

INTERESPAÇOS METAFICCIONAIS NA TRILOGIA ESPELHO, ONDA E SOMBRA DE SUZY LEE

Fernanda Lima Maia

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

limamaia23@gmail.com

RESUMO: *Espelho* (2010), *Onda* (2008) e *Sombra* (2010) compõem uma trilogia que subverte a relação palavra-imagem tradicional. Em publicação sobre seus livros-imagem, a autora Suzy Lee demonstra que o livro ilustrado contemporâneo – definido por pesquisadores como Bette Goldestone, Lawrence R. Sipe e Sylvia Pantaleo como “livro ilustrado pós-moderno” – ultrapassa os limites da página para criar interespaços metaficcionais no corpo narrativo do objeto livro, este que deixa de ser suporte para se integrar à diegese. Sendo assim, a trilogia de Lee evoca potência literária e artística que se faz no processo de identificação entre autora, obras e leitores.

PALAVRAS-CHAVE: Livro Ilustrado Pós-moderno; Metaficção; Literatura Infantojuvenil.

ABSTRACT: This article was based on the trilogy *Mirror* (2010), *Wave* (2008) and *Shadow* (2010) by Suzy Lee through the study of postmodern picturebook, analyzed by Bette Goldstone, Lawrence R. Sipe and Sylvia Pantaleo. In picturebooks, the narrative goes beyond the boundaries of the page to the spaces hidden in the *codex*. We also quote Lacan and the *mirror stage* in order to understand the double and the book as an (object of) identification.

KEYWORDS: Postmodern Picturebook; Metafiction; Children's Literature.

INTRODUÇÃO

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

Segundo Bette Goldstone (2008), tanto os criadores como os receptores dos livros ilustrados tradicionais compreendem que o espaço ilustrativo possui três planos hipotéticos: o primeiro plano (*foreground*), o plano de meio (*midground*) e o plano de fundo (*background*) – e que a ilustração, a pintura e a fotografia se valem desse trio, dando a ilusão de profundidade. Sobre o uso do espaço nos livros ilustrados tradicionais, Goldstone ainda explica que o espaço é mais comprimido em relação às outras formas de representação visual citadas, de modo que os personagens e os objetos se movimentam ou são posicionados num espaço estreito e limitado, no qual a história se desenvolve com boa parte da ação sendo realizada entre o primeiro plano e o plano de fundo. Ao passo que o texto é tradicionalmente posicionado no lado inferior da página, muitas vezes criando uma barreira visual entre o texto e a ilustração.

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

- 1 O espaço foi redefinido, redescoberto e manipulado para cinco dimensões. A quarta dimensão é o espaço compartilhado entre o livro físico e a recepção do leitor-espectador. De modo que personagens e objetos podem abandonar o padrão tridimensional para se moverem no espaço tradicionalmente

reservado para o leitor-espectador. A quinta dimensão, por sua vez, é uma área espacial que se encontra abaixo da página física. Os personagens agora saem da superfície física para dentro de espaços escondidos sob a área plana e retangular da página, para se empreenderem em enredos recém-formados.

2 A superfície da ilustração agora é fluida e dinâmica. Essa permeabilidade permite que os personagens e o receptor se movam de um lado para o outro, do mundo ilusório da história para o espaço “real” e depois retornem. Os personagens do livro e os demais elementos da história transbordam para o espaço de recepção, ao passo que o receptor entra no mundo da história. Esta superfície dinâmica possibilita uma folga para que as realidades alternativas coexistam abaixo da página. A superfície da página agora tem uma qualidade atmosférica; é translúcida e móvel.

