte gráfica para histórias em quadrinhos, mas conheceu Zaragoza e os dois resolveram transformar o conto homônimo da escritora, *Berço de corvos*, em *Graphic Novel*. Zaragoza é uma jovem escritora espanhola, já muito conhecida em seu país por diversos livros que estão se tornando sucesso de vendas e ganhadores de vários prêmios, como: o *Premio Ateneo Ciudad de Valladolid*, pelo seu romance *Los alemanes se vuelan la cabeza por amor* (2011), ou *Premio de novela Ateneo Joven de Sevilla*, pelo romance *Dicen que estás muerta* (2010). Atualmente, os dois estão trabalhando juntos num outro projeto para quadrinhos, *Criptana Zombie*, mas, desta vez, com um conteúdo original, especialmente elaborado para essa arte gráfica.

²⁶ Rosa, o autor de *Grande sertão: veredas*, costumava visitar os zoológicos das cidades por onde passava e acabou publicando muitas anotações sobre as suas visitas. O livro foi idealizado pelo escritor Luis Raul Machado, que organizou esses seus escritos.

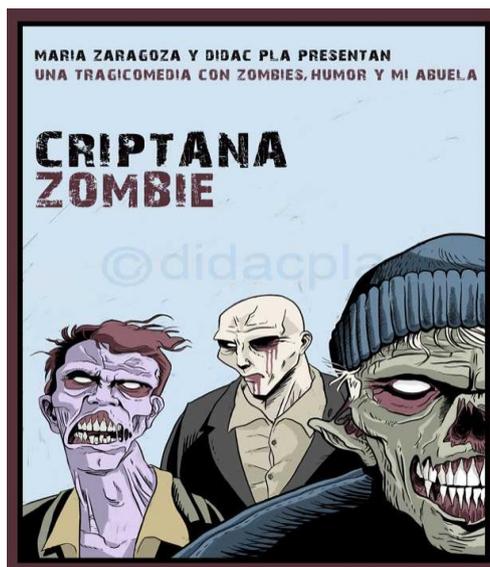


Figura 3. Imagem do novo projeto de Zaragoza e Plá. Fonte: <http://akiouiustrator.blogspot.com.br/>. Acesso em: 29 jan. 2014.

Já a pintora sul-coreana, Suzy Lee, que estudou arte na Universidade Nacional de Seul e concluiu sua pós-graduação em Londres, na *Camberwell College of Art*, demonstra como o cosmopolitismo de sua própria formação pode ser motivo para a criação de suas obras. Ela tem sido mais conhecida no meio artístico da pintura, principalmente pelos seus trabalhos ilustrativos de romances infantis. Como exemplo, as ilustrações de *The Black Bird*, que foram exibidas na Feira de Bolonha (2005), *La Revanche des lapins*, as quais ganharam o prêmio de Livro Mais Bonito da Suíça, e sua versão de *Alice no País das Maravilhas*, que figura no *Artist's Book Collection*, da *Tate Britain*, em Londres. Foi da experiência com as ilustrações de “Alice” que surgiu a ideia de sua trilogia da margem, com *Espelho*, *Onda* e *Sombra*.



Figura 4. Detalhe de *Alice in Wonderland*. Fonte: LEE, 2002.

1.3 O espelho como fenômeno especular do sujeito

1.3.1 O espelho na Antiguidade

A primeira dessas discussões versa em torno da simbologia que está presente no objeto *espelho*, desde o seu valor na cultura antiga e, ligada a essas visões, qual a contrapartida que se dissimula nos textos literários desse período. Segundo Frontisi-Ducroux e Vernant (1997), em sua pesquisa acerca dos sentidos que estavam impregnados na simbologia do espelho na Grécia antiga – trabalho que partiu principalmente dos textos literários e de vários objetos de arte que resistiram ao tempo e chegaram até nossos dias –, a constatação é, no mínimo, interessante. Não somente pelas interpretações cabíveis a respeito desta cultura, mas também como margem de ponderações para os dias atuais.

Assim, uma das primeiras constatações aludidas por Frontisi-Ducroux e Vernant seria de que o espelho na Grécia era considerado um artefato feminino quase que exclusivamente, sempre aparecendo nas mãos de mulheres, ou mesmo definindo-o como um símbolo de espaço exclusivamente delas. Desta maneira, as várias imagens aludidas a este objeto confirmam uma relação intrínseca, em que o espelho, quando estivesse nas mãos de algum homem, ainda se destinaria como presente à mulher pela qual era enamorado.²⁷

Também é importante esclarecer que essa relação com o feminino se dava de maneira bastante utilitária, como um objeto que servia para fins de uso cotidiano num primeiro sentido. Dessa maneira, o confrontar-se com sua imagem torna-se algo permanente entre essas mulheres, pois ele é o instrumento que apreende *le regard de la belle*.²⁸ Esse primeiro confronto, ainda um tanto primevo, carregava um entendimento de deslumbre fisiológico da própria beleza, um contemplar das feições físicas que poderiam lhe ser atribuídas naquele espaço e tempo. Nesse sentido, o olhar-se ao espelho era puramente uma atitude da vaidade, um cuidar da imagem externa do corpo e, por isso, um serviço muito direto ao narcisismo mitológico já estudado pela teoria literária em geral.

²⁷ FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 1997.

²⁸ FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 1997.

Não somente isso, seu valor emblemático vai se encaminhar por dois sentidos: a) assumindo uma função de sinédoque, ele estará diretamente presente na mão das mulheres, quase como um prolongamento de seu corpo; b) a partir de mistérios que podem estar guardados no espelho, ou como produtor de falsas aparências, duplos perigosos, ilusões e mentiras, ele se torna um objeto precioso, de luxo, quase um elemento divino. De uma maneira ou de outra, ele serve de contraponto para explicar uma parte do universo feminino, a tal ponto que, se estiver ligado a uma figura masculina, ele serviria principalmente para dar traços femininos a este.²⁹

Além disso, ainda segundo Frontisi-Ducroux e Vernant, na maioria das representações do espelho entre os gregos antigos, ele não estava associado, diretamente, ao conhecimento subjetivo de si mesmo enquanto sujeito consciente, ou entendido como uma reflexão da psique humana. Outros meios levavam a esse tipo de conhecimento, mas nenhum deles se remetia a esse objeto em específico nesse período.³⁰ O sentido metafórico de autoconhecimento por meio da contemplação de sua imagem refletida pelo espelho, ou mesmo a percepção de que ele poderia representar um fenômeno limiar entre realidades de projeção, ganharam contornos de sentido bem mais adiante na história literária.

Isso corrobora certamente o pensamento de Platão a respeito do conceito de representação dos objetos, de uma forma geral, apesar de seu entendimento ter surgido a partir da observação do mundo circundante num todo. Segundo a sua teoria das ideias, baseada tão popularmente na narrativa da alegoria da caverna, a visão física de um sujeito, apreendida simplesmente pela imagem refletida de um espelho, não poderia de nenhuma maneira explicar a sua complexidade subjetiva ou todos os artifícios de sua personalidade. Para ele, imagem especular refletida objetivamente ainda estaria localizada no mundo das sombras, servindo de pano de fundo para uma realidade mais pura – a vida das ideias. Essa vida das ideias poderia ser compreendida como o próprio espírito humano, seus pensamentos e seu caráter subjetivo.

Por outro lado, considerando o pensamento de Aristóteles, a sua visão imitativa da arte traria uma peculiaridade, dentre outras, que determinaria o caminho que se deve

²⁹ FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 1997.

³⁰ FRONTISI-DUCROUX; VERNANT, 1997.

trilhar para o entendimento do conceito de literatura e de seus estudos relacionados, ou seja, aquilo que ela podia representar na história antiga. O raciocínio pode começar de uma colocação simples: se a arte tem por base a característica de ser imitativa, principalmente imitativa do real, ela poderia ser comparada a um espelho plano: sua função primordial seria refletir aquilo que lhe está à frente, sem deformações, ilusões ou criações, somente a “imagem virtual correta, invertida (ou simétrica), especular (de tamanho igual ao do objeto refletido), sem as chamadas aberrações cromáticas”³¹ e, portanto, crível. Literatura, então, seria como um vidro polido que refletiria a luz – dependendo do direcionamento do olhar diante do real que seria refletido – e, por meio dela, poderia reproduzir-se a imagem dos objetos colocados ali, o que permitiria a sua função de verossimilhança.

Esse tipo de constatação remanejaria outro entendimento ainda maior, que estaria escapando do universo dito ficcional e perpassando outros mundos que não fosse somente o literário. Quando se toma um texto literário e nele se entende o que seria um mundo imitativo, há embutido nessa ideia o fato de que se está trabalhando com dois universos imiscíveis, a princípio: o real e o imaginário. Há aquela realidade em que o autor, como pessoa, existe de fato e dela depreende situações, acontecimentos que vão servir-lhe de material artístico para a escritura de seu texto, ou seja, há uma existência efetiva e chama-se esse universo de real.

Em contrapartida, o lado espelhado acaba por reinventar outra dimensão de mundo. Essa dimensão, apesar de usufruir das qualidades descritivas equivalentes àquilo que está sendo imitado, refletido, não se configura exatamente como o objeto imitado. Há uma clara separação desses dois mundos nos quais estão existindo esses objetos homônimos. De tal maneira que a única possibilidade de sobreposição da imaginação à realidade, em textos literários compreendidos entre esse período e o começo da modernidade, dá-se somente nos casos de personagens com distúrbios psicológicos ou capazes de poderes sobrenaturais. Por isso, a literatura fantástica insurge-se, apenas na literatura moderna, como uma primeira tentativa de se suavizar essa barreira entre o que é considerado real e o que é imaginário, a qual permite a criação de mundos dissociados do real quanto ao termo verossimilhança.

³¹ ECO, 1989, p. 13-14.

A conclusão a que se chega é de que as considerações de ordem filosófica e literária, no geral, as quais se remetem à simbologia do espelho como meio de autoconhecimento ou como o responsável pela diluição da fronteira real-imaginário, vão estar presentes em períodos precedentes aos helênicos. Porém, foi importante deixar claro que essa primeira noção de quebra paradigmática dos mundos imiscíveis já estava presente, apenas como germe, na concepção de arte que era adotada na antiguidade clássica, principalmente por meio dos olhares de Platão e Aristóteles.

1.3.2 O espelho na modernidade: consolidação da quebra de paradigmas

As formas de representação literária das personagens têm sofrido modificações ao longo da história, e estas são estruturalmente importantes para o entendimento da contemporaneidade. A personagem que se apresentava descritivamente nos textos literários, a qual era analisada pelos críticos nos primeiros estudos da estética, enveredava pelos contornos de uma observação extraída de uma realidade mais empírica, apreendida por olhos de um pesquisador que, erroneamente, compreendia a si mesmo como imparcial para o relato.

Entendendo o conceito de *fenômeno* como um ato estético isolado e vivo, relacionado a um sujeito e a sua consciência, pode-se tomar o *espelhamento* – ou a atitude de se postar espacialmente, enquanto corpo axiológico, diante de um objeto reflexivo – como um dos temas mais presentes na história da literatura moderna. Em autores da literatura brasileira, por exemplo, como Machado de Assis, Guimarães Rosa e José J. Veiga, a reflexão do sujeito já não se reduz a simplesmente uma imagem concreto-visual exterior do corpo. Muito menos os seus sentidos estão atrelados somente ao universo feminino quando se toma o objeto espelho.

Nestes autores, de uma maneira geral, a percepção é de que a imagem refletida não se constitui passivamente em si mesma, mas o sentido de seu reflexo acaba descobrindo uma multiplicidade de vivenciamentos possíveis, os quais desnudam o personagem em várias facetas, este sendo entendido como ser vivente nesse mundo criado. Nesse critério, também a sua maneira de se relacionar com o mundo circundante é diferenciada, proporcionando todo um reorganizar existencial desse sujeito estético ativo.

Dessa maneira, a quebra de paradigma da separação de duas dimensões particulares de mundo – o real e o imaginário – não se constrói apenas em si mesma. A partir do momento que se admite a existência de outra dimensão axiológica, esta torna possível a visualização de toda uma vivência estética nesse mundo criado. Nesse sentido, não há mais solidão existencial do ponto de vista estético: todo um mundo, constituído das mesmas agregações existenciais que o real, pode estar do outro lado do espelho. A presença do espelho, em uma narrativa, torna-se, então, o próprio símbolo absoluto para a literatura – ele é a porta que dá acesso ao espaço literário.

Segundo Eco, “o espelho é um *fenômeno-limiar*, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico”³². Por isso, é fácil constatar que o espelho seja a representação de uma fronteira, seja esta nos termos de uma subjetividade ou até mesmo de uma delimitação espacial estética.

Isso significa que estar diante de um espelho, a princípio, não se está atrelado somente ao sentido de uma imagem especular, mas também ocasiona uma encruzilhada que deverá ser vivenciada quando se toma a decisão de atravessá-lo. O exemplo mais clássico desse sentido está na narrativa de Lewis Carrol, *As aventuras de Alice no país das maravilhas*: apesar da menina adentrar-se por uma toca de coelho, ou estar diante de um espelho e, a partir daí, vivenciar aquele mundo descoberto, os sentidos de penetração e vivenciamento são os mesmos.

Se o espelho demonstra que há uma fronteira a ser ultrapassada, cabe ao sujeito que se dispõe diante dele penetrar o outro lado que lhe é apresentado e, dependendo do que poderá encontrar por lá, experimentará uma vivência genuína de mundo que lhe acarretará muitas consequências. Essas atitudes seriam as responsáveis por promover-lhe uma alteridade estética que também diz respeito ao próprio conceito de ler literatura: a verdade sobre distanciar-se do mundo real e a possibilidade de “transportar-se” para o mundo ficcional criado.

Ultrapassar a barreira do espelho, para o leitor que experimenta a fruição, significa a descoberta da alteridade criativa, como diria Bakhtin: aquela em que ele experimenta uma real sensação de se transportar para o mundo ficcional e, por meio do

³² ECO, 1989, p. 12 (grifo meu).

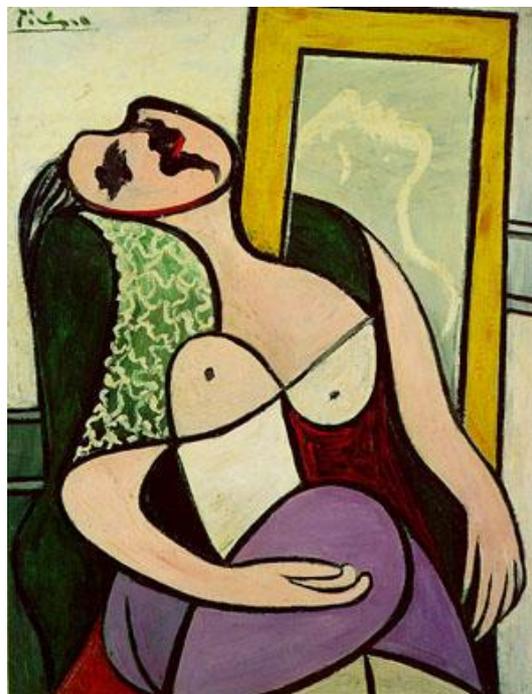
corpo, dos sentimentos e dos pensamentos das personagens, vivencia o outro em toda a sua dimensão. Por meio desse vivenciamento, em sua percepção, a personagem se torna sujeito consciente e o espaço ficcional torna-se mundo de experiências.

A decisão de “entrar na toca do coelho” cabe não somente à personagem de Alice, mas também ao leitor diante da narrativa. A prática efetiva de ler literatura, por parte do leitor, não significa somente decodificar todos os elementos formais que constituem uma narrativa ou uma poesia, de um modo geral. Porém, remete-se mais ainda a um vivenciamento da alteridade que a ficção pode lhe proporcionar: estar presente em um espaço criado, num tempo distante do real e, como a experiência estética mais extrema, poder tornar-se outro sujeito em sua plenitude.

Para estas narrativas, *Espelho*, *Sombra* e *Berço de corvos*, o *corpus* desta pesquisa, mostrar a personagem diante do espelho – ou criar um mundo por meio da sombra das coisas – atualiza novamente esse paradigma literário de abandonar o seu próprio espaço de existência para penetrar em outro, exercício que vai proporcionar a experimentação da *alteridade*, conceito muito importante para Bakhtin e para esta pesquisa. No âmbito da macroestrutura, o espelho assume funções metalinguísticas, pois representa a literatura falando dela mesma: é o símbolo dentro do mesmo símbolo, a literatura dentro da literatura.

CAPÍTULO 1

O mirar-se pelo espelho e a imagem da morte



Menina na frente do espelho (1932), de Pablo Picasso.

1.1 O espelho plano e a ilusão imagética

Em Platão e Aristóteles ³³, o aspecto especular caminhava por um viés de imitação, no sentido tradicional do termo: verossimilhança descritiva estrita, ou mesmo uma próxima semelhança ao real. As denominadas “artes imitativas” estavam intimamente ligadas à substância do conteúdo que focavam, primordialmente pela função que exerciam diante do objeto representado: havia um esforço em se assimilar ao objeto, aproximar-se dele por meio da linguagem empregada.

O resultado disso foi o entendimento imediato da existência de mundos correspondentes, similares, porém diretamente apartados um do outro. Em um sentido, significava dizer que a literatura demonstraria uma barreira muito nítida entre o que é real e o que é imaginário – entre o sujeito real e o seu reflexo, estes presentes nas

³³ ARISTÓTELES, 2000; PLATÃO, 2000.

dimensões de mundo separados pela efetividade da existência, que só se aproximariam pela função imitativa de um deles.

Isso tem sido quebrado já durante muito tempo pela estética de vários textos; como gênero, vem acontecendo principalmente pela atuação da literatura fantástica no panorama da literatura mundial. Esta é a grande responsável por promover uma problematização mais formal do que vem a ser o real e a imaginação, seus aportes, domínios e fronteiras. Essa atuação vem demonstrando que há uma linha muito tênue separando essas categorias, que os conceitos podem ser reformulados e como, a partir disso, se podem abrir outras leituras que possibilitem novos olhares sobre o fazer literário.

Enfim, esses dois efeitos narrativos são problematizados em *Berço de Corvos* (BC), de Zaragoza. Primeiramente, enquanto reflexo especular, a imagem refletida da personagem diante do espelho não entrevê seus contornos físicos exatos, ou seja, não há demonstrações de *mimesis* platônica simplesmente, ou arte imitativa aristotélica, no sentido exato do termo. O que se apresenta é isto: a prostituta posiciona-se diante do espelho, mas não vê o seu rosto e corpo ali, não se reconhece como ela mesma, uma mulher de rosto mutilado.

Esta é a primeira quebra com a visão de que o espelho, na obra em questão, serviria apenas para refletir diretamente um objeto ³⁴, afastando-se relativamente dessa perspectiva mimética da estética teórica e diferenciando o esquema inicial do jogo narrativo que era esperado por esse objeto. A ilusão de ótica perpassa a incredulidade do fenômeno e se concretiza como *ilusão*, ou visão fantástica pessoal.

Dessa maneira, o principal olhar para sua imagem refletida já se configura como ilusão de ótica desde o início da narrativa: o seu reflexo físico a partir de seu olhar, naquele instante, está projetado na morte e não em seu corpo físico “real”. Entendendo-se o conceito de ilusão de ótica, tradicionalmente, enquanto um engano dos sentidos ou do espírito, fazendo-se tomar a aparência pela realidade, o efeito que é criado na narrativa caminha exatamente para uma ambiguidade do real: a personagem não tem certeza exata de sua visão, ou seja, de que a morte realmente esteja ali ao seu lado.

³⁴ ECO, 1989.

Assim, essa “ilusão” não se atualiza isoladamente, nem se justifica apenas pela mutilação física da personagem, mas se contextualiza por meio de uma representação espelhada do seu órgão de visão: o espelho e o olho mutilado. A partir, então, de um signo não arbitrário – um espelho como emblema, pode-se percorrer caminhos para se chegar à simbologia da morte e a seus sentidos na narrativa.

A segunda quebra que aparece na obra, diretamente ligada à “ilusão” de ótica especular vivida pela personagem, é o questionamento relacionado à separação rígida entre o mundo real e o mundo da imaginação. Sua visão especular lhe trai a confiança e, diante dela, no que seria a sua imagem aparece a morte, um ser fantástico habitante de outra dimensão. Não somente ela constata essa aparição, mas também o garoto, nessa convivência, acredita no seu relato e o aceita como verdade.

De outro modo, a personagem, em algumas ocasiões, é confrontada pela própria morte, para que ela possa ter certeza de sua existência ali. Nesses momentos, há sempre um impasse compreensível por parte da prostituta em ir em frente nesse objetivo. A sua escolha sempre se encontra pautada em uma hesitação, indecisão e, por vezes, até no medo. A presença da morte diante dela não está pautada, então, por uma averiguação mais extensiva de sua existência, mas acaba por gerar no leitor – e, portanto, também na personagem – essa ambiguidade existencial.

Portanto, o indício a que se chega diante desse duplo fator existencial é de que haverá sempre uma linha tênue entre o que se chama de real e de imaginação, afirmação já tão discutida na área literária. Agora, a partir de uma narrativa mais voltada para o escopo das imagens, um romance gráfico, a fluidez da separação entre esses mundos é algo que vai sempre estar conjugado na aferição da própria imagem visual diante do espelho.

Assim, esse primeiro estranhamento da personagem diante de tal evento pode ser explicado inicialmente pelo pensamento de Umberto Eco. Partindo de uma lógica pragmática, o autor afirma que a relação mais intensa entre um sujeito e a sua imagem refletida diante de um espelho plano é a de confiança: espera-se, a princípio, que o que será refletido condiga com a realidade sem torneios ou meias-verdades. Essa é a função primordial desse objeto: “(...) partimos sempre do princípio de que o espelho ‘diga a

verdade'. (...) O espelho não se permite sequer esse pequeno artifício destinado a ajudar nossa percepção ou nosso juízo”³⁵.

Pensando mais especificamente sobre essa tão legitimada função do espelho, o dizer a verdade, pode-se tomar como comparação a própria função do texto literário. É sabido que uma das mais astuciosas marcas da literatura é o manejo com a ficção, o mundo inventado, suas ilusões e magias e, quase obrigatoriamente, o inventar suas próprias verdades. É próprio da literatura se utilizar de artifícios vários para que o “invencionismo” artístico de cada autor possa ser concretizado. Assim ela se substancia e se estabelece como obra de arte.

Dessa maneira, numa visão especular, a dimensão da literatura e tudo o que é empregado por ela soariam como reverberações de uma grande falácia; ela seria tomada como a grande responsável pela criação do engano e da mentira, de certa forma, e por fim uma criadora de mundos inverossímeis. E isso seria correto, em certo sentido, apesar da aparência negativa dessa constatação.

A literatura, então, precisa se servir de uma forma sensível de veículo que não esteja vazia de sentidos, mas, ao contrário, que possa estar plena de conteúdos significativos para o trabalho com a linguagem: são as conotações num sentido mais estrito. E essas mesmas conotações se tornam as responsáveis por abrir alguns fechos hermenêuticos centrais para o desvelamento dos sentidos do texto literário, possibilitando leituras do real que antes não estariam acessíveis. São as verdades que não se veem a olho nu, mas que acabam por modificar a realidade circundante.

Esse entendimento é muito importante para o olhar que se direciona para a personagem, sua forma facial e suas visões especulares. Num primeiro momento, o resultado obtido diante do espelho difere muito do esperado, pois ela apenas consegue estar diante da morte ali; conversa e discute com esta. Não vê sua imagem diante de seus olhos. Nesse sentido, o espelho também a está traindo (como todos os personagens que fizeram parte de seu passado de vida); o contrato pragmático está sendo quebrado e as regras do jogo narrativo, como consequência, são alteradas.

³⁵ ECO, 1989, p. 17.

Para a personagem, então, diante dessas visões da morte no lugar de sua imagem, a possibilidade mais certa é de que exista, para ela, uma dimensão de engano, de fastio, de aborrecimentos quando se depara com essa imagem. O espelho não lhe diz mais a verdade, ao contrário, só poderá dessa maneira trazer-lhe falácias e, portanto, o sentimento que lhe aflora é de revolta com a morte: “A Morte piscou um olho para você e você a insultou. ‘Você é mais puta do que eu’”³⁶.

Ocorre então que a interpretação para a aparição da morte por meio de seu reflexo não poderá mais seguir um norteio realístico, nem mesmo tranquilo. E esse é um dos indícios da literatura fantástica no romance: os contratos singulares de verossimilhança, tão preciosos para o conceito de *mimesis*, são rompidos e, por esse entendimento, novos horizontes deverão ser percorridos.

A morte lhe aparece em várias ocasiões e não se contenta em apenas estar no espelho. Gradualmente ela vai assumindo novos espaços na dimensão do quarto alugado em que estão a prostituta e o garoto. Todo o universo do romance vai sendo tomado pelo elemento fantástico, compondo a narrativa de maneira intrigante para o enredo que se desenvolve.

A partir dessa situação fantástica, a relação pragmática que vai sendo criada entre a personagem e o espelho agora será de mentiras, dúvidas, indagações. Não há mais um clima de pacífica linearidade. O tempo e o espaço vão se difundindo e se interpenetrando num refluxo contínuo de idas e voltas. O presente e o passado, principalmente, vão se conjugando num desenrolar de histórias contadas e recontadas pelas bocas das personagens, as quais vão sendo contadas diferentemente a cada narrar.

Num momento se está num quarto alugado, preponderando-se sobre o existir e suas insígnias, ao lado de bebidas e drogas. Em outro se está cavalgando no campo, nua, sob um céu muito azul, ou sobre terras vermelhas já desbotadas pelo asfalto que agora lhe cobre. Em um momento, a prostituta conta que seu pai havia lhe queimado a face com o leite quente, em outro ela afirma que isso nunca aconteceu – que seu pai a amava. A fluidez tanto do tempo quanto do espaço e a veracidade das histórias contadas vão dar o tom da narrativa.

³⁶ ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 11/27.

Para a personagem, então, não há mais uma verdade concreta, absoluta a respeito de sua imagem, pois o espelho se torna aqui o símbolo do reflexo mentiroso, ou a própria “mentira” narrativa: ela só consegue ver a figura da morte diante dela, com características muito díspares das suas. Seus cabelos loiros, seus olhos ocos, seu sorriso sarcástico, e somente seu corpo assemelhado ao dela. Até mesmo as cicatrizes de seu rosto somem nesse momento, e lhe são designados “olhos de Parca”.

E aqui está um dos pontos mais intrigantes para esta análise. O desejo do autor, em sua escrita, de desenvolver um narrar que possa caminhar por veredas mais “confiáveis”, ou menos ilusórias, poderia explicar a escolha de se trabalhar com esse objeto especular. Dessa maneira, o autor-contemplador espera que o espelho diga “a verdade” à personagem, a ele mesmo e ao leitor, mas as expectativas se tornam frustradas. Não é somente a personagem que é traída pela imagem no espelho, mas todos os envolvidos no narrar – autor-contemplador e o leitor.

1.2 A morte no espelho e a autoconsciência narrativa

A imagem da morte enquanto um dos suportes constitutivos da imaginação coletiva, particularmente no âmbito das artes, majoritariamente esteve ligada a determinados casos de patologia clínica, quando não descrevia fenômenos de instigação religiosa. Os temas específicos conectados a ela – como tortura, psicopatia, violência doméstica, violência psicológica etc. – e os símbolos utilizados para a sua representação são de uma dimensão vasta no imaginário humano, variando em cada nicho que se predispõe a reproduzi-la.

Na grande maioria das sociedades, a figura da morte esteve ligada às simbologias religiosas e, por isso, sempre desempenhou um papel fundamental nessas culturas. Influenciou tanto o imaginário individual quanto o coletivo, por isso a importância do tema como mito social. Seu valimento ainda é acometido a todos os setores do pensamento, de tal maneira que seus desígnios ainda têm permeado a visão de muitos artistas – do passado e da atualidade – para as diversas imagens da morte em seus trabalhos. Por isso também há o interesse de estudiosos científicos das áreas artística, literária ou mesmo religiosa no trato desta e de seus desígnios.

Na literatura e nas artes, de um modo bem simplificado, o estudo da morte tem demonstrado a sua figura como símbolo da violência, da loucura ou mesmo da fuga da realidade, em que a morte está fortemente atuante no imaginário do sujeito-personagem acometido por sua presença. Cada menção ou imagem a seu respeito vem demonstrar como cada época ou obra relativiza a sua presença enquanto elemento de sentido artístico.

Independentemente de como cada época e sociedade via a morte em sua realidade cultural, o mais interessante é a impregnação do tema nas artes, seu retrocesso em muitos casos, as reviravoltas nas visões e crenças no trato com a figura da morte. Desse vasto arcabouço de sentido que se pode entrever da presença do tema nas artes (já que o *BC* preza pelo amálgama das possibilidades tanto da pintura quanto da narrativa numa obra de arte), a atualidade vem prestar-se também em sua recorrência.

Esse romance gráfico, inicialmente, vai tratar de uma personagem sem nome, denominada apenas como “a prostituta”, que rememora toda a sua história quando já adulta. Assim o faz ao lado de outro personagem, apenas conhecido como “o garoto”, que escolheu sua companhia por dois motivos – para não passar sozinho seus últimos dias de vida – já que este decidira matar-se; e por detectar nela, física e subjetivamente, certos traços de personalidade semelhantes aos seus.

Com essa inesperada conexão que será criada entre os dois numa pequena convivência – são apenas cinco dias de narrativa, o prazo de vida que o garoto se dera –, eles poderão usufruir, cada qual a sua maneira, do tempo e disposição que lhes são atribuídos. A presença de uma terceira personagem crucial, a morte no espelho, será tratada de acordo com o desenvolvimento do tema. Também é com esta que a prostituta trava diálogos importantes para a hermenêutica dos sentidos no texto.

Gilbert Durand já se pronunciava a respeito do imaginário e suas características de raciocínio alógico quando se tratava do mito – “a identidade não localizável, o *tempo* não assimétrico e a redundância e metonímia ‘halográfica’” típicas desse fazer narrativo³⁷, o que demonstra, de maneira geral, que esse imaginário poderia ser a chave para alguns questionamentos existenciais, particularmente fatos compreendidos

³⁷ DURAND, 2001, p. 87.

negativamente pelo sujeito vivente na duração daquilo que se denomina seu tempo de vida. A princípio, a morte como símbolo poderia então tomar formas de representação dessa negatividade do sujeito no narrar.

Tendo a morte como miragem espelhada, apresentada como imagem alógica, esta também ocasiona o trabalho criativo da mente humana, pois não raro admite-lhe a verdade acinte de que haverá um fim inevitável para os seres, levando-o a modos de poder evitá-la. A energia dispendida em despojar dessa lei da natureza sempre estimulou a sobrevivência e o trabalho mental humano:

“(...) essa perspectiva faz muito mais: a ideia da morte e o medo que ela inspira perseguem o animal humano como nenhuma outra coisa. É uma das molas mestras da atividade humana – atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação de que ela seja o destino final do homem. (...) o medo da morte é, na verdade, uma proposição universal na condição humana”.

38

A negação da morte em seus vários aspectos é uma característica moderna, já que se sabe que os primitivos sempre celebravam a morte em seus rituais, na crença de que ela representaria uma “promoção suprema”³⁹, uma espécie de relevo místico superior digno daqueles que o mereciam, para aproveitamento da alma em suas várias facetas⁴⁰. Por esse prisma, o enfoque dado aos assuntos da morte prestava-se como presença substancial em suas culturas, participando de forma eficiente da dinâmica cultural desses povos. A morte e todas as suas manifestações primavam por um conhecimento coletivo, este sendo apreendido por cada geração e aceito tanto na vida ritualística desses povos como no ciclo de vida dos seres vivos em geral.

Para os povos antigos (conhecidos como primitivos), a aceitação desse fenômeno em todos os campos da vida social não permite interpretá-los como não temerosos pela chegada da morte em suas vidas. O temor sempre haverá de ser universal para o homem, isso é fato, mas o seu conhecimento como parte dos costumes culturais e, principalmente, uma validação de sua força e de sua inevitável vinda e

³⁸ BECKER, 2007, p. 11.

³⁹ BECKER, 2007, p. 11.

⁴⁰ KOVÁCS, 2003.

participação no ciclo da vida não permite negar-lhes sua existência ou sua aversão. A morte sempre foi temida, porém não havia vida sem ela para esses povos primitivos ⁴¹. O esquema psicológico dos antigos tinha esse item diferencial com relação ao pensamento moderno.

Por isso, quando a morte se apresenta, particularmente, nas manifestações do inconsciente, ela surge mesmo como ameaça, perigo, independente de suas causas ou explicações mais racionais de um suposto consciente mental. Ela se torna a imagem de um fenômeno antinatural para o superpoderoso inconsciente, ameaçando suas particularidades enquanto “órgão” psíquico, e por isso passível de criar subterfúgios para a sobrevivência psíquica.

Dessa maneira, não se trata apenas de uma demonstração do modo como se espera a própria morte – enquanto fim da vida biológica, nem mesmo o entendimento de rituais direcionados e responsáveis por absorver de maneira eficiente e simbólica a ideia de um término eminente para o ser humano.

Para a prostituta sem nome, a imagem da morte no espelho tornou-se principalmente uma maneira própria de olhar para a sua “imagem externa” enquanto corpo estético ⁴² e uma possível explicação para a sua vida existencial, transmutada nos reflexos de seu próprio corpo mutilado e enquanto movimento recíproco de interiorização/exteriorização de seu ser para sua própria sobrevivência estética e psíquica interconectadas.

Os temas macabros, a princípio e em geral, vão conduzir às representações realistas do corpo humano em meio à sua decomposição. Por esses e outros motivos, eles acabam sendo responsáveis por ocasionar tanto medo quanto uma visão ilusória sobre a morte ⁴³. Nesse caminho, em *Berço de corvos* há uma demonstração de que há algo mais a se vislumbrar no horizonte da morte, presa não apenas ao real, mas constituinte de outro mundo submerso ao ser, velado aos olhos do homem do mundo, porém acessível ao espaço estético da obra.

⁴¹ BECKER, 2007.

⁴² BAKHTIN, 2003, p. 25.

⁴³ KOVÁCS, 2003.

De certo modo, a morte constitui-se como resultado da imaginação e representativa de uma degeneração interna e externa da personagem, ou o começo de seu fim. A degeneração externa estaria diretamente ligada à interna, numa impossibilidade inicial de separação; a mutilação de seu corpo poderia ser uma explicação para suas características deficitárias mais subjetivas.

Numa compreensão espacial da personagem e de seu mundo criado, há que se admitir que “(...) dentro de mim mesmo existe apenas a minha autoafirmação interna, que eu não posso projetar sobre minha expressividade externa separada da minha auto sensação interna, porque ela se contrapõe a mim no vazio axiológico, na impossibilidade de afirmação”⁴⁴. É nesse conceito que a prostituta tem conhecimento do que ela mesma é para si internamente, capaz de somente projetar-se externamente conectada ao seu sentimento interno.

Mas há outra imagem de si mesma que só poderá ser apreendida pelo olhar do outro, segundo Bakhtin. Todo o mundo criado em *BC* concorre para essa compreensão de si mesma relacionada ao seu sentimento e ao olhar do outro sobre a prostituta. O fato de se olhar no espelho e baixar seus olhos na visão da morte precisava encontrar alguma explicação estético-ética em sua vivência, e essa possível constatação é derivada constantemente da confluência dos dois olhares que estão postos sobre a personagem: o dela mesma e o do outro, este último que se reveza entre o garoto suicida e a morte.

A contingência de visões na obra tornou-se possível pela energia da escrita autoral em permitir à sua personagem um progressivo desvelamento de sua própria condição ficcional, encaminhando-a a *autoconsciência narrativa*: as duas características que estão presentes aqui são o encontrar-se a si mesmo e a ação de contemplação da própria obra de arte.⁴⁵ Isso acontece em dois momentos na narrativa, o que demonstra que a autoconsciência que é delegada à prostituta não se restringe apenas à sua condição existencial como sujeito de um tempo e um lugar. Esse raciocínio ainda é somente aquele que foi desenvolvido magistralmente por Bakhtin.

Em *BC*, além da visão bakhtiniana, essa autoconsciência da personagem vai além do mundo criado na ficção e atinge diretamente o autor-contemplador em seu

⁴⁴ BAKHTIN, 2003, p. 29.

⁴⁵ BAKHTIN, 2010².

próprio mundo circundante, exatamente no lugar de existência efetiva desse autor da história contada. Por isso, aqui há uma *autoconsciência narrativa* da personagem, pois ela agora consegue enxergar-se como parte de um mundo fictício, como parte de um mundo criado pela invenção de um escritor:

“Quem dera o grasnido tomasse conta do quarto com mais insistência do que a MORTE ou a possibilidade de você ser a invenção da mente de alguém. Mas se você fosse produto da IMAGINAÇÃO de alguém, seria alguém muito distorcido. (...) Você fica apavorada ao pensar quem poderá ser a PRIMEIRA pessoa desta história. Quem a está CONTANDO para você?”.⁴⁶

Essa percepção consegue utilizar o sentido de um termo muito utilizado na literatura, a *mise en abyme*, estratégia metalinguística que fala do livro dentro do livro. Em *BC* o movimento de encaixar duas realidades, uma dentro da outra, realiza-se por meio da personagem que se constitui, além de um corpo mutilado, também por sua autoconsciência narrativa. Analisando-se com mais rigor, essa *mise en abyme* transforma-se na temática principal dessa autoconsciência da personagem que é descrita por Bakhtin. Com o trabalho estilístico de Zaragoza, surge ao leitor uma personagem complexa, grotesca e fantástica.

Como consequência de todo esse trabalho em espiral com a narrativa, aqui é possível perceber que o conceito rígido de separação de mundos também começa a ser diluído. Isso acontece nesse momento da narrativa, levando em conta não apenas o conceito de espaço ficcional, mas o que vem a ser personagem e o autor de uma história, elementos de um romance que se desmancham em ambiguidades e incertezas. A complexidade da narrativa encontra-se nesse amálgama incerto entre os elementos da ficção.

Ainda considerando o pensamento de Bakhtin a respeito dessa autoconsciência da personagem e, principalmente, o conceito de autor-contemplador, há mais uma conclusão a se tirar da reflexão desse romance gráfico: a de que a prostituta, por meio de sua autoconsciência narrativa, poderia ser elencada como um tipo também de autor-

⁴⁶ ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 47 e 85.

contemplador, com algumas diferenças quanto ao leitor, obviamente, porém, ainda próxima conceitualmente deste.

1.3 O outro como imagem externa do eu e sua forma visual

Aquela “traição” no jogo narrativo, promovida pela imagem do espelho em *BC*, traz consequências produtivas para o próprio texto. Apesar de toda a perturbação mental causada pela morte à prostituta, aquela se torna, ao cabo, sua única companhia, o ser com quem compartilha suas indagações e anseios mais íntimos. Impreterivelmente, é a presença que se coloca à disposição da personagem e que lhe possibilita um falar receptivo, apesar das constantes contrariedades em suas discussões.

Assim serão apresentadas as visões que podem povoar toda a existência da personagem, desencadeando-se e dando propulsão para o encaminhamento de sua autoconsciência enquanto *sujeito narrativo*, uma característica particularmente moderna das narrativas. A partir dessa ocorrência, significa então dizer que a barreira que se havia criado entre o mundo ficcional e o mundo concreto, numa versão da crítica literária mais ligada ao conceito aristotélico de literatura, completaria a sua mudança.

A visão de que a personagem e todo o seu mundo seriam apenas pontos passivos de reflexão daquilo que chamamos realidade – como imagens em um espelho tradicional – já não supriria alguns questionamentos literários e faria com que estes dois “mundos” estivessem dissolvidos e impregnados reciprocamente nos textos da modernidade. Isso possibilitaria que os seus agentes pudessem tomar consciência de si mesmos enquanto natureza fictícia de outra consciência extraespacial: o autor.

Muitas dessas questões viriam a ser reformuladas um pouco depois das primeiras aparições do moderno na literatura mundial, com textos que desafiariam tanto a forma quanto o conteúdo narrativo que se era praticado até então – como no começo do século XX. Assim, das inúmeras reformulações surgidas nesse período, uma das novidades trazidas nos anos posteriores seria um tipo de texto em que o trato com a forma não seria apenas um manejar técnico e material do conteúdo, mas também poderia ser absorvida e aproveitada no conteúdo da obra, fazer parte dela – como aconteceu nos experimentalismos poéticos do Concretismo. E assim até se tornar temática principal, ou princípio norteador de uma obra de arte.

Isso significa que a *consciência da forma narrativa* de mundo poderia estar substanciada numa consciência de sujeito, que no texto se traduziria mais obviamente no autor. Porém, a novidade estaria em fazer da personagem esse sujeito que discute o narrar e os sujeitos envolvidos nesse processo; e, por meio dessas problematizações, toma consciência do universo extraliterário e de seu próprio papel na narrativa que se apresenta como personagem. Dessa maneira, a autoconsciência narrativa da personagem seria o equivalente à *consciência da forma*, não mais na figura do autor, mas nos personagens de sua criação literária.

Essa revolução no pensamento filosófico-literário já aparecia timidamente em alguns textos da literatura, principalmente em episódios metalinguísticos de alguns textos, como *Os moedeiros falsos*, de André Gide, *Hamlet*, de Shakespeare, ou *A quinta história*, de Clarice Lispector. Porém, o estudioso mais conhecido por desenvolver estas questões de fronteiras entre sujeitos do romance, direcionadas principalmente ao autor, ao leitor e às suas personagens, foi Bakhtin. Seus estudos convergem para a noção de polifonia e dialogismo no romance, mas a origem desses conceitos começa na responsabilidade filosófica do autor com a ética, a qual acaba embarcando na noção de sujeito e em todos os níveis de fronteiras que vão sendo abertos para o encaminhamento de seu pensamento.