3 Estas duas dimensões adicionais e a superfície plana e fluida permitem novas possibilidades de posicionamento e funcionalidade do texto. Logo, o texto não precisa, necessariamente, estar apartado do espaço pictórico, pois agora é tecido em torno de personagens, objetos e cenários. Assim, as palavras podem ser colocadas literalmente em todas as páginas, ser manipuladas pelos personagens da narrativa ou se tornarem ornamentos dentro do espaço. Contudo, embora o texto ainda possa ser visto de forma isolada, agora existem novas formas de a narração ser integrada ao todo. (GOLDSTONE, 2008, p.118-119, tradução livre nossa)

Em 2012, a Cosac Naify publica no Brasil *A Trilogia da Margem*, obra na qual Suzy Lee faz diversas revelações sobre o processo criativo dos livros-imagem *Espelho* (*Mirror*, Seven Footer Kids, 2010), *Onda* (*Wave*, Chronicle Books, 2008) e *Sombra* (Cosac Naify, 2010), possibilitando novas maneiras de interagir com a sua trilogia. Ao conhecermos um pouco o ateliê da ilustradora, nos damos conta de que a feitura de um livro ilustrado compreende questões técnicas e tecnológicas, como o uso de um determinado lápis para um certo tipo de folha e o livro que só existe após a edição gráfica, mas também captura o imprevisto, o acaso, ou melhor, a liberdade criativa. Ao mesmo tempo, essa liberdade funciona dentro de um objeto – o livro físico, em nosso caso – que impõe certos limites, restrições ou regras. Contudo, as regras existem para serem subvertidas, mas para que isso ocorra, o medo de errar deve ser reprimido. Nesse sentido, Suzy Lee se aventura na impulsão mais cara à arte pós-moderna: a recepção. Para tanto, segundo observa Stela

Barbieri na orelha d'A *Trilogia da Margem*, a linguagem plástica da ilustradora,

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

No entanto, Suzy Lee não brinca somente com o público infantil, no qual a sua trilogia mantém maior audiência, mas com toda uma estrutura editorial, quando resolve desafiar as convenções de disposição do livro e integra a dobra central do livro à diegese metanarrativa da sua trilogia de livros-imagem. Sobre a sua aventura editorial, Lee relata que após a publicação do livro *Onda*, havia recebido uma mensagem do dono de uma livraria do Reino Unido sobre uma ilustração de *Onda* em que a mão da personagem e a cabeça de um dos pássaros são “engolidas” pela margem central do livro (figura 1). Abrimos aspas para a fala angustiada do livreiro:

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

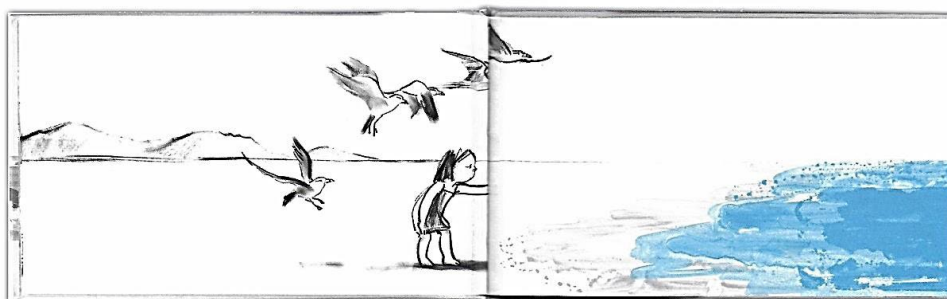


FIGURA 1. A MÃO DA PERSONAGEM EM *Onda* É CORTADA PELA DOBRA CENTRAL DO CÓDEX.

De fato, uma ilustração sendo anulada por qualquer parte do livro é aterrorizante

para livreiros, fornecedores, distribuidores, editores, *designers*, autores; pois implica um erro, um grave erro em milhares de cópias. Por isso mesmo que a composição incomum da página dupla, em que a dobra central engole personagens e cenários é tão ousada quanto essencial à reflexão da narrativa da trilogia de livros-imagem de *Espelho*, *Onda* e *Sombra*. Assim, Suzy Lee também provoca um *trompe l'oeil* ao se aproveitar do espelhamento natural da página par (da esquerda) com a página ímpar (da direita), gerando níveis de ficção e realidade em espaços distintos do livro (figura 2).