Como já dizia Todorov, no prefácio da edição francesa de *Estética da criação verbal*, o qual explica a posição inicial das questões desenvolvidas pelo estudioso:

“(...) uma vida encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa alguma outra pessoa é, claro, o autor (...)”.⁴⁷

Essa exotopia, que a princípio toma o autor como o outro que enxerga a personagem, que a engloba, em *BC* será observada por meio de uma personagem que enxerga o autor, que o engloba parcialmente em sua perspectiva e o apreende como um sujeito (não um todo real, mas somente aquele que se deixa entrever na narrativa). Isso possibilita que também ele se torne um elemento possível para a construção estética da narrativa pelo olhar do outro, da personagem.

⁴⁷ BAKHTIN, 2003, p. XIX.

Os lugares narrativos dos sujeitos envolvidos – autor-contemplador e personagem – não se invertem nesse momento (pois cada um ainda detém sua própria função tradicional na narrativa), mas de certa maneira tomam emprestada a visão de mundo um do outro para si, enxergando o outro que era invisível para ele mesmo, complementando-se. Dessa maneira, isso aventa um acréscimo no esquema mental de existência de cada um, mas principalmente no da personagem.

Esse acréscimo de visão não se configura apenas como tema, mas também aprimora a maneira como os personagens foram desenhados visualmente por Didac Plá. Observando a forma do corpo da prostituta, percebe-se que não houve uma preocupação por parte do artista em lhe caracterizar prioritariamente como um corpo verossímil de mulher. Além disso, há mudanças consideráveis na sua representação ao longo da narrativa. Assim, o que se apreende é uma montagem corporal quase geométrica, com contornos que vislumbram a simplicidade dos traços na maioria das vezes:



Figura 5. Página de *Berço de corvos*. Fonte: ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 68.

Um dos eixos temáticos de *BC*, então, serve de suporte para essa elucubração da verossimilhança imagética no mundo ficcional, percebido pela personagem que o constrói enquanto agente e, portanto, assumindo um novo caráter, o de sujeito autoconsciente; mas também construído estilisticamente pelo autor, que permite que

suas personagens transbordem as suas fronteiras narrativas⁴⁸. É um jogo complexo, e fascinante, o de assumir-se autor-contemplador em várias nuances e dimensões de existência, priorizando outras virtudes narrativas de sujeito em suas personagens criadas, que não sejam aquelas já usuais na literatura.

Os fenômenos naturais que marcam mais fortemente as imagens concretas de seu corpo, assim levando às estruturas de formação de seu esquema corporal e assumindo o papel de símbolos que representam majoritariamente a interpretação mais realista na narração, portanto ligada ao real, é justamente a passagem deste “acidente provocado”⁴⁹, que lhe queima o lado direito de seu rosto e as agressões físicas e psicológicas sofridas. Mas os fenômenos naturais são apenas pequenos indícios narrativos para os fatos compreendidos como fantásticos para a história.



Figura 6. Página de *Berço de corvos*. Fonte: ZARAGOZA; PLÀ, 2010, p. 32⁵⁰.

⁴⁸ BAKHTIN, 2003.

⁴⁹ ZARAGOZA; PLÀ, 2010, p. 7.

⁵⁰ Legenda (da esquerda para a direita): “Disse para ele que não LEMBRAVA a idade que tinha. Também não lembrava o LUGAR onde fizeram a substituição, talvez na *Plaza del Ayuntamiento*”; “Contou que os MENINOS te seguraram. Você tinha crescido, mas eles eram os mesmos MENINOS que te atiravam pedras na escola. Seu pai morto abriu você. O HOMEM que chamava você de feia cobriu a sua CABEÇA com um saco de papel” (grifos da autora).

O seu olho atrofiado, representado na imagem apenas como uma bola irregular preta (em alguns momentos), torna-se o responsável por ver coisas que o outro não veria, o que demonstra claramente que as pulsões de vida da personagem, por meio da castração física repressiva sofrida aos seus três anos – a queima do olho, e todos os outros episódios de violência como complemento, rumaram para um “remanejamento dinâmico”⁵¹ da representação imagética de seu corpo. Isso está mais voltado para uma saída neurótica do seu psiquismo: são traços do Cubismo que influenciam a marca estilística do desenho de Plá.

Assim, por meio das divagações a respeito desse processo de vida e morte concomitantes em um mesmo corpo, a primeira ocorrência do fantástico é exatamente a visão da morte no espelho e os diálogos com esta. A cegueira do olho direito não determinou apenas a incapacidade de articulação desse membro da visão, mas todo um conjunto do esquema corporal que poderia se identificar simbolicamente com a dor desse evento, tornando-se uma forma de vida. Portanto, não é somente o rosto da prostituta que se apresenta visualmente deformado nas imagens, mas também a configuração de todo o seu corpo⁵²:

⁵¹ DOLTO, 2010, p. 63.

⁵² “O olho que parece uma uva-passa INERTE fixa-se no vazio e, ainda assim, parece que enxerga. E parece que vê coisas diferentes do que não está CEGO. O Garoto dizia que, com o lado queimado, você vê a Morte. E talvez tivesse razão, porque você deixa de vê-la quando o tampa com a mão.
 - Sua metade esquerda está se revelando quase imortal. E difícil. Tornou-se forte para compensar a sua parte morta. Está viva pelas duas. [a morte no espelho]
 - Isso lhe parece justo? [a prostituta]
 - Não, mas a vida não é justa. Só eu sou.
 - Quero que o meu lado queimado se espalhe até me matar.
 - Você terá que esperar. Sua parte viva deve se enfraquecer o suficiente para que isso aconteça. Tenha paciência. Você se fortaleceu muito esse tempo todo”.



Figura 7. Página de *Berço de corvos*. Fonte: ZARAGOZA; PLÁ, 2010, p. 12.

É dessa maneira que Dolto⁵³ entende as sensações reais como fatos com caminhos duplos: de certa maneira, um natural e um sobrenatural na natureza psíquica do sujeito que, nesse romance gráfico, transmuta-se imageticamente na representação do corpo da prostituta e na sua visão da morte. Analogamente, o olho cego, prova do acontecimento sensorial, é aquele que consegue ver a morte personificada – a representação psíquica da dor sofrida, a imagem visual-mental do corpo para esta experiência de violência ocorrida na infância da personagem, a representação imagética no espaço ficcional das dores sofridas. O caminho escolhido por seu mecanismo mental resvalou para a concretização fantástica da imagem da morte, não apenas como *anima*, mas principalmente como reflexo dela mesma enquanto sujeito.

Ainda sobre o ato de mirar-se diante do espelho, Foucault comenta a metáfora do olho e o seu sentido constante na obra de Platão, quando de sua explanação sobre a necessidade do sujeito de conhecer-se – o *gnôthi seautón*:

“Sob que condições e como um olho pode se ver? Pois bem, quando percebe sua própria imagem que lhe é devolvida por um espelho. Mas o espelho não é a única superfície de reflexo para um olho que quer

⁵³ DOLTO, 2010.

olhar-se a si mesmo. Afinal, quando o olho de alguém se olha no olho de outro alguém, quando um olho se olha em um outro olho que lhe é inteiramente semelhante, o que vê ele no olho do outro? Vê-se a si mesmo. Portanto, uma identidade de natureza é a condição para que um indivíduo possa conhecer o que ele é. A identidade de natureza é, se quisermos, a superfície de reflexo onde o indivíduo pode reconhecer-se, conhecer o que ele é”.⁵⁴

De tal maneira, a prostituta se olha no espelho com seu corpo deformado, e vê a morte personificada – no princípio apenas como um vulto, mas esta retoma contornos femininos ao longo do relato, retirando-se do espelho ao fim –, que é, em alguns pontos, diferente dela mesma fisicamente (olhos negros e ocos, loira, sem a cicatriz), porém, intimamente ligada à sua psique. A prostituta se mira e embeleza-se diante do espelho, enquanto a morte se concretiza como seu reflexo imediato e isso também irá influenciar a representação imagética da morte.

Nesse momento de reconhecimento identitário um tanto recíproco, as duas figuras iniciam e progridem em diálogos que contraem aspectos de seus questionamentos existenciais, voltados para a imagem metonímica do corpo da personagem e para seu estado mental, corpo responsável por reaver sua condição interna de sujeito presente no mundo.

Os olhos ocos da morte, representantes do vazio, também estão a mirar-se no espelho do próprio olhar da personagem que está diante de si, e as imagens que vê revelam um sujeito carcomido pelas experiências brutais de sua vida. Mais do que isso, a morte pode enxergar-se melhor por meio do olho morto, aquele que vê coisas que o outro não vê, constituído pela mesma natureza sua: cruel e também natural. A identificação identitária entre o olho morto e a própria morte vai criar laços de posse e consequente loucura para a prostituta ao final.

Os fatos que causam perturbações na psique daquela que vê a morte, de acordo que vão sendo relatadas ao garoto pela sua voz, ocasionam essa vigoração gradativa da imagem da morte no espelho, até a sua inserção no espaço ocupado pelas personagens da narrativa. A morte ganha não somente voz, mas corpo-presença passível de

⁵⁴ FOUCAULT, 2004, p. 87-88.

mobilidade, a qual se insere na personagem por meio do lado queimado de seu rosto, para voltar ao espelho:

“Agora a Morte ocupa totalmente o lugar do seu REFLEXO. Ela a imita do outro lado, com sua ausência de olhos, escovando só uma parte do cabelo como você, ZOMBANDO do seu pavor do chiado e da LOUCURA”.⁵⁵

Na visão de Foucault⁵⁶, a natureza da morte e sua força revelam-se a partir da identificação entre estas e o estado interno do sujeito, aquele possivelmente delator de como este realmente se atualiza. A figura abaixo mostra visualmente essa proximidade imagética-psíquica entre a morte e a prostituta, quase tomando seu lugar.



Figura 8. Página de *Berço de corvos*. Fonte: ZARAGOZA; PLÀ, 2010, p. 40⁵⁷ e 55⁵⁸ (da esquerda para a direita, com modificações para esta pesquisa).

⁵⁵ ZARAGOZA; PLÀ, 2010, p. 40 (grifos da autora).

⁵⁶ FOUCAULT, 2004.

⁵⁷ Legenda: “Agora a MORTE ocupa totalmente o lugar do seu REFLEXO. Ela a imita do outro lado, com sua ausência de olhos, escovando só uma parte do cabelo como você, ZOMBANDO do seu pavor do chiado e da LOUCURA” (grifos da autora).

⁵⁸ Legenda: “A MORTE estava sentada na beirada da cama com uma LANGUIDEZ irreal. E você começou a acreditar nas fantasias que vocês dois tinham CRIADO para tornar as horas suportáveis” (grifos da autora).

Novamente essa proximidade identitária entre as duas, a prostituta e a morte, revela-se como um processo de reflexão-imagético não somente do corpo da prostituta, mas principalmente das demonstrações de sua subjetividade, as quais se mostram não somente em suas atitudes, mas também na sua corporificação visual quase cubista.

Juntamente a isso, não se pode deixar de citar o ambiente *noir* criado na narrativa: as cores utilizadas pelo pintor percorrem o preto – o que permite o vislumbre da escuridão, uma não existência; um bege-esverdeado no fundo de muitos quadros e, algumas vezes, na pele dos personagens, permitindo-lhes um aspecto doentio nos dois elementos; os tons pastéis são ricamente utilizados na ambientação dos espaços representados, reforçando esse sentido de clima pesado e “sujo” para a história.

Na formatação gráfica de todos os quadros não se obedece uma estrutura linear de composição, em que todos os quadros têm tamanhos diferentes, ao contrário, eles são disformes e, muitas vezes, alguns se fundem uns nos outros por meio da ausência de linhas que o separem. Outras vezes, os quadros tomam todo o espaço da página. Essas linhas “esfumaçadas” são significativas para o reforço dos sentidos no texto quanto às fronteiras narrativas que estão se quebrando no texto: aqui, a forma do texto se conecta intimamente ao conteúdo que se trabalha em *BC*: a autoconsciência narrativa da personagem que dilui a sua antiga consciência de mundo, os mundos que se interpenetram por meio dela e a ambiguidade e incerteza dessas constatações.

A imagem do corpo daquela, transfigurado nas feições da própria morte, atualiza toda a complexidade fragmentada e neurótica de sua psique – as imagens falariam por si só no caso de uma ausência de palavras no romance gráfico. Todo o seu ser enquanto sujeito é posto diante de si por meio do reflexo alquebrado da morte, e as duas tornam-se uma só, fortalecendo-se e enfraquecendo-se, num entendimento que somente a compreensão humana do funcionamento mental pode permitir aos seres.

Há uma força que advém da dor, e uma dor que é pressuposta da fraqueza. Um círculo de energia que somente é compreendido quando se é deparado por duas figuras, fictícias ou não, e tão reveladoras do caráter humano e de toda uma sociedade: a prostituta e a morte.

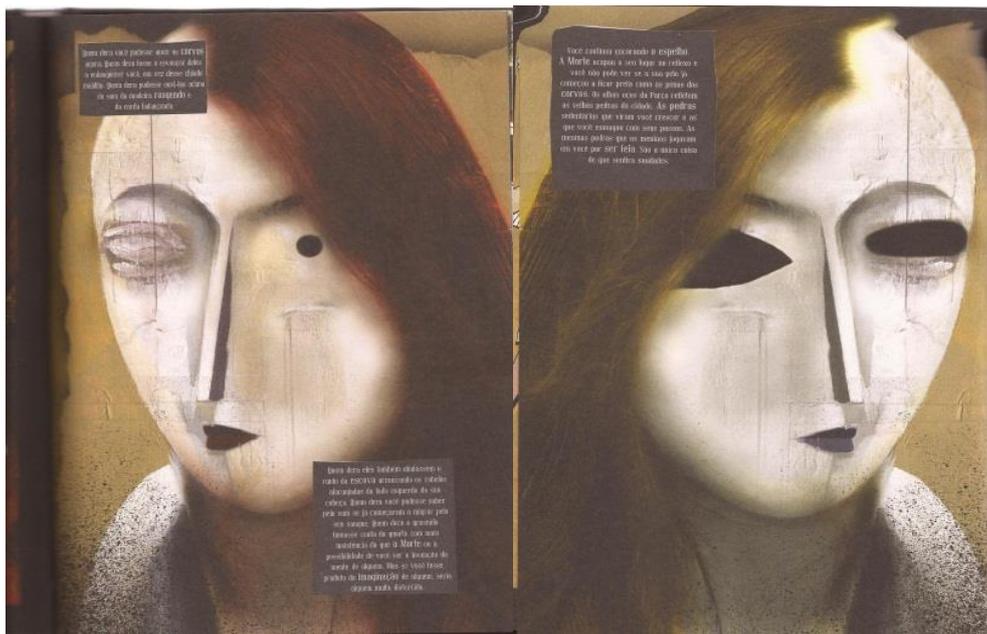


Figura 9. Páginas de *Berço de corvos*. ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 47⁵⁹ e 48⁶⁰ (da esquerda para a direita).

Assim, o processo de reflexão unificadora entre um sujeito e suas próprias visões, dentro da noção de devaneio, também revelam o universo de correlação de um ser solitário, detentor de seus mundos, e os seres que neles habitam. Na realidade, a convergência do poder surge da prostituta e se direciona à sua própria criação, demonstrando que o ser do devaneio e o seu mundo criado são muito próximos, interconectados. Nesse entendimento, eles estão na mesma dimensão substancial, ligando-os de tal maneira que pode ser depreendido no pensamento de Bachelard: “eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho”⁶¹.

A situação foi apresentada: a prostituta se mira ao espelho, ou mesmo escova seus cabelos ruivos, mas seu olho inerte é quem vislumbra a sua imagem irregular velada e representada pela morte. Essa visão origina-se a partir dos retratos possíveis de

⁵⁹ Legenda: “Quem dera você pudesse ouvir os CORVOS agora. Quem dera fosse o esvoaçar deles a enlouquecer você, em vez desse chiado maldito. Quem dera pudesse ouvi-los acima do som da madeira RANGENDO e da corda balançando. Quem dera eles também abafassem o ruído da ESCOVA arrancando os cabelos da sua cabeça. Quem dera você pudesse saber pelo som se já começaram a migrar pelo seu sangue. Quem dera o grasnido tomasse conta do quarto com mais insistência do que a MORTE ou a possibilidade de você ser a invenção da mente de alguém. Mas se você fosse produto da IMAGINAÇÃO de alguém, seria alguém muito distorcido” (grifos da autora).

⁶⁰ Legenda: “Você continua encarando o ESPELHO. A MORTE ocupou o seu lugar no reflexo e você não pode ver se sua pele já começou a ficar preta como as penas dos CORVOS. Os olhos ocos da Parca refletem as velhas pedras da cidade. As PEDRAS sedentárias que viram você crescer e as que você esmagou com seus passos. As mesmas pedras que os meninos jogavam em você por ser FEIA. São a única coisa de que sentirá saudades” (grifos da autora).

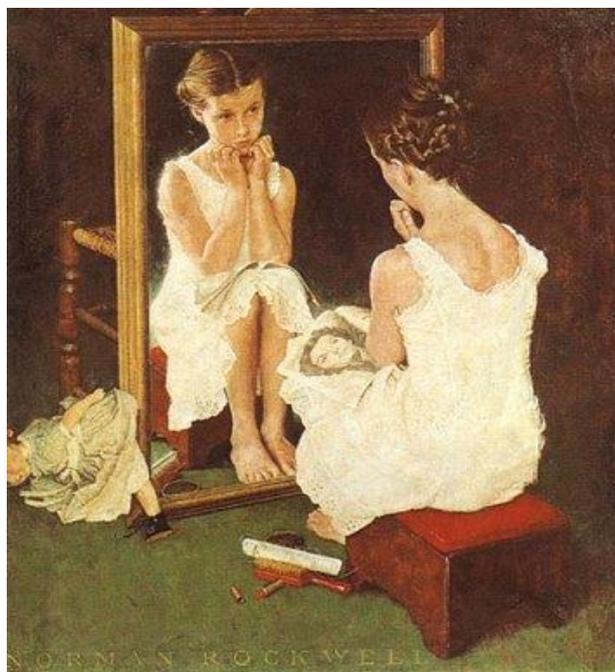
⁶¹ BACHELARD, 1996, p. 152.

violência direcionados a um ser e da compreensão das representações imagéticas das personagens na narrativa como unidades difusas de significação e como sujeitos agentes, construídas progressivamente e sendo, portanto, parte decorrente e inerente da ficção.

Em *BC*, a personificação da morte no espelho, pelo mirar a si mesma da prostituta, transfere significado à sua existência corporal-imagética, mental e estética. É o processo de individuação, em que um estado de desenvolvimento interior do sujeito pressupõe uma externalização em sua existência: a imagem do corpo da prostituta pelos seus próprios olhos, vendo a morte no espelho, se apresenta de maneira *underground* para o leitor. E, por meio de sua autoconsciência narrativa, acaba por gerar um estado estético de fusão de mundos possíveis para o narrar.

CAPÍTULO 2

As fronteiras narrativas em *Espelho: Alice in wonderland?*



Menina no espelho, de Norman Rockwell.

1.1 A margem do livro: fronteira entre mundos possíveis

Na primeira *bande dessinée* do livro *Espelho*, de Suzy Lee, à esquerda da página, há a imagem de uma menina sentada no chão, pernas dobradas e abraçadas por ela mesma. Sua cabeça está pendida sobre os braços, de maneira que não se vê seu rosto, o qual está virado para baixo, como se olhasse o chão. Sua posição lembra uma criança que está chateada com alguma coisa, por algum acontecimento indesejável que tenha ocorrido.

Porém, analisando mais detidamente todo o espaço branco, nu, da página em que está sua figura e as mesmas características na página ao lado (totalmente branca), a figura da menina pode demonstrar solidão. Uma criança sozinha, sentada ao chão, com as pernas encolhidas. Além disso, há um espaço todo em branco da página em que ela se encontra, sem caracterizações descritivas que dê indícios de um local específico. Esse é o quadro inicial com o qual o leitor se depara diante de *Espelho*.

Além disso, a cor predominante é o preto e o cinza do carvão, que foi utilizado como o material original de desenho pela autora. A única cor aberta e mais viva que se percebe nesse momento é o amarelo do vestido da menina, mas está muito camuflado e acaba se misturando ao efeito esfumado do carvão, que é predominante. Somente nas páginas seguintes é que se verifica que o amarelo se multiplicará pela página, o que permitirá algumas interpretações.

Na próxima página, há uma mudança quase mágica: o lado branco da página anterior é substituído pela própria imagem da menina, mas não já na mesma posição que estava na página anterior, porém uma garota assustada com o ocorrido. A sensação do leitor é de estar diante do *reflexo* da menina, como em um espelho plano, mas não há outros indícios nas imagens dessa presença reflexiva, além do próprio reflexo dela. As duas imagens vão se movendo em reconhecimento e ainda obedecem às leis físicas da reflexão.

Assim, um lado da página dupla torna-se a própria menina, enquanto o outro representa o seu reflexo, e subentende-se que a margem do livro esteja servindo de superfície refletora. A primeira certeza é de que a menina “original” possa ser a da imagem à direita, e que a outra, à esquerda, seja o seu reflexo. Porém, a ausência da imagem de um espelho, o qual delimitaria o espaço refletido, impede que se possa identificar com certeza qual a identidade das duas imagens. Essa é a primeira ambiguidade visual que o texto permite perceber, fato ocasionado exatamente pela suposição hermenêutica da existência de uma superfície refletora aos moldes de um espelho plano.

O rosto da menina demonstra surpresa, talvez apreensão, diante de sua própria imagem refletida. Seu corpo está envergado mais para o lado oposto da imagem reflexa, em direção às bordas da página, como se ela pudesse se proteger do medo mantendo distância de sua imagem. Suas pernas ainda estão encolhidas. As cores predominantes ainda são o preto e o cinza, mas o amarelo de seu vestido está mais evidente, porém ainda misturado ao preto do carvão de seus cabelos. O uso intenso de poucas cores, a expressividade e, antagonicamente, a leveza de seus traços são características marcantes nas imagens da pintora.

Nessa primeira parte da história, percebe-se que o aspecto especular ainda caminha por um viés de imitação no sentido original do termo verossimilhança, visão defendida por Platão e Aristóteles. Esse esforço em se assimilar descritivamente ao objeto representado na reflexão ainda está intimamente ligado aos desígnios das antigas “artes imitativas” e, por isso, ainda carrega um sentido tradicional da descrição.

Assim como nesse entendimento de mundo refletido, há o reconhecimento da existência de outra realidade, ainda similar à que se espelha, e certamente separada, excluída de uma outra. O sujeito refletido ainda consegue se perceber como ele mesmo, ou seja, da maneira que ele pressupõe ser diante dele mesmo. E essa constatação, para a literatura, demonstra que há a existência de pelo menos dois mundos na ficção – o real e o imaginário – passíveis de serem confrontados, mas ainda imiscíveis pela existência do real concreto.

O primeiro indício dessa objetualidade em *Espelho* se dá por meio de algo muito simples, mas significativo para o jogo narrativo que a autora imprime na obra: a utilização das páginas em esquema duplicado. O esquema mais usual, em página única, é substituído aqui pelo aberto de página para que cada uma delas pudesse representar um dos lados do espelhamento. A explicação para a sua utilização é ainda mais interessante, pois, dessa forma, não haveria a necessidade de se apresentar visualmente um objeto de propriedades reflexivas, o que permitiria somente a utilização da margem do livro para intuir sua presença. Esse aparato estilístico permitiu-lhe criar a primeira ambiguidade na narrativa.

Caso Suzy Lee tivesse utilizado a página única, num esquema tradicional de impressão, a ambiguidade do espelhamento não se tornaria possível, o que provocaria a necessidade da representação visual de um espelho para o acontecimento do fenômeno. Sem essa imagem visual, a autora consegue incutir na leitura a incerteza de como denominar cada um dos “mundos” representados, uma verdadeira “ilusão” de ótica; além disso, cria-se um espaço literário imaginário com a utilização da margem.

O enriquecimento do jogo narrativo começa nesse movimento de *apagamento visual* do espelho. Assim, o livro-objeto *Espelho*, de Suzy Lee, é responsável por

demonstrar como uma narrativa silenciosa⁶² pode contribuir para uma visão mais ampla das fronteiras estéticas que estão presentes nos textos literários da contemporaneidade.

Adentrando seu texto-imagem e entrevedo a sua personagem como um ser que reage ativamente diante do fenômeno da reflexão, a segunda constatação a que se chega preconiza que o espelho implícito se apresenta como um *fenômeno limiar*⁶³. Dessa maneira, ele se torna o responsável por delimitar as fronteiras entre o que se realiza como real e ilusório, ou como existência física e imagem do sujeito, principalmente quando se trata do fenômeno semiótico da reflexão⁶⁴. Por esse raciocínio, o objeto espelho torna-se símbolo primeiro para esse tipo de penetração em outros mundos.

Assim, é preciso ressaltar que a sua objetualidade não está diretamente visível, mas está presente na narrativa somente intuitivamente, por meio da utilização da margem do livro enquanto espaço de sentido para a interpretação. Pressupõe-se a presença de um espelho por meio da ação que é prevista quando se está diante de um: sua imagem refletida e o que mais estiver em seu campo de alcance visual, constituído de “uma superfície que fornece uma imagem virtual correta, invertida (ou simétrica), especular (de tamanho igual ao do objeto refletido)”⁶⁵.

Todo esse processo estilístico construído por Suzy Lee em seu livro-imagem se realiza principalmente por meio da noção de livro-objeto, partindo da exploração física da margem enquanto forma carregada de sentidos. Para essa narrativa, a margem pode ter dois sentidos ricos para uma análise: primeiro, ela serve como marca divisória entre dois “mundos” ficcionais – um que representa o real dado e um outro refletido; segundo, ela representa um mundo à parte desses dois já existentes – preconiza, dessa forma, uma terceira dimensão paralela.

Portanto, se há uma menina em uma página, a princípio, e logo depois se projeta ela mesma na outra página, “imitando-lhe” os gestos e características físicas,

⁶² O termo “narrativa silenciosa” denota apenas a ausência física de discurso verbal no texto, pois toda significação discursiva deste livro é explorada por meio da antropologia gestual, exemplo clássico de não verbalização dentro de uma narrativa.

⁶³ ECO, 1989.

⁶⁴ ECO, 1989.

⁶⁵ ECO, 1989, p. 13-14.

pode-se concluir que a margem está se servindo de objeto com características especulares. Pelo mesmo raciocínio, há também a possibilidade de se intuir que o objeto espelho esteja “escondido” dentro da margem do livro, como um mundo possível, uma clivagem paralela aos dois mundos, mas não visível aos olhos⁶⁶:



Figura 10. Quinta página dupla de *Espelho*. Fonte: LEE, 2009.

Em qualquer um dos contextos, o tratamento objetual da margem é um fato constante. No que tange às delimitações estabelecidas nas artes, para uma primeira interpretação fronteiriça, há isto: o aspecto físico do livro – ou seja, entendendo-o como um objeto de estudo do designer – torna-se *elemento composicional* da narrativa que ele (o livro) disponibiliza graficamente. Então a margem, aqui, a princípio tida como elemento material de suporte físico do livro, incorpora-se artisticamente ao conteúdo principal da narrativa contada, modificando a própria aceção de fronteira entre os elementos composicionais e materiais de uma obra de arte.

A objetualidade na utilização da margem acaba se agregando aos fios narrativos para o sentido maior da obra, em relações dialógicas que se manifestam nas suas estruturas composicionais e aprimora-se como símbolo do limiar. Bakhtin consegue esclarecer esse ponto de maneira bastante clara⁶⁷:

⁶⁶ LEE, 2012: Há relatos interessantes da autora sobre a opinião das crianças a respeito dessas questões, as quais foram submetidas a trabalhos escolares com seus livros em vários países, inclusive no Brasil.

⁶⁷ BAKHTIN, 2003, p. 177-178.

“O autor visa ao conteúdo (tensão vital, ou seja, ético-cognitiva da personagem), enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material, (...), subordinando esse material ao seu desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva. (...) A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro”.

Assim, o que seria uma intenção primeira autoral, para uma viabilização do conteúdo na manifestação de sua personagem, primeiro é necessário que haja uma enformação desse para que se mova enquanto obra de arte. A forma está necessariamente no centro de manipulação artística da obra, mas a sua conclusão implica escolha e utilização estilística do material, para que se possa atingir o conteúdo. A tensão que se apresenta nesse axioma é legítima tanto para a literatura como para as outras artes e, dessa maneira, chega-se ao que realmente separa as diversas artes: somente o seu material, segundo Bakhtin ⁶⁸.

Demonstrando a maneira como Suzy Lee consegue aprimorar a estilística da margem em seu texto, é oportuno recorrer às próprias palavras da autora sobre o texto (neste caso, ao livro *Onda*), em seu livro *Trilogia da margem* ⁶⁹, no qual ela desnuda o processo de criação de seus livros, mostrando como essas inserções de trabalho objetual com o livro trazem ambiguidades produtivas para o trabalho artístico do autor e para o imaginário do leitor, mesmo ao custo de alguns encrespamentos por parte de outros leitores. Foi esta a imagem:

⁶⁸ BAKHTIN, 2010.

⁶⁹ LEE, 2012.



Figura 11. Sétima página dupla de *Onda*. Fonte: LEE, 2008.

O depoimento que ela fez a respeito da carta de um dos editores sobre exatamente a “falha” da página dupla retratou-se assim:

“Pouco depois da publicação do livro *Onda*, recebi uma mensagem do dono de uma livraria do Reino Unido sobre a ilustração contida na página anterior deste livro: ‘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?’

Abrimos um livro ilustrado. Olhamos o sonho “dentro” do livro. Entretanto, de uma maneira ou de outra, somos afetados pelo seu formato, a textura do papel, a direção na qual as páginas são viradas. Os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista, mas, por outro lado, podem se tornar um novo ponto de partida para a imaginação. Após cairmos dentro de um livro e voltarmos como de um sonho, o livro como objeto nos parece totalmente diferente.

Quando duas páginas de um livro são abertas, elas se tornam um único e amplo espaço.

Na realidade, as páginas duplas são dois espaços separados por uma margem, mas, ao ler, o leitor tende a ignorar a dobra central da encadernação. Há uma regra editorial implícita de que o artista do

livro ilustrado deve evitar desenhar no centro das páginas duplas para não perturbar a leitura. Mas o que será que acontece quando essa regra é ignorada? (...) E se os componentes físicos do livro se tornassem parte da história? E se o próprio livro se tornasse parte da experiência de leitura?”⁷⁰.

É fácil perceber, por meio dessa hermenêutica da margem na criação estilística da autora, a possibilidade de uso do elemento físico do livro para a construção dos sentidos de uma narrativa. Também é fato que esse caminho da objetualidade foi um aspecto literário que surgiu no começo do século XX e continua sendo uma estratégia ainda muito utilizada por autores da contemporaneidade. Isso significa que a fronteira entre o que é físico e o que é conteúdo de um livro, enquanto objeto, tornou-se aqui uma perspectiva de criação dialógica para Suzy Lee.

1.2 O fenômeno limiar pela imagem do outro refletido

Como realmente uma imagem refletida, a terceira página dupla de *Espelho* continuará a mostrar a menina nos dois lados da página de maneira idêntica, como um espelho plano. As cores ainda se repetem até na sua intensidade. A menina ainda se encontra próxima às bordas da página em cada uma das imagens refletidas, distante de sua imagem.

Na quarta página dupla, ela agora está de pé e já um pouco afastada das margens: isso significa que a proximidade pode continuar aumentando, à medida que o medo diminua. O estranhamento inicial vai dando lugar, aos poucos, a uma curiosidade, porém ainda cautelosa. Ela está com os braços para trás, mãos unidas, e suas costas ainda estão voltadas para a imagem do outro lado da página. Sua expressão facial não é mais de medo, mas desconfiança, incerteza ao deixar-se levar pela curiosidade. Pelo canto dos olhos, observa a outra que se posta do outro lado, e elas percebem que as duas são reflexos perfeitos uma da outra.

A primeira ação do ‘brincar’ com sua imagem é fazer caretas, o que acontece na quinta página dupla do livro. Agora seu corpo está mais próximo da outra página, totalmente voltado para a imagem. Suas mãos estão dispostas em sua face, moldando

⁷⁰ LEE, 2012, p. 4-9.

boca, olhos e bochecha para uma possível desfiguração. A alegria presente no rosto da menina é visível diante da possível brincadeira que se iniciou aqui.

Até esse momento, o que se entrevê são apenas alguns gestos de reconhecimento que a menina faz diante de seu reflexo. As sexta, sétima e oitava páginas duplas são o auge da experimentação da *alteridade refletida*, porém, esta ainda se apresenta de maneira restrita no que se denomina a fronteira dos espaços representados de cada uma das imagens. Isso significa que o reconhecimento de sua imagem e as ações e posturas que ela realiza, como se estivesse na frente de um espelho, ainda são apenas confrontos separados de sua própria visão com a visão do outro.

Num sentido, há apenas uma constatação de existência especular do outro, mas isso está restringido a uma separação nítida de existência do sujeito: há a existência da menina e da imagem, mas cada uma habita um universo dissociado do outro que se apresenta. Apesar de ser uma vivência ainda muito centrada nas funções de um espelho plano, são estas páginas que contém o estágio de *experimentação especular* da menina: ela testa os limites dessa imagem, aproxima-se dela, dança, e o esvoaçar das cores se torna intenso como consequência dessa interação limítrofe.

Processo parecido com este acontece em *O duplo*, de Dostoiévski, logo depois que a personagem principal, o Sr. Goliádkin, encontra-se com o seu homônimo pela primeira vez. A estranheza do encontro não se situa apenas na constatação de que existe outro personagem com as mesmas características do personagem principal (apesar de algumas diferenças de personalidade), mas também nas situações em que “Goliádkin primeiro” precisa experimentar a veracidade desses fatos: quando o duplo lhe aparece em casa e, no outro dia, em seu local de trabalho – a todo momento, ele tenta identificar na atitude das pessoas que estão presentes algum gesto suspeito ou anormal.

Nesse texto de Dostoiévski, a preocupação de Goliádkin gira em torno da suspeita de tudo aquilo ser uma brincadeira maldosa dos colegas ou de alguns amigos, num clima de paranoia característica da literatura do escritor russo. Uma das várias diferenças entre este e o texto de Suzy Lee está exatamente na suposição de uma cópia que existe em sua própria realidade ou não: enquanto Goliádkin precisa aceitar o seu duplo em sua própria existência, tomando-lhe todos os lugares de vivência, a menina

pode usufruir da experiência com a sua cópia em outra dimensão. E a interação entre as duas se realiza de maneira mais positiva do que no romance *O duplo*, pelo menos a princípio.

Assim, o que marca já uma pequena alteração na estabilidade limítrofe desses espaços está no uso das cores no desenho: assim que a menina se aproxima de sua imagem, surge um matiz de cores predominantemente amarelo, mas combinado com o preto. Pelas palavras da autora, isso representa as emoções da menina diante da descoberta de sua própria imagem e que esse encontro torna-se, nesse momento, motivo de felicidade, celebração, êxtase.

Assumindo um dos entendimentos de Ernst Gombrich⁷¹, em que pela imagem há a possibilidade de se instrumentalizar o conhecimento, olhar para o mundo e dele tirar uma compreensão hermenêutica, sabe-se que ela – a imagem – não é somente uma “reprodução de uma experiência visual”⁷², porém torna-se a “reconstrução de uma estrutura modelo”⁷³ de um entendimento de mundo particular do autor. Dessa maneira, com o trabalho estilístico do autor em cima do material escolhido, sua pintura poderá assumir uma forma de representação mais propícia às suas finalidades, relacionando, então, a função de conhecimento com a função estética da imagem.⁷⁴

Assim, partindo do ponto em que a menina “entra” na margem do livro (décima primeira página dupla), a página dupla em branco que se apresenta durante um instante não pode ser classificada como estéril ou ausente de significados. Na verdade, o “silêncio” presente na sua brancura reverbera um mundo encoberto, do qual só fazem parte esses dois personagens duplos (até onde o leitor pode pressupor). A vida que estes compartilham, os interesses que os aproximam ou distanciam, todo um mundo está sendo velado aos olhos do leitor-contemplador, mas permite que a imaginação de quem o lê possa se manifestar para o preenchimento dessas lacunas. A página dupla em branco estimula a dialogia dentro e fora do texto.

⁷¹ GOMBRICH, *apud* JOLY: 2012, p. 60.

⁷² GOMBRICH, *apud* JOLY: 2012, p. 60.

⁷³ GOMBRICH, *apud* JOLY: 2012, p. 60.

⁷⁴ JOLY, 2012.

A cena que foi montada nessa passagem remonta o inverso do olhar do que tem sido criado na maioria das narrativas chamadas de “ficção científica” atuais: as personagens são transportadas para outra dimensão de mundo e o leitor normalmente é levado com elas, para presenciar suas experiências. Suzy Lee proporciona apenas o poder da imaginação para aqueles que contemplam a página em branco de seu texto, forçando o imaginário a não se acomodar com o que está sendo posto diante de seus olhos, movimentando a mente – a força de suas expressões, enquanto a visão se aquieta.

Além disso, a página em branco presente em toda a narrativa, enquanto elemento composicional do espaço, demonstra que a ausência dos outros eixos plásticos da imagem – as formas, as cores e a textura⁷⁵ – pode estar invisível aos olhos do leitor-contemplador. No texto de Suzy Lee, porém, a brancura se torna uma ausência de barreiras imagéticas e isso cria um fundo vazio que permite liberdade ao olhar do leitor e, conseqüentemente, à menina-personagem: já não há traços, nem riscos, ou mesmo cores que possam impedir-lhe de usufruir dessa liberdade ou de chamar-lhe a atenção.

Enfim, a personagem pode entrar e sair da página da maneira que lhe aprouver, sumir por um espaço de tempo, deslocar-se a outros lugares que serão visíveis somente a ela e, por fim, retornar à visibilidade leitora no momento que decidir. Nesse momento, a passividade do leitor é quebrada: não há a possibilidade de apenas vislumbrar uma história que se mostra a ele (já que ela está “invisível”); então, sua imaginação precisa ser acionada, pois não há pontos de fuga para a visão fisiológica. O autor-contemplador ativo se apresenta na narrativa⁷⁶.

A decisão da artista em usar poucas cores nas suas imagens, utilizando a perspectiva de fundo branco em todos os quadros, traz como consequência uma imagem mais “limpa”, no sentido de não haver abarrotamento no olhar do leitor, nem opressão ou sufocamento, em que o intervalo visual permite que a leitura esteja focada somente na personagem e nos seus gestos. Para a personagem, como já se declarou, essa “limpeza” significa liberdade.

Não há falsa perspectiva na obra, já que ela permite visualizar um ser completo, uno (com exceção de outros momentos), em que a submissão à representação visual se

⁷⁵ JOLY, 2012, p. 65.

⁷⁶ BAKHTIN, 2003.

concretiza na ausência de representação do espaço, sem traços específicos ou minuciosos de um ambiente controlado pelo autor: o lugar pode se tornar qualquer lugar.

Isso contribui para uma abertura da perspectiva na visão e na hermenêutica do texto, expande o olhar físico para o mundo que se estende ao redor, até mesmo para fora dos limites do papel e do livro – o branco se projeta para além de todas as fronteiras concretas do livro. Dessa forma, mais uma vez é constituída a noção de objetualidade na narrativa, reverberando o fenômeno limiar no conteúdo plástico das imagens e caracterizando mais um processo dialógico entre o espaço da obra e o espaço do real dado que o contém.

O instantâneo e as ferramentas manipuladas para a confecção imagética se tornam invisíveis; melhor ainda, transmutam-se nos elementos variados de formatação da folha de papel em branco, em seu estado primitivo, natural, porém produto industrial, de cultura de massa, feito em grandes volumes para venda no mercado até a chegada ao público.

Essa é outra ambiguidade criativa da obra, de ordem mais pragmática: qualidade gráfica inerente à indústria cultural e seus avanços tecnológicos da atualidade em prol da imaginação literária. Grandes máquinas modernas de produção de papéis e de impressão, promovendo uma imitação qualitativa e quantitativa dos elementos reais utilizados pela autora na sua obra primeva:

- o carvão que envolveu a reprodução da menina – “possibilitando a linearidade das fortes e precisas linhas, além do sentido dinâmico de volume, graças a efeitos esfumados a dedo. (...) um material tanto linear quanto volumoso”⁷⁷;
- as tintas utilizadas na decalcomania, lembrando o “Teste das Manchas de Rorschach”⁷⁸ no início e que vão se multiplicando pela narrativa, por meio principalmente do reflexo da menina e seus efeitos em cores específicas (o amarelo e o preto);

⁷⁷ LEE, 2012, p. 28.

⁷⁸ LEE, 2012, p. 22.

- a assimetria quebrada nessa lei do espelho, pois “a decalcomania do centro foi feita na prática derramando tinta e imprimindo-a.

Os resultados mudavam com o volume de tinta usado e às vezes saíam irregulares. “Olhando bem de perto, percebe-se que a simetria não é perfeita”⁷⁹.