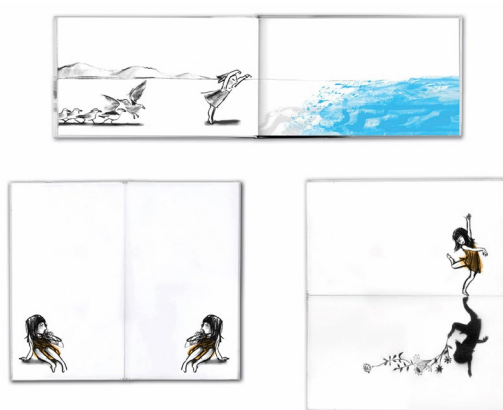


FIGURA 2. ABERTURAS ESPELHADAS DOS LIVROS-IMAGEM DA TRILOGIA DE SUZY LEE. NA PARTE SUPERIOR, *WAVE* (CHRONICLE BOOKS, 2008); NA INFERIOR-ESQUERDA, *MIRROR* (SEVEN FOOTER KIDS, 2010); E NA INFERIOR-DIREITA, *SOMBRA* (COSAC NAIFY, 2010).

De tal maneira que o nosso olhar de leitor de *livros de suporte* é sorrateiramente induzido a duvidar que a dobra central, que bruscamente corta a ilustração, seja, na verdade, uma opção intrépida da autora. Intrépida porque diagramar qualquer publicação, artística ou não, se aventurando além das margens de segurança e dos limites das sangrias, implica um desafio para todos os envolvidos na concretização do produto gráfico. Já que reproduzir na impressão em massa experimentações que funcionam com êxito em estrutura artesanal requer assumir riscos.

Desse modo, podemos concluir que a trilogia de livros-imagem *Espelho*, *Onda* e *Sombra* se direciona aos três caminhos que caracterizam o livro-ilustrado pós-moderno – definidos por Bette Goldstone, a respeito desse subgênero. Isto é, o espaço narrativo não se restringe mais à perspectiva tridimensional, de modo que foi redefinido para outras dimensões, incluindo-se o *codex*; a superfície da página é translúcida e móvel, ao passo que o texto passa a integrar o espaço pictórico, congregando-se, assim, aos personagens, objetos e cenários. Com isso, livro, objeto físico e metanarrativas se confundem num tecido metaficcional. Em outras palavras, as da própria Suzy Lee, especificamente, ao abrirmos seus livros-imagem “olhamos o sonho ‘dentro’ do livro” (LEE, 2012), à medida que o livro detém qualidade sensível: o formato, a textura do papel, a direção na qual

as páginas são viradas, os aspectos físicos de uma obra é tanto capaz de limitar quanto provocar a imaginação do artista e do leitor, constituindo um “ponto de partida para a imaginação” (LEE, 2012). De tal maneira que, “após cairmos dentro de um livro e voltarmos de um sonho, o livro como objeto nos parece totalmente diferente” (LEE, 2012). Ou seja, uma experiência mágica, onírica.

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

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

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

O duplo da menina, contudo, deixa de sê-lo logo que passa a realizar movimentos próprios, contrariando a protagonista. A ideia de espelho e de reflexo é então subvertida pelos gestos dissonantes de ambas as personagens entre si, de modo que a formação do eu – imagem da personagem refletida na página oposta, apresentada nas páginas iniciais – é reinterpretada pelo reflexo que agora já é um outro (figura 3). Assim, a ambiguidade estabelecida na narrativa instaura no leitor de *Espelho* a dúvida quanto aos níveis de ficção retratados nas páginas espelhadas (da esquerda e da direita) – incerteza também provocada nos outros dois livros que compõem a trilogia. Em *Onda*, a menina e as gaivotas coreografam juntamente com as ondas do mar, assim como em *Sombra* a personagem brinca com os bichos-sombra que se formam na página da base, até invadirem o nível ficcional da menina, ou seja, a página superior. Tanto em *Espelho* como em *Onda*

e *Sombra*, as protagonistas e os “antagonistas” – gaivotas, reflexo, ondas do mar e as sombras das coisas – fundem a diegese metaficcional em apenas um nível narrativo, ao se incorporarem uns aos outros. De modo que não é mais possível distinguir a origem ou o destino dos personagens, muito menos um nível narrativo do outro. O estado do espelho, logo, se configura na trilogia, tal qual o estágio de *infans*, por meio de:

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

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

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

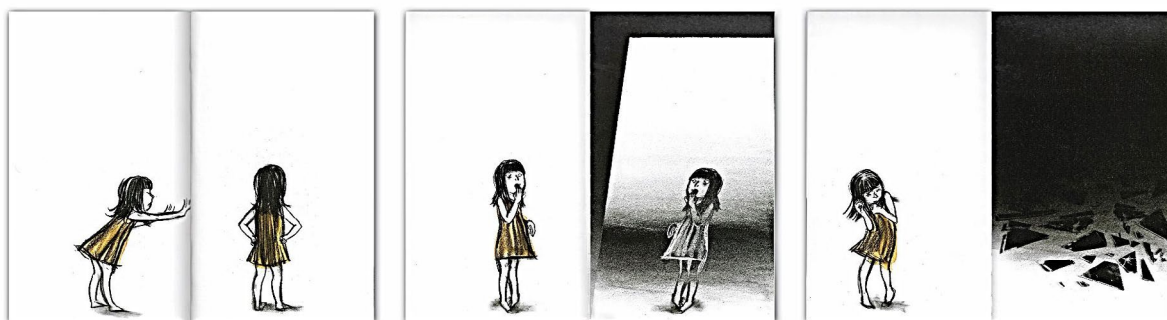


FIGURA 3. O REFLEXO NATURAL DA PÁGINA EVOCA O ESPELHO, QUE SE CONTRADIZ DIANTE DA DISSONÂNCIA ENTRE OS MOVIMENTOS DAS PERSONAGENS (MIRROR. SEVEN FOOTER KIDS, 2010).

Estado do espelho e Narciso convergem, pois, no sentido que são *identificação*. Isto posto, em *Espelho*, esse processo de assimilação entre o eu e o outro se faz notar na capa,

evocando o mito de Narciso, embora o duplo da personagem esteja pouco evidente, cabendo à composição visual do título explorar o sentido especular com mais clareza. Assim, o termo “Mirror” (Espelho), sob a face de uma tipografia alta, leve e de largura espaçada (conforme a orientação da página, na vertical), oscila entre ser texto e imagem refletida. Evidenciando, com isso, a sina de Narciso e da protagonista, à medida que sujeito e objeto se confundem. Na folha de rosto de *Espelho*, uma ilustração chama a atenção pela reduplicação em *mise en abyme* da personagem que se desdobra dentro do espelho *ad infinitum*.

Mas, de costas para o espelho, o gesto da menina também pode ser interpretado como uma negação ao mito de Narciso, à lógica e à arte como representação do real (figura 4). Recurso semelhante ocorre na ilustração da contracapa do livro, que cita explicitamente *La Reproduction Interdite* (1937), de René Magritte. Porém, enquanto na folha de rosto a menina está de frente para o leitor e tem a sua imagem refletida de forma vertiginosa, na contracapa a personagem não é colocada em abismo, e tanto ela quanto seu reflexo são postos de costas para o leitor. Ou seja, se considerarmos a visão de quem observa a ilustração, é como se ali, na verdade, fosse reduplicada a figura do leitor na página-espelho: tanto a menina e seu duplo como o leitor estão de costas para um suposto *espectador do leitor*, mesclando níveis de realidade e de ficção (figura 5).



FIGURA 4. A ILUSTRAÇÃO DE FOLHA DE ROSTO SE REDUPLICA EM MISE EN ABYME

(MIRROR, SEVEN FOOTER KIDS, 2010).

De acordo com o próprio site da autora da trilogia de livros-imagem, Suzy Lee, *Espelho* foi originalmente lançado na Itália em 2003, pela editora Corraini, sendo traduzido para cinco línguas (reeditado na França, Estados Unidos, Coreia, Portugal, Espanha e Brasil). *Onda*, lançado em 2008 pela Chronicle Books, nos Estados Unidos, foi traduzido para dez línguas (reeditado em Itália, Espanha, Brasil, Portugal, França, Alemanha, Coreia, Polônia, Japão e China). *Sombra*, também publicado originalmente nos Estados Unidos em 2010, pela Chronicle Books, foi traduzido para oito línguas (reeditado na Alemanha, Coreia, Japão, Itália, França, Brasil, Espanha e China). Só no Brasil, *Espelho* já foi aconselhado pelo Plano Nacional de Leitura, na categoria de livros recomendados para “leitura orientada em sala de aula” no “1º ano de escolaridade” (PLANO NACIONAL DE LEITURA, 2017).