Uma caracterização minuciosa do cenário, que abarca a menina e o seu duplo, não se tornou necessária aqui para a autora. Ao contrário, o uso de poucas cores foi uma escolha muito pensada e direcionada para os sentidos no texto. Porém, o foco centrado nas atitudes da menina e o sentido de assimetria interpretado pelo leitor levam novamente à relatividade das fronteiras literárias nesse âmbito plástico da imagem; sejam estas de ordem subjetiva – a menina e seu reflexo – ou mesmo na objetualidade do livro – a sua margem –. São dois processos dialógicos intrincados nas amarrações de sentido da narrativa.



Figura 12. Nona página dupla de *Espelho*. Aqui percebe-se que há pequenos detalhes de assimetria na decalcomania da parte superior e inferior (tons de tinta, amarelo e preto). Fonte: LEE, 2009.

1.3 O outro como extensão de si mesmo

O livro-imagem *Espelho*, então, procura demonstrar que o fenômeno reflexivo, por meio do espelho como símbolo, convergente para a sua imagem refletida ou para uma antropologia dos gestos, pode ser algo mais que uma percepção visual e fisiológica de si mesmo (entendendo o olho como órgão do corpo humano). Nesse entendimento, a

⁷⁹ LEE, 2012, p. 27.

reflexão não está isenta de sentido ético volitivo-emocional do sujeito para com o mundo estético ao seu redor, pois as personagens deverão se confrontar surpreendentemente com a imagem de um outro em seu próprio reflexo, o qual se apresenta diante de seus olhos e de sua imaginação.

E esse eixo vai revelar uma segunda interpretação fronteiriça para a literatura: a imagem do outro como *experiência do fenômeno limiar*, pensamento maior do estudioso Mikhail Bakhtin já bastante divulgado entre os seus estudiosos. Se a margem/espelho se apresenta como símbolo da fronteira entre os mundos, então a imagem espelhada de si, do outro lado do espelho, desempenha uma função responsiva e ética que acarreta um vivenciamento singular de se tornar um outro sujeito. Bakhtin já afirmava o seguinte: “O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*”⁸⁰.

Em cada um dos livros-imagem de Suzy Lee (não somente em *Espelho*), o espelhamento não aparece como uma simples reflexão de uma imagem passiva do sujeito, ou seja, sua própria imagem regida pelas leis de um espelho plano. Ao contrário, ele se torna vivenciamento do excedente de visão proporcionado por outro ser, singular, que se personifica em seu reflexo, aproveitando a liberdade que a diluição da fronteira lhe proporciona.

Significa dizer que, a partir do momento em que a fronteira entre os mundos pode ser ultrapassada, aquela imagem especular, estagnada, do sujeito, pode ser enfim superada. Nas palavras de Bakhtin, a imagem especular se torna autônoma, cria vida e consegue explorar todo o potencial de sua singularidade, tornando-se, então, sujeito. Essa *singularidade* da personagem, que nesta narrativa é um sujeito espelhado, é um dos critérios mais fortes também nos textos de Dostoiévski.

⁸⁰ BAKHTIN, 2003, p. 311 (grifo do autor): apesar de Bakhtin estar se referindo principalmente ao romance, com enfoque no discurso verbal, é preciso salientar que ele deixa algumas pistas em seus escritos a respeito de como seria o estudo com as outras artes, ou sua “base estética sistemático-filosófica” (BAKHTIN: 2010, p. 16). E o trabalho com essas pistas é o objetivo neste estudo. Infelizmente muitos de seus escritos ficaram inacabados, principalmente aqueles que tocam na área da imagem pictórica como natureza material de suporte das artes: pintura, escultura etc.



Figura 13. Décima quarta página dupla de *Espelho*. Fonte: LEE, 2009.

Esse caminho para a singularidade é entendido como *fenomenologia do vivenciamento*, já que para Bakhtin a obra de arte não está isenta de responsabilidade volitiva-emocional e, por isso, ela deve conter em sua essência elementos da própria vida concreta, da realidade do dado. À luz desse pensamento, dentro de *Espelho*, significa dizer que cada personagem espelhada vivencia, nessa relação com seu reflexo, uma experiência análoga à do próprio autor-contemplador enquanto autor da obra de arte. A personagem é partícipe, ativa em sua própria condição de *persona* na narrativa, podendo dar início a uma criação de sua propriedade subjetiva:

“Neste caso, evidentemente, a *cultura de fronteiras* – condição indispensável de um estilo seguro e profundo – se torna impossível; é precisamente com as fronteiras da vida que nada se tem a fazer; todas as energias criadoras migram das fronteiras, deixando-as entregues à própria sorte. A cultura estética é uma cultura de fronteiras e por isso pressupõe um clima caloroso de profunda confiança que abarque a vida. A criação convicta e fundamentada e a elaboração de *fronteiras* – externas e *internas* – do homem e do seu mundo pressupõem solidez e suficiência da posição fora dele, da posição em que o espírito pode permanecer longamente, dominar as suas forças e agir com liberdade”.⁸¹

⁸¹ BAKHTIN, 2003, p. 188 (grifos do autor).

Isso é demonstrado em duas instâncias narrativas presentes na relação entre a personagem espelhada e seu reflexo, também presentes na relação entre o autor e a personagem na atividade estética. Primeiramente, o reflexo da personagem insurge-se como parte da própria personagem, ou seja, “englobada no horizonte de alguma outra pessoa”, “vista do exterior”, caracterizada como exotopia. Depois, e paradoxalmente, o processo de criação deixa entrever um inacabamento característico, que na prática se realiza por meio da autonomia da própria personagem na narrativa, desvencilhando-se das forças criativas que lhe deram a formação original.

Estas duas instâncias deixam entrever um princípio muito salutar para se entender a relação entre autor e personagem e, nesse caso, a menina e sua imagem especular. Parte-se do princípio de que o vivenciamento axiológico, real, de um homem, somente pode ser caracterizado de natureza dupla, no mínimo. Isso acontece principalmente porque não há uma existência efetivamente solitária no mundo real, mesmo que *os outros* estejam num plano de visão diferenciado e não compartilhem do mesmo juízo de valor do *eu*.

Porém, para que se haja uma empatia distanciada e, ao mesmo tempo, criativa – criadora de sentidos volitivo-emocionais, é preciso que o sujeito se ponha num plano único e singular com esses outros, movimento que só poderá ser realizado se o eu estiver fora de sua vida e conseguir aceitar a si próprio como *outro* entre outros.⁸² Desse entendimento, é preciso lembrar o momento em que a menina e sua imagem somem completamente da página dupla, sendo “engolidas” por um espaço físico – a margem –, que nesse instante transforma-se em clivagem espacial para a narrativa.

Ao mesmo tempo, as visões de mundo singulares do eu e do outro-reflexo, no momento em que se compenetraram por meio do espelhamento criativo, sem perder suas respectivas singularidades e o seu lugar único de sujeito narrativo, acabam por oferecer uma compreensão mais abrangente entre o real e o não real. Em cada um haverá uma interação entre o eu e o outro-reflexo, de cada lado do seu “mundo”, capaz de acrescentar ao outro, mutuamente, a sua visão excedente.

⁸² BAKHTIN, 2003.

Porém, antes que isso ocorra, uma pequena interpenetração torna-se necessária, mas não ao ponto de cada sujeito perder o seu espaço, apenas cabendo aqui a ocupação de outro espaço, no qual os dois estariam juntos, equivalentes (a página em branco). Em determinado momento, exatamente no retorno desse mundo paralelo, não há mais como se distinguir quem poderia ser o reflexo ou a menina, já que “Só na vida assim percebida, na categoria de *outro*, meu corpo pode tornar-se esteticamente significativo”⁸³.

A partir disso, a personagem vai se submeter a uma nova ordem de relação com a sua existência e com o espaço narrativo, aquela principalmente influenciada pela nova consciência que se apresenta: a do outro. O ato da brincadeira com seu reflexo não traz exclusivamente uma imagem ética passiva deles mesmos ou dos elementos representados. Ao contrário, acrescenta-lhes um excedente de visão original e ativo: uma consciência transgrediente originada dela mesma e, por isso mesmo, inovadora, autônoma.

⁸³ BAKHTIN, 2003, p. 54.

CAPÍTULO 3

O espelhamento pela sombra como ato criador em *Sombra*



LEE, 2012, p. 66-67.

1.1 As sombras: dialogia da forma entre o claro e o escuro

Como um exercício criativo, imagine-se que Narciso, fortuitamente, encontre-se no escuro. A cor preta dominante no ambiente, os objetos que desaparecem diante de olhos investigadores, o rumar por caminhos agora enegrecidos, na bruma. Apenas a escuridão assoma-se à frente. Como se dará a iluminação e reflexão de seu rosto, para si mesmo, diante a ausência de luz? Narciso no escuro não pode se apaixonar pela sua própria imagem. O seu reflexo na superfície das águas apodera-se da necessidade de luz, da claridade de seus raios.

E assim se mostra a primeira página dupla de *Sombra*, de Suzy Lee: uma escuridão imensa, na qual só se pode pressupor a invisibilidade dos objetos nessa massa escura de suas páginas. Há um único detalhe verbal aí, um “click!” expressivo, que se

apresenta num dos cantos da página à esquerda, escrito de tal maneira que force a leitura já premeditada pela autora: as páginas de sua história devem ser passadas de baixo para cima. A partir dessa primeira constatação não se pode ainda prever o que virá desse tipo de posicionamento do objeto livro, ou quais os sentidos que ele pode trazer, mas ele se torna, nas páginas seguintes, o primeiro indício de que se está diante de um livro-objeto e que este será crucial para os sentidos dessa narrativa imagética.

Assim como em *Espelho*, a escolha em se trabalhar com a página dupla aqui também não foi aleatória. Enquanto lá a margem serviu como linha divisória e espaço estético de clivagem entre os mundos representados, em *Sombra*, a sobreposição entre as páginas foi também calculada. A intenção da autora seria mesmo que a página de cima pudesse mostrar os objetos em sua forma física e a página de baixo mostrasse apenas as suas sombras. As duas páginas, a princípio, pertenceriam a uma mesma realidade descrita na ficção, aceita como representação de verossimilhança da realidade do dado, ainda sem fenômenos fantásticos.

No caso de *Sombra*, o uso da página dupla poderia ser opcional, pois haveria a mesma possibilidade de se representar a história, com a mesma carga semântica e visual, com a utilização de páginas simples. Porém, para que o livro pudesse seguir os mesmos parâmetros de formação e enformação das outras obras de sua trilogia, a autora quis que a margem, também aqui, servisse como objeto composicional para o texto, entrelaçando-se ao conteúdo de sua história e criando mais um processo criativo de dialogia.

A partir, então, da segunda página dupla é que a luz revela: a mesma personagem do livro *Espelho*⁸⁴, a menina refletida pela margem espelhada, aparece novamente, mas num espaço diferente. O “click” anterior representava essa luz que estava sendo acesa pela personagem. E por meio dessa ação, acender a luz em meio à escuridão, há a presença essencial, para o entendimento da narrativa, do primeiro aspecto *fronteiriço* da história. Duas instâncias absolutas de cores, o preto e o branco, os quais representam respectivamente a escuridão e a luz, agora estão conjugados num ambiente e, por meio desse jogo, é que se assomam as sombras das coisas.

⁸⁴ LEE, 2009.

Pela disposição dos objetos que se encontram na página de cima, a conclusão é de que seja um sótão, com bicicleta, espanador, vassoura, escada, caixas etc. Na página abaixo, como acontece num processo de reflexão proporcionado pelo jogo entre a escuridão e a luz, há a sombra de tudo que está acima: a menina e todos esses objetos. Nesse caso, a luz e a escuridão tornam-se necessárias então. Nesse momento, em que a menina apenas se apresenta como um dos coadjuvantes dos acontecimentos que virão, percebe-se que há uma concomitância entre a imagem dos objetos e sua respectiva sombra, sem grandes alterações.

Partindo para um conceito mais formal, sabe-se que a óptica geométrica – parte da física responsável pelos estudos dos fenômenos luminosos e suas aplicações – defende o princípio de propagação retilínea da luz em um meio homogêneo e transparente. Isso significa que a luz se projeta de forma reta num meio como o ar e, para que uma sombra se forme, nesse mesmo ambiente, é preciso que exista um corpo opaco diante dessa luz, obstruindo-lhe o caminho projetado. Esse fenômeno do real dado é o responsável por inserir os acontecimentos do início da narrativa ainda numa mesma realidade, um único espaço estético para as duas páginas.

Nas segunda e terceira páginas duplas, ainda o que prevalece é o tradicional conceito de *mimesis*, que para a sombra se remete ao conceito da óptica geométrica: há objetos que estão dispostos na página acima que correspondem à sua sombra formada na página abaixo em verossimilhança. A analogia com o “mito da caverna” de Platão é quase obrigatória nesse momento (no que tange apenas às imagens que este utilizou), pois o que se apresentam são simples sombras-reflexos de objetos dispostos ao olhar do leitor. Ainda é o começo da brincadeira da menina, o que a faz ainda testar o poder de se olhar em seu reflexo como sombra, um primeiro tímido mergulho no reino das sombras.

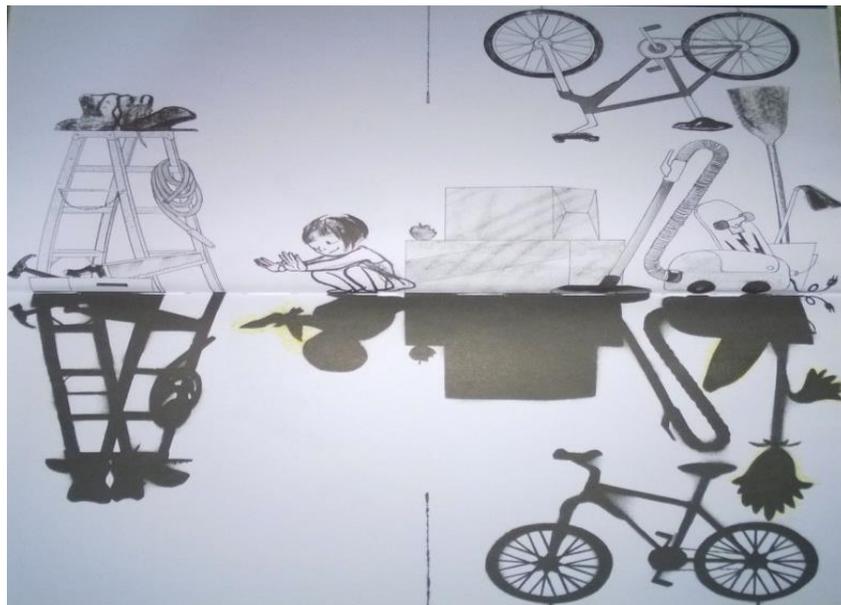


Figura 14. Quarta página dupla de *Sombra*. Fonte: LEE, 2010.

Porém, a partir de um entendimento mais profundo desse mito platônico, em que a existência real do mundo concreto é ainda só uma sombra das coisas reais que não estão dispostas aos olhos humanos, o questionamento aqui seria em torno do que seriam, então, as sombras-reflexos dessas coisas existentes. Com esse raciocínio, novamente seria preciso recorrer a uma visão metalinguística da literatura: as sombras-reflexos são apenas projeções das coisas físicas e estas são apenas sombras de uma realidade maior, encoberta. E assim obtém-se a sombra da sombra das coisas, uma legítima *mise en abyme*.

Dessa maneira, as coisas do dado real tornam-se obstáculos opacos para a luz artificial presente no sótão, formando as sombras vistas na narrativa. Porém, aquelas coisas do dado real também são consideradas sombras para uma realidade dita superior na visão platônica. Então, as sombras-reflexos seriam as sombras das sombras das coisas, essa tão rica *mise en abyme* que constrói toda a composição da obra em questão, assim como os outros textos do *corpus* da pesquisa e tantos outros textos da literatura universal. Mais uma vez, há o tema da literatura dentro da literatura, uma “toca do coelho” que reproduz ela mesma, o que leva Alice por caminhos que chegam a ela mesma.

Entendida dessa maneira, as sombras retratam, por elas mesmas, um primeiro aspecto fronteiro de realidade de mundo, mesmo retratadas num mundo ficcional. Pois

elas não são nem mesmo escuridão pura ou claridade absoluta, ou seja, o seu lugar de existência torna-se a *clivagem equilibrada* entre luz e escuridão, representadas nesse momento pelo uso das cores preta e branca. Isso significa que as sombras das coisas só são possíveis quando estes dois elementos estão num mesmo ambiente, de certa forma equilibrados em intensidade, para que o fenômeno ocorra. O entendimento aqui é de que não há uma sobreposição do poder de existência entre nenhum deles nessa relação, pois isso acarretaria na inexistência do fenômeno sombra.

As sombras, por elas mesmas, podem ser entendidas como *fronteira* entre aquilo que está visível aos olhos físicos e o que não está e, por esse motivo, podem ser tomadas como elementos de criação estilística para uma narrativa dialógica, mesmo que o discurso verbal esteja ausente. No pensamento de Bakhtin, já mencionado nesta pesquisa, a ocorrência do fenômeno sombra poderia demonstrar um primeiro aspecto dialógico para esta narrativa silenciosa de Suzy Lee: as sombras são um resultado do jogo dialógico entre duas cores extremas, o preto e o branco, os quais, dentro da história, são os representantes da escuridão e da luz do ambiente em que a menina se encontra.

1.2 O fenômeno limiar pela sombra-reflexo: o outro refletido

Partindo dessa dialogia clara-escuro das cores, a partir da terceira página dupla, o que se constata é uma menina que começa uma pequena brincadeira com sua sombra. A princípio, ela testa apenas a sua própria imagem, num movimento de equilibrar-se em uma perna só, numa posição de voo imaginário, ou mesmo como se estivesse equilibrando-se numa corda imaginária. Ainda na mesma página, todos os objetos estão dispostos em seu lugar e cada qual está ligado à sua própria sombra, todos riscados a carvão ou em preto nas sombras refletidas.

Porém, na quarta página dupla, a menina simula com as mãos abertas um pássaro na sombra, realizando uma brincadeira de criança tão popular: as sombras chinesas. Na página de cima, vê-se suas duas mãos emparelhadas; na página abaixo, pode-se ver um pássaro-sombra, curiosamente envolto numa irradiação suave de cor amarela. Outra mudança significativa para esse mesmo quadro é o fato de que alguns outros objetos-sombra, ao mesmo tempo, transmutam-se em outra coisa diversa da

existente na página acima. Mesmo sem o toque físico da menina, estes também estão envoltos por uma fina e suave camada de cor amarela, como a figura de uma aura amarela a envolvê-los.

Como num contínuo, a quinta página dupla vai mostrando as mudanças nas sombras que, já neste momento, deixam de ser puramente reflexos para se tornarem uma outra coisa que vem sendo ditada pela imaginação da menina. Dessa maneira, a vassoura e o espanador transformam-se em flores silvestres, encontradas em alguma floresta tropical, enquanto a bicicleta toma o formato de uma lua e de um sol, no mesmo espaço visual; o pássaro, que estava preso em suas mãos, é lançado ao ar e agora está voando somente na página abaixo, com uma aura amarela muito maior que na página anterior. Outro detalhe curioso: de acordo que um objeto da página acima torna-se outro na página das sombras, eles simplesmente vão desaparecendo da primeira.



Figura 15. Quinta página dupla de Sombra. Fonte: LEE, 2010.

Toda essa descrição das páginas duplas relatadas vai permitir algumas constatações importantes para esta narrativa. Assim como já ocorreu em *Espelho* (como foi discutido no capítulo anterior), o *fenômeno limiar* ocorre por meio da utilização da margem do livro, movimento que permite localizar o conceito de livro-objeto também para esta narrativa. Porém, aqui há uma pequena diferença entre os dois textos: em

Sombra, a autora escolheu não utilizar a margem como clivagem, como um espaço específico entre dois outros mundos que se revelam nas imagens visuais.

Assim, enquanto em *Espelho* a margem torna-se um possível mundo invisível aos olhos físicos do leitor, o que permite incentivar a capacidade inventiva do leitor, em *Sombra* há apenas uma margem que serve de limite entre as duas projeções imagéticas que estão sendo apresentadas: um mundo “de cima”, em que se percebe a verossimilhança com as características do real dado, e um mundo “de baixo”, no qual estão inscritas as sombras-reflexos das coisas retratadas. Então, o aspecto limiar da margem, aqui, ganha contornos, a princípio, somente de limite divisório entre estas perspectivas.

Porém, o que vai assemelhar-se entre esses textos de Suzy Lee, no que tange à *fronteira reflexiva*, está na retratação do outro enquanto *experiência limiar*. Isso quer dizer que também aqui há uma criativa experimentação da *alteridade refletida* pela menina diante das sombras-reflexos e das sombras-imaginárias. A menina, em várias páginas da narrativa, irá movimentar-se na experimentação da sombra que ela consegue ver com seus olhos físicos: essas são as *sombras-reflexos*. Estas ainda estão presas ao entendimento físico da reflexão das sombras

Ademais, bem mais importante para este entendimento é o seu vivenciamento do outro na sombra, o que vai estar pautado na sua própria imaginação, ou seja, na sua capacidade inventiva: essas são as *sombras-imaginárias*. São estas sombras que vão comprometer-se dialogicamente com o poder da imaginação infantil, contrariando a lógica dos corpos opacos físicos e, dessa maneira, dando essa “opacidade” aos seres de sua mente criativa. Nesse momento, a menina se torna um autor-criador⁸⁵.

É por meio dessa diferenciação entre estas duas instâncias refletoras no mundo das sombras que poderá ser percebida a primeira ambiguidade visual em *Sombra*: em certo momento, o lado das sombras não está mais refletindo mimeticamente o lado do mundo físico, material, aquele constituído de corpos opacos. Pois, a princípio, o que se entende é que as sombras, de alguma maneira, também são regidas pelas mesmas leis físicas de um espelho plano quando em algumas projeções ideais. Dessa maneira, elas também deveriam se projetar apenas quando lhes surgem aqueles objetos opacos a obstruir a luz incidente.

⁸⁵ BAKHTIN, 2003.

O que ocorre aqui é muito mais curioso: nas páginas duplas seguintes, o que se observa é que as sombras-reflexos iniciais vão se transformando em sombras-imaginárias, e estas são as que se originam da capacidade imaginativa da menina, o que demonstra mais uma relação dialógica na obra. A partir do momento que elas vão emergindo, além da aura amarela que as envolvem, vão desaparecendo visualmente uma a uma os objetos do mundo “de cima”. Este é caracterizado com um plano de fundo branco, sem maiores atrativos para o olhar; o mundo “de baixo”, em contrapartida, começa a ganhar uma cor pontilhada e esfumada de amarelo, muito mais colorido, inventivo, convidativo.

E aqui também se pronunciam as nuances de uma literatura fantástica, já que os contratos de verossimilhança vão sendo cortados ao desenrolar da história: não há mais um corpo opaco para dar forma às sombras, mas apenas uma imaginação criativa tão densa que, a certo ponto, pressupõe a existência desses corpos e estes acabam por formar novas sombras. A separação rígida entre os lados retratados começa a ser diluída nesse ponto e a fronteira entre eles começará a se tornar frágil.

Esse tipo de acontecimento não traz nenhum sentimento negativo à personagem que o vivencia, principalmente pelo fato de ela estar experimentando um fenômeno caríssimo à literatura: o *ato criador* por parte do autor. Segundo Bakhtin, o vivenciamento do ato criador, para o autor, está intimamente relacionado a uma de suas instâncias ativas de sentido, ou seja, o entendimento de que as fronteiras axiológicas do mundo estético estão relacionadas às da realidade do dado.⁸⁶

Isso significa que o fenômeno do *espelhamento-sombra* aqui se apresenta como um instrumento que está facilitando esse vivenciamento do ato criador para a personagem: ela não brinca apenas com sua imagem nas sombras, mas também cria outras sombras a partir de outros seres; estas sombras não se acomodam apenas em sua verossimilhança com os objetos originais, elas se tornam sombras de outros seres, estes presentes apenas na imaginação da garota. As sombras-imaginárias são o resultado primeiro de seu ato criador.

A grande imagem da literatura dentro da literatura se repete, como em um espelho mágico: a autora Suzy Lee, criadora dos mundos que povoam *Espelho, Sombra*, entre outros, permite que uma de suas personagens, a menina dessa trilogia, possa

⁸⁶ BAKHTIN, 2003.

experimentar esse fenômeno literário de criar um mundo ficcional. Com uma de suas características dialógicas mais ricas, a *autonomia* de suas personagens diante do mundo criado. A relação dialógica entre autor-contemplador e personagem é aumentada em suas dimensões e alcança as personagens autônomas de sua personagem primeira.

Com a criação dessas sombras-imaginárias, a experiência é de que as fronteiras entre o mundo estético e o mundo real do dado vão ser transpostas e as consequências começam a aparecer na própria narrativa. Na sétima e oitava páginas duplas, logo depois que a menina resolver criar uma fera selvagem – com aparência de um lobo, numa já muito bem caracterizada floresta, há o primeiro acontecimento que demonstra essa quebra de fronteira entre os mundos: o pássaro-sombra (sua primeira criação), para fugir de um ataque do lobo-sombra, adentra, com todo o esplendor de sua aura amarela, o espaço branco do mundo “de cima”, voando de súbito (figura 16).



Figura 16. Oitava página dupla de *Sombra*. Fonte: LEE, 2010.

Para o leitor, o mundo “de baixo” da oitava página torna-se uma belíssima imagem visual e um dos clímax da narrativa. Para a menina-personagem, isso é o êxtase da experimentação de sua capacidade de criação imaginária e, por isso, estética também.

Para a ave-sombra e o lobo-sombra, a possibilidade de adentrar um mundo “de cima” que lhes era impossível até o momento, exercendo sua autonomia enquanto seres-sombra criados. Para o pensamento estético de Bakhtin, todos esses momentos são uma representação visual, estilisticamente moldada por Suzy Lee, do que ele chama de “momento constitutivo da forma artística”⁸⁷, ou o *autor-criador*:

“A forma desmaterializa-se e sai dos limites da obra enquanto material organizado só quando se transforma numa expressão da atividade criativa, determinada axiologicamente, de um sujeito esteticamente ativo. (...) Na forma, *eu encontro a mim mesmo*, minha atividade produtiva de formalização axiológica, eu sinto vivamente meu movimento criador do objeto, sendo que não só na primeira criação, não só na execução pessoal, mas também na contemplação da obra de arte: *eu devo experimentar-me, numa certa medida, como criador da forma, para realizar inteiramente uma forma artisticamente significativa enquanto tal.* (...) Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o *conteúdo*, para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresse meu amor, minha certeza, minha adesão”.⁸⁸

Para o texto *Sombra*, o sujeito esteticamente ativo está presente não só na autora Suzy Lee enquanto existente num mundo real dado – esse é o entendimento bakhtiniano; mas também em sua personagem que, por meio da atividade imaginária de criar suas próprias sombras, estas já desprendidas de seus objetos originais, torna-se, dentro da narrativa, um sujeito esteticamente ativo: a menina também cria personagens-sombras autônomos, capazes de interagir com sua consciência totalizante mais direta – a menina. Suzy Lee utiliza da forma composicional das sombras para representar visualmente o autor-criador em sua atividade, criando essa *mise en abyme* literário-visual.

Toda essa interação dialógica permite que se “leia” esteticamente as imagens da narrativa de Suzy Lee. Assim, as visões de mundo singulares do eu e do outro-sombra, no momento em que se compenetraram por meio do espelhamento criativo e da diluição

⁸⁷ BAKHTIN, 2010², p. 58.

⁸⁸ BAKHTIN, 2010², p. 57-58, (grifos do autor).

de fronteiras, sem perder suas respectivas singularidades e o seu lugar único de sujeito, acabam por oferecer uma compreensão mais abrangente entre o real e o não real. Em cada um haverá uma interação entre o eu e o outro-sombra, de cada lado do seu “mundo”, capaz de acrescentar ao outro, mutuamente, a sua visão excedente de mundo.

1.3 O outro-sombra como vivência da imagem externa do eu

Há um detalhe importante na sétima página dupla: tanto a ave-sombra como o lobo-sombra foram criados a partir da imagem da menina, ou seja, eles fazem parte da própria sombra da menina, o corpo do qual originam cada um dos dois. No momento em que há o início dessa confluência de “mundos”, a menina já transmutou sua sombra em uma princesa-sombra (a terceira criação de seu próprio corpo), vivendo em harmonia com os animais de seu reino na floresta. E aqui está um dos auges de sua experimentação de mundos: enquanto a menina dança como uma bailarina-princesa-sombra, de olhos fechados, o mundo “de baixo” todo ganha um tom amarelado de fundo, contrastando harmonicamente com as sombras negras de contornos esfumados.



Figura 17. Sétima página dupla de *Sombra*. Fonte: LEE, 2010.

A partir do momento em que há uma certa “invasão” do seu lado de cima pelas suas duas sombras criadas, a ave e o lobo, a sua vivência não fica contida apenas em uma contemplação passiva de seu ato criador. Isso porque até aquele momento a

dimensão espacial de suas criações estava muito bem delineada: o lado de cima e o lado de baixo estavam apartados por uma rigidez muito conhecida. Para o leitor, a margem do livro é o suporte físico representativo dessa separação.

Ao contrário, então, desse contrato estabelecido, a menina se vê obrigada a ter que lidar diretamente com as duas criaturas-sombra em seu próprio “lado” de existência, pois a princípio a realidade espacial para um e outro ainda seria a mesma. De uma maneira surpreendente, pois a ave estava sendo atacada pelo lobo, essas duas sombras lhe requerem um inter-relacionamento imediato nesse mesmo espaço. Essa passagem de uma página a outra não muda suas essências nem mesmo suas origens: eles ainda conservam a mesma aparência de sombra que tinham do outro lado.

A partir disso, e seguindo ainda o raciocínio bakhtiniano⁸⁹, pode-se pensar o ato de interagir com essas sombras, no mesmo campo de sua existência, como uma tentativa de praticar a hermenêutica do cotidiano – que seja entender e interpretar o discurso dos outros. Porém, o mais interessante nessa passagem de Suzy Lee é o fato de que as duas sombras, autônomas e inacabadas, com as quais a menina agora interage à sua frente, tiveram como corpo opaco de origem o dela mesma.

O entendimento aqui é que ela não estaria confraternizando com um ser outro totalmente alheio à sua própria natureza, mas “outros” que, de certa maneira, compartilham algo dela mesma. Essas sombras, enquanto outros, poderiam ser consideradas, como aconteceu em *O duplo*⁹⁰, a menina segunda, ou terceira, ou quarta, seguindo o raciocínio de terem semelhanças em suas origens. A proximidade entre os dois textos é genuína, já que tanto em *O duplo* como em *Sombra* as personagens precisam lidar com aqueles seres em sua própria realidade existencial.

As diferenças entre os textos também são significantes. Apesar do susto inicial da menina e de toda a sua reação em “fugir” para o mundo abaixo do seu, solidarizar-se com as outras sombras ao ponto de se transformarem em um ser-sombra híbrido para se protegerem, ela se compadece da tristeza do lobo-sombra e, por causa desse gesto, todos acabam acolhendo-o novamente como parte daquela comunidade composta por animais-sombra, princesa e menina sombra. Esse fim traz uma mensagem positiva de

⁸⁹ BAKHTIN, 2005.

⁹⁰ DOSTOIÉVSKI, 2011.

toda essa experiência infantil, ao contrário da experiência traumática e, como se esperava, do fim trágico para o personagem Goliádkin do livro de Dostoiévski.

Ainda falando sobre a hermenêutica do cotidiano, é fácil presumir que a sua prática, no contexto de se lidar com a sua própria sombra, dá-se às avessas, pois aqui está implícito o esforço que o personagem utiliza na compreensão da dor expressa pela sombra como um entender voltado a ela mesma. Isso significa que, na atitude de “ouvir” o outro e tentar compreendê-lo, a menina estaria ouvindo e compreendendo a si mesma.

Essas imagens do lobo-sombra a atacar a menina e a pomba, depois sentado ao chão com lágrimas caindo de seus olhos e a compaixão da menina logo após o ocorrido teriam uma vasta explicação pela psicologia junguiana (como diz o ditado popular, “seria um prato cheio”). Para esta análise literária, o que realmente há é uma visão dela mesma – uma menina que gosta de brincar com a sombra das coisas – que é forjada a partir da visão que o outro – o lobo-sombra – pôs nela, juntamente com a sua própria consciência. Dessa maneira, o susto da menina e todas as suas ações subsequentes são o resultado das ações iniciais do lobo-sombra, juntamente com a sua própria consciência de ter sido a criadora daqueles seres-sombra, de brincar com aquele mundo.

Assim, pelo ato de mirar-se como sombra e criar um mundo desse gênero por meio do ato reflexivo, sua percepção não prepondera uma visualização corporal enquanto resultado de uma ditadura cultural, centrada na apresentação dessa massa exterior que se chama corpo – ou forma. Sua existência é indispensável enquanto forma exterior imediata e encarnada do seu todo, capaz de unir todos os níveis de consciência nessa concretude aceitável, mas nisso se resume seu papel. O mundo da menina-criadora transpõe essa barreira, o universo de sombras infantil aqui representado não comporta esse sentido.

Por isso, o espelhamento aqui está compreendido como os movimentos da autonomia das personagens, numa narrativa silenciosa, livre do discurso verbal nos dois casos (objetualidade e visualidade), mas impregnada de sentidos pela interação corporal na relação entre o eu e o outro e pela incorporação da objetualidade do livro. O que se revelou por meio deles foi, acima de tudo, uma representação de sujeitos independentes

– de certa maneira reflexivos, mas principalmente singulares e autônomos –, diante de um posicionamento exteriorizante e conclusivo das particularidades do sujeito⁹¹.

Dessa maneira, sua função não se encaminhou diretamente para um preenchimento de lacunas deixadas pelos interlocutores-personagens, mas principalmente para uma visualização imagética de como pode ser vivenciado o ato de criação estético – ou a relação autor–personagem. A menina, além de brincar com o mundo das sombras, adentra esse mundo e ela mesma torna-se um deles, mostrando que a visão excedente do outro também lhe alcançou e acrescentou novas maneiras de olhar a si e ao mundo.

Nessa perspectiva, não se trata da inquisição de uma consciência una que rege o livre-arbítrio dos sujeitos existentes no romance, mas consciências autônomas e capazes de transformar ativamente seu lugar no mundo, até mesmo invadir e subverter as ordens do mundo do outro que se lhe apresenta. Apesar dessa penetração no mundo do outro e procedente interação mútua, cada sujeito se mantém imiscível no papel de ser consciente de sua individualidade, contrário à sua objetificação diante dos outros sujeitos ou de sua completa empatia para com o outro⁹².

Em *Sombra*, isso foi demonstrado em duas instâncias narrativas presentes na relação entre a personagem espelhada e seu reflexo-sombra, também presentes na relação entre o autor e a personagem na atividade estética: 1) os reflexos-sombra da personagem insurgem-se como parte da própria personagem, caracterizada como exotopia; 2) paradoxalmente, o processo de criação deixa entrever um inacabamento característico, que na prática se realiza por meio da autonomia das próprias personagens na narrativa, desvencilhando-se das forças criativas que lhe deram a formação original.

93

Por fim, observou-se o fenômeno do espelhamento como consequência do jogo entre a luz e a sombra na obra *Sombra*, pela técnica da decalcomania. De qualquer forma, as imagens refletidas tiveram a mesma capacidade de transmutar a energia da personagem para dinamismos psíquicos e estéticos no texto, transformando a sua

⁹¹ BAKHTIN, 2005.

⁹² BAKHTIN, 2005.

⁹³ BAKHTIN, 2005.

consciência e os mundos retratados. Todo esse processo estilístico construído por Suzy Lee aqui se realizou principalmente por meio da noção de livro-objeto, partindo da exploração física da margem enquanto forma carregada de sentidos em cada um deles.

Nesse espaço mesmo, as sombras se regeneraram: as sombras das coisas, o jogo de sombra chinesa. Quanto a isso, não resta dúvidas: a sombra de um ser só poderá existir diante a existência comuta do claro e do escuro, bem mais exigente no trabalho com as imagens. A dialética existencial desses dois fatores físicos foi muito relevante para um começo de entendimento desse jogo de sombra que acontece no sótão, com uma menina como personagem central, uma decalcomania a partir da luz na sua ausência, projetada por mãos imaginativas infantis.

A conjugação do diálogo promovido entre essas duas cores, enquanto um dos suportes físicos para a confecção das imagens, torna-se o centro hermenêutico de formação para a história de *Sombra*. Sem esse entendimento de jogo dialógico promovido entre o claro e o escuro não se poderia entrever as sombras que estão no cerne desse livro imagem. Além disso, como elas vão estar imbrincadas à objetualização da margem do livro, as sombras também se tornam parte composicional da obra de arte.

Isso demonstra que uma relação de dialogia bakhtiniana não se dá somente por meio do discurso verbal presente numa narrativa. Como Bakhtin argumenta nas primeiras páginas do seu *Questões de literatura e de estética*⁹⁴, a literatura e as outras artes têm muitos pontos convergentes no trato com o seu conteúdo, em que as suas divergências maiores estariam apenas no trato do seu material físico.

Diante, então, de uma narrativa imagética, o caráter dialógico no trato com o objeto literário deveria repensar os rumos que se tem dado a uma valorização absoluta do discurso verbal diante da existência de possíveis trabalhos estilísticos produtivos com a imagem para esses entendimentos. Nas palavras da autora:

“Acho interessante que a motivação para criar um livro possa vir das condições de sua forma estrutural e não somente de temas literários resultantes de esforços conscientes do autor. Um livro que se abre de

⁹⁴ BAKHTIN, 2010²: acerca desse assunto, fiz uma breve argumentação em torno dessas questões de estética na introdução desta pesquisa.

baixo para cima – um mundo de cima e um mundo de baixo dividido pela dobra central da encadernação; um brinquedo feito por uma criança – as criações da criança ganhando vida...”.⁹⁵

⁹⁵ LEE, 2012, p. 65-66.

CONCLUSÃO



Espelhos de papel, de Vik Muniz ⁹⁶.

1.1 Traços da contemporaneidade na literatura visual

1.1.1 O caráter híbrido e dialógico das *Graphic Novels*

O objetivo principal dessa pesquisa esteve centrado em mostrar e analisar o fenômeno do espelhamento em alguns romances gráficos da atualidade. Assim, a introdução dessa pesquisa procurou mostrar três pontos importantes para o início de todas as análises voltadas para o que se convencionou chamar romance gráfico. O primeiro desses pontos procurou mostrar a importância de se olhar para o objeto literário em todos os seus campos de formação arquitetônica, quais sejam o seu conteúdo (entendido nessa pesquisa como temática) e a sua forma (nessa pesquisa, vista como a arquitetônica dos elementos na designação de um gênero).

Para esse estudo, em particular, o trabalho com a palavra escrita e a imagem visual foram os pontos cruciais para um pequeno adentramento dos trabalhos com os textos. Essa metodologia de análise, já um tanto dialógica (é importante ressaltar),

⁹⁶ *Espelhos de papel* foi feito através da colagem de pedaços rasgados de revistas pelo fotógrafo Vik Muniz (2011).

remete-se principalmente ao caráter híbrido dos textos estudados, os romances gráficos, mas é importante lembrar que isso não se restringe a narrativas gráficas.

Por conta dessa antevisão dialógica na metodologia, foi fácil perceber como a substância das outras artes eram importantes para esse estudo. E uma constatação importante foi exatamente os primeiros questionamentos do crítico Mikhail Bakhtin em seu texto *Questões de literatura e de estética* (2010²), nos quais ele trata de questões mais genéricas dentro da literatura. Entre vários assuntos concernentes, ele deixa claro que, mesmo a literatura, não podia renegar alguns conceitos da estética geral para os seus estudos com a palavra e, principalmente, a proximidade entre essas artes. O fenômeno da interpenetração das artes em um texto narrativo, como acontece em um romance gráfico tomando-o como gênero específico, ou seja, considerando a sua arquitetônica, esteve ligado desde o início a esse entendimento bakhtiniano.

O segundo ponto tratou mais especificamente do que se entende como romance gráfico, suas origens, primando essencialmente por essa ligação entre as artes na composição desse tipo de texto. Para isso, houve a necessidade de se analisar como se deu, na história da literatura ocidental, as primeiras incursões das imagens visuais aliadas à escrita para a construção de uma narrativa. A partir de uma pesquisa minuciosa de Paul Zumthor a respeito da literatura oral, foi possível identificar como se deu todo esse processo e como os textos literários, ao menos no Ocidente, começaram a sofrer a influência do grafocentrismo a partir de toda uma política de letramento.

Dessas constatações do período medieval, chegou-se à conclusão de que a marginalidade de textos imagéticos e orais deu-se pelos mesmos motivos: os dois sempre estiveram fortemente ligados ao iletramento da população e não ao que realmente foram – características vivas de uma cultura da época, exaltação da representatividade de uma performance por meio de imagens visuais.

Depois dessa viagem histórica para o passado, ainda nessa parte da pesquisa, fiz um relato mais pessoal de como foi a entrada das histórias em quadrinhos (já que estas antecederam as *Graphic Novels* aqui) no mercado no Brasil por volta dos anos 80 e 90 do século passado até os dias atuais. A abordagem mais pessoal foi proposital,

principalmente pelo fato de esta pesquisadora ter vivenciado esse período como uma leitora iniciante do vasto universo literário que me esperava num futuro próximo.

Como parte de uma classe baixa e média-baixa que ainda vivia os anos de grande recessão financeira no país, as HQs se tornaram a solução mais barata e lúdica para o público desse patamar social. Não somente nas famílias, mas também no surgimento das bibliotecas públicas, que ainda estavam muito esparsas nesse período, concentrando-se apenas em algumas regiões mais ricas do país.