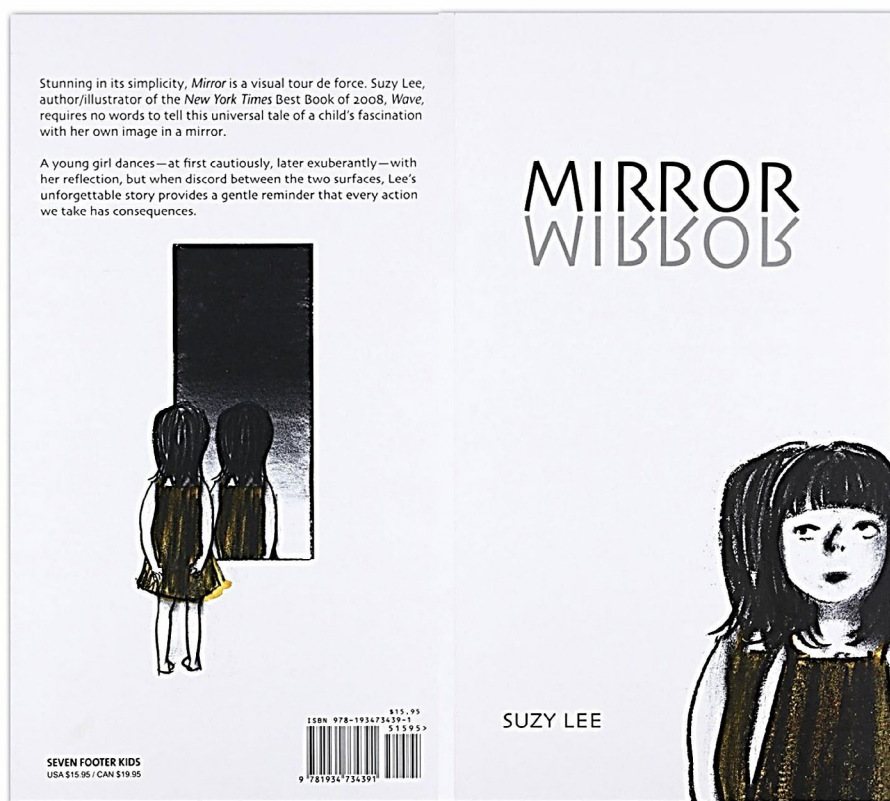


FIGURA 5. À ESQUERDA, NA CAPA DE VERSO, A ILUSTRAÇÃO CITA *LA REPRODUCTION INTERDITE* (1937), DE RENÉ MAGRITTE (*MIRROR*, SEVEN FOOTER KIDS, 2010). À ORDENAÇÃO CONTRACAPA E CAPA VISA SIMULAR A ABERTURA DO LIVRO, ISTO É, A DISPOSIÇÃO DA CAPA DO CODEX EM FORMATO ABERTO. CONTUDO, NOTA-SE QUE A LOMBADA NÃO FOI PRESERVADA NA JUNCTÃO DE AMBAS AS CAPAS.

Nos Estados Unidos, em 2008, *Onda* foi eleito pelo The New York Times como o Melhor Livro Ilustrado Infantil (*Best Illustrated Children's Books*). No mesmo ano, ainda conquistou medalha de ouro pela Sociedade de Ilustradores Americanos (Estados Unidos) como vencedor de Prêmio de Arte Original (*Original Art Award*). No Brasil, *Onda* também é recomendado pelo Plano Nacional de Leitura, sendo enquadrado na

categoria de livros recomendados para “ler em voz alta” na “educação pré-escolar” (PLANO NACIONAL DE LEITURA, 2017). Além de ter sido vencedor do prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 2010, na categoria livro-imagem. No mesmo ano de 2010, *Sombra* também foi premiado pela FNLIJ como Melhor Livro de Imagem e selecionado na categoria de Melhor Livro Infantil pelo The New York Times, nos Estados Unidos.

Esta lista de traduções e premiações demonstra como a trilogia de Suzy Lee foi internacionalmente reconhecida não apenas pelo público infantil, mas também por uma audiência crítica, sendo laureada por fundações, sociedades e por jornais que se dedicam ao tema da literatura infantojuvenil. Contudo, o parágrafo acima mostra também como a imagem detém um poder maior de universalização em relação à língua, esta que apresenta toda uma sintaxe e estrutura morfológica, fonética e semântica que é própria de cada cultura, dificultando a disseminação sem que a tradução desempenhe um papel dominante. Mesmo assim, há barreiras maiores em torno da literatura infantil que são os verdadeiros obstáculos, e não a língua, para que o livro ilustrado seja explorado também como um produto artístico, e não somente de capital.

Voltamos mais uma vez para essa questão para fazer referência ao relato da própria Suzy Lee, em sua *A trilogia da margem*, na qual conta que havia levado o protótipo de *Espelho* para a Feira do Livro Infantil de Bolonha. Na feira literária de reconhecimento mundial, um editor que havia demonstrado interesse no livro-imagem colocou como condição que somente publicaria *Espelho* “se o final sombrio fosse alterado para um final feliz.” (LEE, 2012, p. 150), aconselhando, ainda, que Lee acrescentasse algumas palavras ao livro-imagem, com o argumento de que os pais não iriam comprar se não houvessem palavras. Como se percebe, Lee não atendeu à condição nem ao conselho do editor, mantendo o livro-imagem como tal: sem palavras e com um “final sombrio”. Esse relato foi adicionado por Suzy Lee ao capítulo em que a autora trata exclusivamente sobre o livro-imagem, em *A trilogia da margem*.

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

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

A comparação entre o processo criativo dos livros-imagem de Lee e o cinematográfico ilustra como a figura do livro tem se permitido estabelecer um estreito vínculo com as demais linguagens visuais, conforme compara Rui de Oliveira a estrutura do livro como análogo à formatação do teatro¹. Um exemplo notável desse trânsito *intercriativo* entre linguagens artísticas e estilos é o australiano Shaun Tan. Dono de uma estética diversificada, os livros do escritor e ilustrador alçaram voos para além da literatura, rendendo frutos no cinema de animação, no teatro e na produção musical². Nesta vertente, o renomado quadrinista Will Eisner, em vários momentos de *Quadrinhos e arte sequencial* (1999), compara a história em quadrinhos com o teatro pelo fato do primeiro também possibilitar interação emocional e tratar de complexidades da experiência humana através do recurso visual. Segundo Eisner, ao analisar o uso de imagens sem palavras nos quadrinhos, “a ausência de qualquer diálogo para reforçar a ação serve para demonstrar a viabilidade de imagens extraídas da experiência em comum.” (EISNER, 1999, p. 16).

Isto posto, é coerente afirmar que a arte contemporânea mais atual tem se instituído sob uma organização com limites pouco claros entre as linguagens e as diferentes manifestações artísticas de forma mais naturalizada, mesmo havendo resistência por parte de alguns setores, como ainda ocorre aos editores de feiras de Bolonha. As fronteiras tendem, assim, a se tornarem mais flexíveis, de tal modo que para Lee, o fato dela produzir livros que são em sua totalidade apenas feitos de imagens, não implica uma abstinência da literariedade. Consequentemente, não é relevante para Lee se o livro tem ou não palavras, visto que a sua preocupação inicial está em “expressar da melhor maneira possível uma ideia” (LEE, 2012, p. 143).

1 Segundo o ilustrador Rui de Oliveira, em entrevista concedida para Rona Hanning, Odilon Moraes e Maurício Paraguassu: “O livro é um teatro. O livro tem a capa que seria a fachada do teatro, você entrou no teatro, que poderia ser a página de falso rosto, depois vem o palco, você abriu a cortina, que é muito próxima de um frontispício... e aí começa o livro.”. (HANNING; MORAES; PARAGUASSU, 2012: pp. 36-37)

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

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

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

Com isso, na trilogia *Espelho, Onda e Sombra*, além das já citadas economia de cores e cenário e a particularidade do traço de Suzy Lee, há um outro elemento indispensável e marcante no *modo de expressão* – não apenas dos livros-imagem, mas perceptível também como unidade criativa da ilustradora em suas demais obras – que é o protagonismo das personagens e as pontes ou elos comunicativos que são suscitados no *continuum* da diegese metaficcional. Em que diferentes estados, sentimentos, emoções, impulsos e, principalmente, tensões são *compartilhados com* ou *advindos* do leitor. Assim, conforme num monólogo que mescla humor, suspense e drama, as personagens interagem tanto com as metanarrativas do *codex*, o palco, quanto nos espaços diegéticos da realidade e da imaginação humana (figura 6).