Com o avanço tecnológico e a melhoria financeira da classe social, não somente houve um maior acesso aos livros, mas também as HQs mudaram seu formato, sua qualidade visual e, por esse motivo, o seu público, e também houve a inserção das *Graphic Novels* nesse mercado. A popularização no Ocidente do livro-objeto deu-se por meio dessa qualidade gráfica que se tornou possível imprimir ao livro, permitindo a abertura para novas experimentações literárias utilizando-se os saberes das outras artes.

Finalmente, o terceiro ponto da introdução adentrou o tema da pesquisa mais especificamente: o espelhamento e sua simbologia. Foi preciso então mostrar como esse tema se apresentava na Antiguidade clássica da literatura, principalmente por meio do seu objeto emblemático, o espelho. Viu-se que esse item fazia parte principalmente do universo feminino da época, com entendimentos utilitários, ou seja, fazendo parte de seu cotidiano, ou mesmo com sentidos emblemáticos ligados ao mistério, a falsos duplos entre outros sentidos.

Já na modernidade, foi possível perceber como essa simbologia ganhou proporções bem diferenciadas, pois o postar-se diante do espelho vai estar direcionado aos entendimentos de um sujeito consciente de si mesmo, que vê não somente o seu corpo, mas também os reflexos de sua consciência interna em suas percepções externas, principalmente pelo olhar.

Além do mais, o sujeito também consegue visualizar algo que não pode ser percebido por esse olhar, como se uma nova existência fosse apresentada ao seu vivenciamento de mundo. Nas palavras de Humberto Eco, o espelho pode ser entendido como um fenômeno-limiar, pois demarca as fronteiras, os limites entre o imaginário e o

simbólico ⁹⁷. Assim, olhar para um espelho não é mais algo somente passivo, porque o sujeito agora pode atravessar essa fronteira entre essas duas instâncias de mundo, que em uma narrativa podem ser mais bem entendidas pelos estatutos do imaginário e do real.

1.1.2 “Quem poderá ser a primeira pessoa dessa história” ⁹⁸

No primeiro capítulo da pesquisa, intitulado “O mirar-se pelo espelho e a imagem da morte em ‘Berço de corvos’”, foi feita, então, a análise do romance gráfico “Berço de corvos” no que concerne, especificamente, a essa atitude da personagem, uma prostituta sem nome, em se postar diante de um espelho. Para ela, a visão que lhe aparece não é mais a dela mesma, mas a figura da morte. Os traços físicos da morte assemelham-se aos dela e as duas travam muitos diálogos.

Aqui se partiu do princípio pragmático que há em todo espelho plano, ou seja, a sua não-traição em mostrar a imagem que está diante de si. Na narrativa, porém, esse pragmatismo não confere, mas, ao contrário, faz surgir diante da personagem a imagem de um outro, o que se torna a sua ilusão imagética especular. E não somente um outro comum, ordinário, mas um outro extraordinário, que, a princípio, faria parte de outro mundo que não aquele de existência da personagem.

Assim, a questão do espelhamento em *Berço de corvos* teve início com a ilusão imagética que foi criada por um espelho plano diante da prostituta, porém, ficou claro que não há de se ignorar toda a história de violência na sua vida, a qual se mostrou como fato preponderante para as imagens que lhe apareceriam no espelho. Com base no diálogo que lhe é proporcionado com um garoto suicida e a conexão sentimental que foi criada entre eles, a prostituta se viu na oportunidade de contar e recontar sua história, com nuances, grandes discrepâncias e, por fim, um final já visto por esse tipo de personagem na literatura.

Assim, um espelho plano que “mente” para os próprios olhos da personagem vai mostrar-lhe a morte em sua própria imagem, quase como um vaticínio para o seu fim e o do garoto. A imagem da morte, nesse contexto, tornou-se já uma experiência limiar

⁹⁷ ECO, 1989.

⁹⁸ ZARAGOZA; PLÀ, 2010, p. 85.

entre a vida e a morte para a prostituta: todo o diálogo que foi travado entre ela e a morte permeia um ambiente de salutar nebulosidade, parecido com conversas travadas somente em sua própria mente, como um subconsciente a que foi dado voz própria.

Outro ponto apresentado nesse capítulo foi o de como a visão da morte tem sido interpretada tanto na antiguidade como na contemporaneidade. No geral, pode-se pressupor que ela representou um demonstrativo da degeneração interna e externa dessa personagem. Não somente isso, mas esse vislumbrar de sua subjetividade também se dá pelos olhares que lhe são postos na narrativa, principalmente pelo garoto suicida e pela morte. Por meio dessa contingência de olhares, em que também se pode contar o autor-contemplador e o leitor, Bakhtin afirma que é possível chegar-se à autoconsciência da personagem em uma narrativa.

No texto de Zaragoza, a personagem não adquire somente uma autoconsciência de mundo, mas também uma parte da visão transgrediente de seu autor-contemplador, pois ela sabe que ela mesma é somente uma personagem de ficção, que o seu mundo é somente um mundo inventado por uma outra mente. A autoconsciência narrativa da personagem consegue então criar uma *mise en abyme* característica de textos contemporâneos.

Entendendo as imagens especulares das personagens, em *Berço de corvos*, *Espelho e Sombra*, como reflexos de signos, a proposta deste estudo foi analisar o papel do processo de reflexão dos seres imagéticos na construção dos sentidos nessas narrativas, a partir principalmente da dialogia presente na conjugação dos sujeitos especulares recíprocos. Significa dizer que as personagens e o espaço na narrativa foram tratados como unidades difusas de significação, construídos progressivamente como parte decorrente e inerente da hermenêutica dos textos e como elementos de suas estruturas composicionais.

Além disso, a morte espelhada e ganhando vida pôde trazer-lhe muitos questionamentos, de várias ordens, mas um em específico se destacou: a autoconsciência narrativa da personagem em meio ao seu turbilhão de realidade fictícia. O excedente de visão que foi criado em *Berço de corvos*, antes tradicionalmente localizado no autor (e que de certa forma englobava a personagem), faz parte da teoria

defendida por Bakhtin ⁹⁹, principalmente quando ele se reporta à literatura escrita. Nesta pesquisa, a novidade esteve no fato de que o excedente de visão, que possibilitava ao autor-contemplador abarcar a personagem e interferir na narrativa, cresce nele – no autor-contemplador – e atinge sua personagem, tornando-a consciente de sua condição ficcional e da do outro, como consequência lógica.

Esse tipo de *realocação existencial*, ou autoconsciência narrativa, permite que não só o autor-contemplador se reavalie em um lugar mais atípico diante da personagem, mas que a própria personagem possa ver-se num papel mais ativo, ou seja, enquanto sujeito de si mesmo e, assim, possa também tornar-se um tipo de autor-contemplador, porém mais restrito e preso ao texto ficcional.

Essa atipicidade criada para o lugar do autor-contemplador na obra vem sendo remanejada por meio do processo estético-estilístico a que a personagem é submetida em muitos textos da atualidade. Em *BC*, a prostituta conta sua história e muda-a em todo recontar, até que se chegue à autoconsciência e, por conseguinte, à consciência da existência de seu próprio autor:

“A obra de arte pós-moderna típica é arbitrária, eclética, híbrida, descentralizada, fluida e descontínua. (...) é uma arte de prazeres, superfícies e intensidades fugazes. Por desconfiar de todas as verdades e certezas estabelecidas, sua forma é irônica, e sua epistemologia relativista e cética. Por rejeitar toda tentativa de refletir uma realidade estável para além de si mesma, existe, de modo *autoconsciente*, no nível da forma ou da linguagem. Por saber que suas próprias ficções são infundadas e gratuitas, pode atingir uma espécie de autenticidade negativa apenas ao alardear sua irônica consciência desse fato, perversamente chamando atenção para seu próprio *status* de artifício construído” ¹⁰⁰.

Entendendo, então, o fenômeno reflexivo como o instante em que se disponibiliza para si mesmo um outro, que poderia ser tomado por si mesmo, um duplo, haveria então a possibilidade para a abertura de uma fronteira visionária existencial: quem estaria diante de mim, se estou aqui mesmo desse lado, mas há um outro-

⁹⁹ BAKHTIN, 2003.

¹⁰⁰ EAGLETON, 2003, p. 318-319.

autônomo que me conta essa história? Quem é esse outro que se origina de mim mesmo reflexivamente, mas mantém uma autonomia nunca vista por meus olhos? A forma como esses questionamentos são respondidos na narrativa vai ao encontro daquela epistemologia relativa e cética típica da literatura na atualidade, defendida por Eagleton.

Além disso, as histórias das duas personagens trazem como pano de fundo esse ambiente perpassado pela fluidez do tempo, a descontinuidade e veracidade do que foi narrado e voltado para a realidade do uso de álcool e drogas. As “intensidades fugazes”¹⁰¹ aconteceram em todos os momentos do narrar, assim como o uso intenso da ironia para relativizar a estabilidade da verdade das coisas ditas, narradas. Dessa maneira, toda a sua realidade se torna instável, fugaz, caótica e, com um tom marcadamente pessimista, lúgubre: a instabilidade já reflete o limiar, a fronteira entre aquilo que se tornará *stablishment*, mas ainda não o é.

Ainda aqui há uma análise das imagens visuais dos corpos representados da prostituta na narrativa gráfica. Procurou-se demonstrar que há uma relação dialógica muito significativa entre a autoconsciência da forma narrativa e uma consciência da forma. Essa dialogia se refletiu na formatação gráfica irregular dos quadros, em que não se obedece a uma estrutura linear, ou mesmo na imagem geométrica, também irregular, do corpo da personagem, lembrando inclusive as técnicas que se utilizavam no Cubismo para essas representações visuais.

Ligado a todo esse entendimento do desenvolvimento da instabilidade das histórias contadas e, como um ceticismo maior, o questionamento sobre sua própria existência e a configuração imagética de seu corpo nas imagens, já se esperava o final trágico: a loucura da personagem frente à morte do garoto. Resumidamente, a loucura também se tornou a experiência limiar para a prostituta: ela não se configura como morte, mas também não é vida; ela é somente um existir entre a clivagem de se poder viver.¹⁰²

Esses eixos temáticos de *BC*, então, serviram de suporte para essa elucubração da verossimilhança no mundo ficcional, percebido pela personagem que o constrói

¹⁰¹ EAGLETON, 2003, p. 318.

¹⁰² É também nesse “clima”, nesse tom, que se constrói os textos de Dostoiévski, de uma forma bem generalizada.

enquanto agente e, portanto, assumindo um novo caráter, o de sujeito autoconsciente; mas também construído estilisticamente pelo autor, que permite que suas personagens transbordem as suas fronteiras narrativas ¹⁰³. É um jogo complexo, e fascinante, o de assumir-se autor-contemplador em várias nuances e dimensões de existência, priorizando outras virtudes narrativas de sujeito em suas personagens criadas, que não sejam aquelas já usuais na literatura.

1.1.3 As fronteiras entre mundos e o vivenciamento do ato criador

O capítulo 2, intitulado *As fronteiras narrativas em Espelho: Alice in wonderland?*, faz uma análise da narrativa gráfica *Espelho*, de Suzy Lee. O tema do romance gráfico já sugere especialmente o espelhamento como tema principal da estória: uma menina solitária, a princípio, que se depara com a sua imagem do outro lado da margem espelhada. Como a própria autora sugere, o tema comum de seus livros é a utilização da margem como elemento de significância para as instâncias do texto. Aqui a margem vai supor uma superfície espelhada e plana, onde a menina pode se olhar e se comunicar com sua própria imagem do outro lado.

A objetualidade do livro é muito clara nesse texto e a presença da margem representou uma divisão de mundos possíveis, em que, de um lado, há o que se chama o real e, do outro, somente uma reflexão direta desse mundo. Para Bakhtin, há o fato de que a margem como aspecto físico do livro se torna um elemento composicional da narrativa.

A posição do autor-artista e a sua tarefa artística nos romances gráficos *Espelho* e *Sombra* foram aquelas em que o autor criou um outro também capaz de criar suas próprias personagens. Dessa forma, a imagem da linguagem aqui foi do ato criador sendo representado pela imagem de outro ato criador do mundo estético, imaginado e concretizado por ele mesmo (configurando novamente a *mise en abyme*). Em um, é preciso estar atento ao dançar da menina diante de seu reflexo e a sua viagem ao mundo da margem do livro; no outro, há um mundo de sombras que ganha vida, que continua sua “festa”, mesmo após a ausência da menina que lhes deu vida.

¹⁰³ BAKHTIN, 2003.

Um segundo aspecto que foi trabalhado nesse capítulo gira em torno do que vem a ser a experimentação especular da menina: enquanto ela e sua imagem estão ainda separadas, uma de cada lado da página do livro, ela consegue se divertir e experimentar os limites de seus gestos. O auge da objetualidade aparece no momento em que ela “entra” na margem, e as duas páginas são tomadas por uma brancura desconcertante.

Essa atitude pressupõe um mundo que está velado aos olhos do leitor, permitindo que a passividade pressuposta do leitor se transforme ativamente para a sua imaginação e se pergunte: o que está acontecendo nesse mundo escondido? A folha branca é passível de sentidos aqui: a ausência pressupõe uma presença que está camuflada a quem lê, e não simplesmente uma não existência dupla. De certa maneira, o que assume sua existência de um lado não pressupõe exatamente uma não existência para o outro lado.

A autora Suzy Lee pode não se submeter ao acontecimento representado em sua obra, mas a sua maneira de participação foi peculiar: os seus personagens-heróis, dentro do mundo estético criado, foram criadores de um outro mundo estético autônomo e singular, levando em conta as peculiaridades de cada história. Nesse sentido, a autonomia de suas personagens apareceu de modo duplicada – enquanto mundo autônomo criado, este foi capaz de criar um outro mundo autônomo e este se tornou singular quanto às duas outras realidades existentes – o real e o ficcional.

Nessas narrativas, a criatividade foi entendida como processo, pois se observou a criação de um mundo ficcional/espelhado, que se tornou independente, autônomo, por meio do outro que é criado. Uma vez que foram criadas, as personagens se tornaram independentes de seu autor e o seu mundo de sombras/espelho caminhou de maneira própria, singular. Assim, houve aqui também o aspecto de existência estética singular da obra de arte e um inacabamento dos personagens.

Raciocinando a partir de todas as considerações apresentadas, o que se alega, primeiramente, é que os textos de Suzy Lee demonstraram que uma fronteira foi diluída – entre o material e o conteúdo, de maneira suavíssima e poética, por meio desse dialogismo pictural/sólido traçado entre o material físico da margem, os mundos sombra-luz e o objeto espelho implícito. Principalmente porque não houve somente o

físico da margem do livro, mas um espaço literário capaz de envolver e sublimar um mundo não afeito aos olhos e agora elemento composicional dessas narrativas.

Ligado a isso, a hermenêutica de cada uma dessas obras não esteve centrada somente em seu tema mais direto – o espelhamento, porém este também é capaz de se metamorfosear a partir da forma de uma obra de arte. Nas narrativas de Lee, a forma se torna conteúdo e o conteúdo se torna forma, por meio da relação dialógica privilegiada entre a margem, o espelho e os mundos luz-sombra.

A partir, então, dessa quebra de paradigma, houve outra barreira que se quebrou em todos os textos do *corpus* dessa pesquisa: a fronteira da subjetividade. A conclusão é de que a experiência do fenômeno limiar tornou-se também um vivenciamento da criação narrativa, por meio do espelho ou da junção de mundos como símbolo. Dessa maneira, tornou-se criativa a partir da autonomia que foi assumida pela imagem especular da personagem ou por sua sombra – o outro como extensão de si mesmo. Não houve passividade entre sujeito e imagem/sombra refletida, mas distanciamento criativo – capaz de proporcionar uma singularidade para os dois sujeitos que se confrontaram e, ao mesmo tempo, visão transgrediente de seu mundo original.

Bem, se a margem pode ser essa clivagem de mundos, permitindo essa experimentação fronteira, a imagem do outro espelhado também pôde ser interpretada por esse caminho. Como Bakhtin afirma, há que se admitir que, no acontecimento da vida do texto, sempre se desenvolve uma fronteira de duas consciências, de dois sujeitos que se confrontam.¹⁰⁴

Nessa parte, é possível perceber que a imagem do outro como seu próprio reflexo torna-se vivenciamento do excedente de visão que os dois proporcionam reciprocamente, aproveitando a liberdade que a diluição da fronteira lhes concede. E é assim que a imagem especular se torna autônoma, singular, pois já não obedece às leis físicas do espelho plano e se concretiza como uma fenomenologia do vivenciamento.

No capítulo 3, intitulado *O espelhamento pela sombra como ato criador em Sombra*, fez-se a análise do texto *Sombra*, também de Suzy Lee, livro no qual o espelhamento se dá por meio do jogo de luz e sombra dos objetos. Já como um primeiro indício dialógico, há o trabalho com a forma das cores preta e branca, que equivalem no

¹⁰⁴ BAKHTIN, 2004.

texto ao claro e ao escuro. Somente uma conjugação das duas seria possível para a formação de sombras, o que permitiu entrever que elas não são nem escuridão pura nem claridade absoluta, tornando-se uma clivagem equilibrada entre a luz e a escuridão. Dessa maneira, as sombras são fronteiras entre aquilo que está visível e o que não está.

Como uma segunda constatação aqui, e como já havia ocorrido no texto *Espelho*, a margem também vai servir para a ocorrência do fenômeno limiar, mas de outra maneira: o lado ‘de cima’ e o ‘de baixo’ são fronteiras apenas de perspectivas de visão. Porém, aqui também o outro vai representar uma experiência limiar por meio do vivenciamento da alteridade refletida. As sombras-imaginárias na narrativa estão comprometidas dialogicamente não com o sombreamento físico das coisas, mas com o poder da imaginação infantil da menina.

Nesse aspecto, a menina exerce a função de um autor-contemplador, um elemento importante numa narrativa dialógica. Nesse momento, essas sombras se desprendem dos seus objetos e ganham autonomia por meio desse vivenciamento do ato criador realizado pela menina, o que permite a diluição da separação entre esses entes do narrar: mais uma vez há a compenetração, a fragilização das fronteiras.

A partir dessa fragilização das fronteiras entre as coisas e suas sombras, a menina pôde então experimentar o outro como extensão de si mesmo: exatamente as sombras que foram tocadas pelos seus gestos, superam o lado de baixo do livro e se inserem no lado em que ela se concretiza como realidade existencial. Mais uma vez o espelhamento foi compreendido como o movimento da autonomia das personagens, permitindo a ela também adentrar esse mundo de baixo e tornar-se uma dessas sombras, pois já não uma consciência uma que rege todos os aspectos de sua personagem, mas várias consciências autônomas que coexistem na narrativa.

Além disso, esse excedente de visão permitiu a cada um, tanto em *Berço de corvos*, como em *Espelho* e *Sombra*, perceber um mundo outro, diferente do seu, mas que os dois se confundem e se fundem em muitos momentos. Assim, o fenômeno do espelhamento/sombra nos textos de Suzy Lee se tornou um instrumento para o vivenciamento do ato criador em uma de suas instâncias ativas de sentido: partindo da

relação complexa entre autor e personagem na atividade estética, chega-se às fronteiras axiológicas do mundo estético relacionadas às da realidade do dado.

Em cada um dos três romances gráficos estudados, o espelhamento não apareceu como uma simples reflexão de uma imagem passiva do sujeito em si mesmo, mas como vivenciamento do excedente de visão proporcionado por outro ser, singular, que se personifica em seu reflexo.

A conclusão é de que o fenômeno reflexivo de si mesmo – tanto pelo espelho como pela sombra projetada – foi entendido como um elemento estético facilitador do mover-se entre fronteiras de espaço, o que demonstra como os conceitos do real e não real se tornaram também difusos, enevoados. Para Bakhtin, esse distanciamento estético presente na relação entre autor e personagem é fator que influencia diretamente o entendimento literário sobre as fronteiras do real e do ficcional, único lugar possível de se criar com liberdade.

Em Suzy Lee, esse entendimento bakhtiniano do texto literário se tornou tema, transformando-se literalmente nas imagens de sua linguagem. Essa é a visão bakhtiniana de “imagem da linguagem”: de que o trabalho estilístico com o material empregado por aquele tipo de arte, por parte do autor, preconiza como produto final uma enformação do conteúdo dentro dos limites culturais de produção daquela obra:

“O artista trata diretamente com o objeto enquanto momento do acontecimento do mundo – e isso determina posteriormente (...) a sua relação com o significado concreto da palavra enquanto elemento puramente verbal do contexto, determina o uso do elemento fonético (imagem acústica), do emocional (a própria emoção tem relação axiológica com o objeto, está orientada para o objeto e não para a palavra, embora o objeto também possa ser não dado sem levar em conta a palavra), do pictural, etc.”¹⁰⁵

Assim, os livros-imagem de Suzy Lee foram uma demonstração desses estatutos estéticos de superação de fronteiras promovidos pelo seu trabalho estilístico. Lee sintetizou de tal maneira a estilística de seus livros-imagem em torno do conceito de

¹⁰⁵ BAKHTIN, 2003, p. 180-181.

livro-objeto que, a partir da simbologia do espelho e da sombra refletida, conseguiu atingir um ponto crucial para os estudos da arte: a transformação de uma forma, a margem do livro, em agente direto do conteúdo das suas narrativas, transportando-se para uma fenomenologia do vivenciamento com a personagem e, conseqüentemente, com os sujeitos ativos da obra – o autor e o leitor.

Pelo raciocínio de Bakhtin, ela trabalhou a relação intrínseca entre forma e conteúdo, em que a imagem dessa relação, criada estilisticamente pelo autor, fez parte da estrutura composicional da obra de arte. Significa então dizer que a barreira que se havia criado entre o mundo ficcional e o mundo concreto, numa versão da crítica literária mais ligada ao conceito aristotélico de literatura, realizou a sua mudança por meio dessa transformação da margem do livro em elemento estético da obra.

Ademais, aquela visão em que a personagem e todo o seu mundo seriam apenas pontos passivos de reflexão daquilo que chamamos realidade – como imagens em um espelho tradicional ou em sombras refletidas – já não supria alguns questionamentos literários, e faria com que estes dois “mundos” estivessem dissolvidos e impregnados reciprocamente. Isso possibilitaria que os seus agentes pudessem tomar consciência de si mesmos enquanto natureza fictícia de outra consciência extraespacial: o autor.

Muitas dessas questões viriam a ser reformuladas um pouco depois das primeiras aparições do moderno na literatura mundial, com textos que desafiariam tanto a forma quanto o conteúdo narrativo que se era praticado até então (no começo do século XX). Assim, das inúmeras reformulações surgidas nesse período, uma das novidades trazidas nos anos posteriores seria um tipo de texto em que o trato com a forma não seria apenas um manejar técnico e material do conteúdo, mas também poderia ser absorvida e aproveitada no conteúdo da obra, fazer parte dela (como aconteceu nos experimentalismos da poesia concretista). E assim até se tornar temática principal, princípio norteador de uma obra de arte.

Pelo mesmo caminho e para este estudo, os textos *Espelho e Sombra*, de Suzy Lee procuraram demonstrar que o fenômeno reflexivo, seja por meio do espelho ou por meio do jogo de sombras chinesas, convergentes para a sua imagem refletida ou para uma antropologia dos gestos (como decalques), pode ser algo mais que uma percepção

visual e fisiológica (entendendo o olho como órgão do corpo humano) de si mesmo. Nesse entendimento, a reflexão não estava isenta de sentido ético volitivo-emocional do sujeito para com o mundo estético ao seu redor. Para isso, as personagens se confrontaram surpreendentemente com a imagem de um outro em seu próprio reflexo, que se apresentou diante de seus olhos e de sua imaginação.

A partir disso, fizeram surgir uma nova ordem de relação com a sua existência, principalmente influenciada pela nova consciência que se apresentava: a do outro. O ato da brincadeira com seu reflexo – presente em *Espelho*, ou mesmo a atitude consciente de criação imaginária a partir da sombra das coisas – em *Sombra*, não traz exclusivamente uma imagem ética passiva dele mesmo ou dos elementos representados. Ao contrário, acrescenta-lhes um excedente de visão original e ativo: uma consciência transgrediente originada de si mesmo e por isso mesmo inovadora.

Refletindo sobre o trabalho que a autora fez em seus textos, é interessante o trecho de uma entrevista de Biagio D’Angelo, professor da PUCRS e escritor, respondendo à pergunta de como havia surgido a história de seu livro *Benjamin - Poema com desenhos e músicas*, vencedor do Prêmio Jabuti em 2012:

“O livro nasceu quando eu morava em São Paulo. Lá eu entendia, no momento, que o Brasil era a minha casa e eu queria fazer uma homenagem a minha memória da infância. Tinha uma coisa e queria passar para o papel sem nunca ter pensado que poderia ser literatura infantil ou infanto-juvenil. *Até porque não acredito que exista uma literatura infantil*. Claro que existe um tipo de texto que pode ser lido pelas crianças, *mas ou a literatura é boa ou é ruim*”.¹⁰⁶

1.2 A narrativa gráfica como expoente da síntese das artes na contemporaneidade

Como consequência das evoluções tecnológicas que tiveram início no século XX, houve uma aproximação deliberada entre as artes visuais e a literatura, que aconteceram de maneira não linear durante todo esse período. Isso tem permitido a modificação de alguns conceitos degenerativos que foram sendo impostos para cada área do conhecimento estético, desde a ascensão da escrita (no período medieval, como

¹⁰⁶ MORAIS, 2013 (grifo meu).

foi discutido), em detrimento do uso de imagens visuais nos textos. Isso significa que a renovação dessa diluição da fronteira entre esses saberes da estética promoveram uma colaboração capaz de diminuir alguns estigmas.

A partir dos estudos literários da contemporaneidade, então, é preciso observar que esse raciocínio antigo se perpetuou até os dias atuais, apesar dos vários esforços que têm sido feitos para uma mudança no olhar para os objetos literários que têm surgido agora, em vários aspectos: de forma, de gênero, de material midiático etc. As mudanças estão acontecendo, isso é fato, mas os entraves ainda são muitos. Até então não é corroborada uma liberdade relativa para que se possa, arbitrariamente, tomar como matéria de estudo acadêmico, na área da literatura, algumas obras específicas. Principalmente aquelas que, de certa forma, não estão prioritariamente valendo-se do discurso verbal como suporte físico.

Em um de seus livros mais estudados – *Literatura e sociedade*, no qual Antonio Candido expõe o seu ponto de vista sociológico quanto ao trabalho da crítica com as obras literárias, há uma importante classificação delas para esta pesquisa, que são a “arte de agregação”¹⁰⁷ e a “arte de segregação”¹⁰⁸. Segundo essa descrição, a arte de agregação seria aquela que, para sua produção e alcance dos meios de comunicação com o público, parte primeiramente de uma visão coletiva majoritária sobre determinados conteúdos e formas, ou seja, esse tipo de obra estaria existindo numa sociedade em função de outras obras já existentes e plenamente aceitas naquele meio social e, assim, tornando-se parte do “sistema simbólico vigente”¹⁰⁹.

Em contrapartida, a arte de segregação pretende tomar outro rumo dentro dessa mesma sociedade, ainda com o intuito de ser parte daquele mesmo sistema simbólico, mas seu caminho torna-se outro. Por isso, o resultado para esta acaba sendo a renovação desse sistema, com a criação de novos recursos expressivos da linguagem, mesmo que, por início, o seu público-alvo seja um tanto restrito.¹¹⁰

¹⁰⁷ CANDIDO, 2010, p. 32.

¹⁰⁸ CANDIDO, 2010, p. 32.

¹⁰⁹ CANDIDO, 2010, p. 32.

¹¹⁰ CANDIDO, 2010, p. 33.

Dessa maneira, a partir de toda a análise dos romances gráficos *Berço de corvos*, *Espelho* e *Sombra*, o que fica claro é que, de maneira peculiar, essas obras estão encaixadas no que Antonio Candido chamou de arte de segregação, pois um dos gêneros textuais que ainda permeiam a “marginalidade” nos trabalhos acadêmicos são as histórias em quadrinhos e seus tipos, como o romance gráfico e o livro-imagem. Resguardando suas diferenças, os dois possuem como signo o trabalho com a imagem.

Apesar de todas as mudanças que vêm ocorrendo nesses gêneros híbridos, principalmente pelo desenvolvimento tecnológico utilizado para a feitura dos textos-imagem e do esforço dos artistas e escritores em suas criações, alguns impedimentos ainda são muito sólidos na academia. Talvez isso se deva ao início da produção das HQs, antes das *graphic novels*, como relata Eisner¹¹¹:

“Durante várias décadas as tiras e as revistas de quadrinhos foram impressas de maneira rústica, sem nenhuma intenção de se tornar um produto durável. Em sua maioria obsoletas, as máquinas usadas para imprimir as revistas e os suplementos de quadrinhos não era capazes de garantir nem ao menos o registro correto das cores e a nitidez do traço. À medida que o potencial dessa forma de arte foi ficando mais evidente, a busca pela qualidade e o investimento na produção passaram a ser mais comuns. Isso, por sua vez, resultou em publicações vistosas, em cores, que atraíam um público mais exigente, ao mesmo tempo que as revistas de quadrinhos em preto e branco impressas em papel de boa qualidade também encontravam seu nicho. A história em quadrinhos continua a ganhar espaço como expressão válida de leitura”.

Interconectado a esse pensamento, o acesso a esse tópico trouxe outras perspectivas acerca de como vêm sendo estudados os romances gráficos na atualidade, um pouco diferentemente das HQs, principalmente devido à predisposição tecnológica de nossos dias para as reproduções de obras de arte em série. A princípio energicamente rejeitada pela comunidade acadêmica em sua maioria, a indústria cultural, muito distante de estar isenta de “erros”¹¹², tem apresentado pequenas remissões no seu papel

¹¹¹ EISNER, 2010, p. 01.

¹¹² ADORNO; HORKHEIMER, 2006.

de reprodutora/castradora da “alma” da arte no geral. Uma dessas remissões tem sido a qualidade não só literária, mas também do uso das imagens vinculadas ao mercado de *Graphic Novels*. Desenhistas com talento estão cada vez mais utilizando esse veículo de expressão literária na atualidade.

Porquanto, de maneira vertiginosa, as histórias vêm se modificando e a qualidade visual também, como já explanado, principalmente pelo avanço da tecnologia na área e do incentivo que os artistas têm recebido do público para que continuem a criar suas histórias. Consequência disso, como um exemplo apenas, é o fato de o romance gráfico *Maus*, de Art Spiegelman, e *Fun Home*, de Alison Bechdel, terem ganhado um prêmio Pulitzer pelo relato da história de suas experiências familiares. E a lista de textos desse gênero que adquirem um ou mais selos de qualidade literária não para de surgir.

Além disso, artistas e escritores têm conseguido se dedicar inteiramente a esse ofício em muitos lugares do mundo, principalmente nos Estados Unidos, lugar de maior crescimento do gênero. Lamentavelmente, essa realidade só se concretiza em poucos países e neste grupo o Brasil ainda caminha a passos lentos. Nomes como Will Eisner, Spiegelman, Marjane Satrapi, Belle Yang, Suzy Lee, Craig Thompson, os irmãos brasileiros Fábio Moon e Gabriel Sá, Alison Bechdel, já são, há algum tempo, procurados nas livrarias e admirados por leitores assíduos da área.

Ao contrário desse contexto editorial ainda tão desfavorável no Brasil para nossos cartunistas/artistas, a situação se inverte vertiginosamente quando se toma como parâmetro o consumo desse gênero pelos leitores aqui, ou mesmo em outros lugares do mundo. Cada vez mais os romances gráficos se tornam comuns nas listas de livros comprados nas pequenas e grandes livrarias, que começaram a ganhar seus adeptos nas bancas de jornais, um dos lugares mais visitados na infância de quem despertou para o gosto da leitura desde cedo.

Ademais, acrescente-se a isso o fato de que os leitores de HQ e *graphic novels* têm se modificado também: se antes ela era relegada somente àqueles que não se promoveram, durante os anos, a leituras mais densas ou extensas com a palavra escrita, hoje os romances gráficos têm sido consumidos por pessoas que também se submeteram a textos de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Joyce, entre tantos outros grandes

escritores da literatura mundial. E esse também é um dos motivos que tem influenciado cada vez mais a adesão dos artistas a essas novas artes literárias.

Ligada a todas essas tendências atuais ocorridas com as narrativas gráficas, essas atitudes foram as que promoveram uma nova tendência da arte moderna-contemporânea, a qual acredita na flexibilização das fronteiras entre os materiais que são empregados em cada tipo de arte. Portanto, em *Espelho, Sombra e Berço de corvos*, o que se iniciou como uma diluição entre mundos, ou mesmo entre seres espelhados – ou seja, apenas no campo do conteúdo literário, acabou descambando para uma experiência limiar dos próprios contornos físicos das artes dentro de uma estética voltada para a narrativa. Os caminhos são diversos, como o vídeo-poema, a câmera-psicológica no cinema, o livro-objeto etc.

Esse surgimento de novos modos de expressão traz consigo uma bem-vinda ventilação para o trabalho com as ideias não somente para a literatura, mas também para as outras artes. A necessidade de interatividade estética traduz uma contingência que surgiu após as áreas do conhecimento humano estarem há tanto tempo sob o regime de uma organização cartesiana do pensamento. Essa velha ordem foi necessária para que se desenvolvesse de maneira mais pontual, ou especializada, cada universo do saber, mas o contraponto de seu uso tirânico estagnou qualquer outra possibilidade de aglutinar criativamente, com coerência, os diversos segmentos do fazer artístico.

Por isso esses construtos narrativos de realização literária, como as narrativas gráficas, tornam-se uma das soluções para que se possa preencher, de maneira próspera, as lacunas que se insurgiram entre a literatura e as artes. Nesse entendimento, elas promovem a formação de um território que surgiu de vazios estabelecidos por cada uma dessas formas de expressão, impondo um novo mapeamento às artes, um novo olhar. A conclusão para o surgimento desses novos fazeres literários é que não há mais uma necessidade de separação tão rígida dos campos de expressão estética como se fazia há séculos.

Isso não significa que se anseie por uma diluição permanente e obrigatória das fronteiras entre as artes: Alice, personagem de Carrol, não poderia manter sua sanidade mental vivendo em um mundo mixado constantemente entre o real dado e as maravilhas

que pôde presenciar do outro lado do espelho – sua viagem foi apenas momentânea, apesar de necessária. “Entrar na toca do coelho” ou passar para “o outro lado do espelho” foram experiências imprescindíveis para a sua visão de mundo, para o alargamento de suas perspectivas. Da mesma maneira, os campos do conhecimento, de forma geral, também tiram proveito dessa interpenetração entre si.

Assim, ao contrário da diluição permanente de fronteiras, o que se busca é a possibilidade legítima de penetrar esses campos de expressão quando se julgar oportuno, construtivo e contribuinte para a hermenêutica e para a arquitetônica de um texto literário. Para isso, é preciso que se permita o acontecimento dessas articulações livremente e, a partir delas, possa haver a criação de outros tipos de saberes que tenham como conceito base essas mixagens artísticas. Esses campos do saber de natureza dialógica extraliterária, de certa maneira, já estariam como gérmen na teoria do crítico russo Mikhail Bakhtin, demonstrando que, por meio da ética, eles estariam todos submersos num todo do conhecimento em que tudo, de alguma forma, estaria conectado:

“Este ou aquele ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores: só quando nas suas fronteiras nasce a necessidade absoluta desse ponto de vista, em sua singularidade criativa, é que ele encontra seu fundamento e sua justificação sólida”. “Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural (...). Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras (...)”¹¹³.

Como *Espelho e Sombra*, de Suzy Lee, os livros-objeto subverteram, de maneira lúdica, o conceito que se fazia do livro em sua forma tradicional, não o desabonando enquanto suporte físico, mas acrescentando-lhe uma nova ordem de valor: eles se assumiram como objetos de arte. Essa forma alternativa de se apresentar uma narrativa

¹¹³ BAKHTIN, 2010², p. 29.

ocupa uma terceira linguagem que é capaz de satisfazer o vazio que foi calcado, durante séculos, entre a literatura e as artes plásticas.

A partir da teoria de Bakhtin, e como já discutido anteriormente, as palavras e as imagens dialogam entre si há muito tempo, o que permite estabelecer uma constituição de relação quase complementar. E os livros-objeto de Suzy Lee e o romance gráfico de Zaragoza e Plà são verdadeiras poesias visuais, construídos em função da espacialidade e da imagética de suas constituições literárias e plásticas.

Por fim, assim se ratifica o que Antonio Candido chamou de produção historicamente localizada (ou psicologicamente localizada), ou seja, o fenômeno em que as tendências internas ao sujeito vão influenciar na própria estética da obra, na sua forma, no seu processo de formação. Não há de se confundir esse complexo processo com um reducionismo psicológico, em que só se detecta traços psicológicos numa obra.

A conclusão de toda essa discussão foi mostrar que é possível haver uma interação entre os conhecimentos objetivos das artes, não somente no que tange ao uso de seus materiais, mas também para a construção de alguns saberes para a literatura. O estudo extensivo dos romances gráficos pode ser um desses caminhos, dentre os vários que possam existir. Como acreditava Bakhtin, a fronteira é o lugar da criatividade, da criação, do vivenciamento.

Ademais, foi possível perceber, a partir dessa compenetração das artes na hermenêutica dos textos estudados, o fenômeno do espelhamento como um elemento facilitador da experiência limiar das personagens retratadas. A partir de seu acontecimento, vivenciado pela contemplação de sua imagem no espelho, ou por meio do sombreamento das coisas, as personagens puderam experimentar um vivenciamento da alteridade e da singularidade por meio da autonomia que lhes foi cedida.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ARISTÓTELES. Poética. In *Aristóteles*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. Coleção Os pensadores.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1986. Disponível em: <http://fauufpa.wordpress.com/2012/04/02/arte-percepcao-visual-por-rudolf-arnheim-2/>. Acesso em: 30 jul. 2012.
- ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. I. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2014.
- ASSIS, Machado de. O espelho. In: *O espelho de Machado de Assis em HQ*. Adaptação de Jeosafá. Roteiro e desenhos de João Pinheiro. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2012, p. 55-61.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010¹.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 2010².
- BARBOSA, Alexandre. Quadrinhos japoneses: uma perspectiva histórica e ficcional. In: LUYTEN, Sonia B. (org.). *Cultura pop japonesa, mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 107-118.

BARROS, Ana Taís M. P. *Símbolos do inferno: imagens de lugar nenhum e de algum lugar*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0475-1.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2012.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. Clélia Regina Ramos. Petrópolis: Arara Azul, 2002. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/alicep.html>. Acesso em 22 jan. 2014.

COELHO, Luiz Antonio L. (org.). *Conceitos-chave em design*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Novas Ideias, 2008.

COUTINHO, Eduardo F. Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo*. Trad. Noemi Moritz e Marise Levy. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente, introdução à pesquisa semiológica*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Trad. Atílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte sequencial*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2010.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta, construção do outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, a. 3, n. 1, Niterói, ABRALIC, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise; VERNANT, Jean-Pierre. *Dans l'oeil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.

GAARDER, Jostein. *Através do espelho*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GEGE – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. *Palavras e contra palavras: conversando sobre os trabalhos de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

HDR, Daniel. Mangá e os quadrinhos em geral como agentes culturais. In: LUYTEN, Sonia B. (org.). *Cultura pop japonesa, mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 101-105.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Educação para a morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo; Fapesp, 2003.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEE, Suzy. *A trilogia da margem [o livro-imagem segundo Suzy Lee]*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEE, Suzy. *Onda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Suzy. *Sombra*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LOYOLA, Juliana Silva. *Literatura infantil: o objeto livro como performance estética do contador*. São Paulo: Revista FronteiraZ, n. 6, abril de 2011. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n6/download/pdf/lit_inf_lago.pdf. Acesso em: 4 fev. 2014.

LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.). *Cultura pop japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. Trad. Margarida Santiago. Alfragide – Portugal: Publicações Dom Quixote, 2009. Disponível em: <http://www.kilibro.com/pt/book/preview/49221/no-bosque-do-espelho>. Acesso em 29 jul. 2013.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2005.

McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2006.

MELO, José Marques de. Quem tem medo dos quadrinhos?. In: LUYTEN, Sonia B. (org.). *Cultura pop japonesa, mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 131-135.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 141-175.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre. *Livros-objeto, fala-forma*. Rio de Janeiro – RJ: 2006. Dissertação (mestrado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2006/luishenrique_livros.pdf. Acesso em: 4 fev. 2014.

MORAIS, Mauro. Não existe uma literatura infantil. Entrevista com Biagio D'Angelo. *Tribuna de Minas*, Minas Gerais, 13 ago. 2013. Disponível em: <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/n-o-existe-uma-literatura-infantil-1.1326547>. Acesso em: 27 ago. 2013.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*. Trad. Cid Knipel. Rio de Janeiro; São Paulo: PUC Rio de Janeiro; Cosac Naify, 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000; Coleção Os Pensadores.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.113-120.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das Artes*. Trad. Maria Cecília Queiroz; Maria Helena Ribeiro. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1983.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 119-133.

VASCONCELLOS, Pedro Vicente Figueiredo. Estratégias de *design* em histórias em quadrinhos. In: COELHO, Luiz Antonio L. et al (orgs.). *Os lugares do design na leitura*. Teresópolis: Novas Ideias, 2008, p. 231-277.

VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia B. (org.). *Cultura pop japonesa, mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 15-26.

ZARAGOZA, María; PLÀ, Dídac. *Berço de corvos*. Trad. Ana Luisa Martins. São Paulo: Arx, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.