Suzy Lee, então, afirma que seus personagens são superficiais, cabendo a eles tão somente o papel de atuar – acionando, novamente, o livro-teatro de Rui de Oliveira –, de forma que “é como se o livro alongasse o tempo e o espaço no qual ocorre a ação e nos mostrasse a alegria e o medo da criança, a ansiedade e a animação em câmera lenta, uma por uma.” (LEE, 2012, p. 148). Em vista disto, elucida, “*Espelho, Onda e Sombra* estão voltados para os ‘atos’ contínuos em tempo e espaço determinados.” (LEE, 2012, p. 148). Logo, assim como em *Espelho* e *Sombra*, a protagonista de *Onda* dramatiza juntamente com o coro de gaivotas que a acompanha durante a trama metaficcional, que aos poucos ganha corpo dramático até atingir o seu *clímax*: quando o mundo de fantasia criado na página da direita, da onda, colide com o espaço da praia em que a menina se resguardava (figura 7). Contudo, nesse ouroboro cênico no qual as ficções da praia e do mar se encontram, a personagem é recompensada ao final, com presentes do mar – aqueles que repousam sob a areia da praia úmida, nas guardas finais do livro.

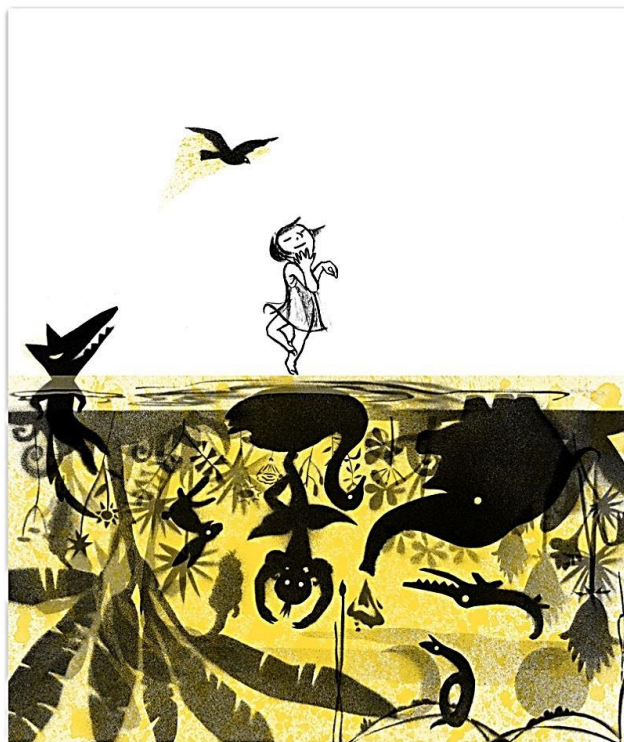


FIGURA 6. PERSONAGENS, CORES E CÓDEX: MODOS DE EXPRESSÃO QUE INTER-RELACIONAM NÍVEIS DIEGÉTICOS.

(LEE, 2018).

A respeito desse movimento metaficcional, especificamente na cena em que a menina e as gaivotas somem na borda central, Suzy Lee esclarece que embora os dois espaços da página dupla (página da esquerda e página da direita) fossem diferentes e ao mesmo tempo a mesma coisa, ela pretendia que o movimento de “entrar” no outro nível narrativo – ou seja, no espaço da onda e, conseqüentemente, no plano da imaginação – fosse perceptível aos olhos do leitor. Desse modo, a solução encontrada pela ilustradora foi acionar a dimensão da borda central, e assim como o corpo de Alice³ de John Tenniel, em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, ficou no interespaço narrativo,

3 Em sua *Trilogia da Margem*, Suzy Lee esclarece que a composição em *mise en abyme* utilizada em sua trilogia surgiu primeiramente na versão criada pela ilustradora de *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in wonderland*, Corraini, 2002). Segundo Lee, a ideia de utilizar as páginas espelhadas do livro como representações do espelho nasce da sua intenção em recriar uma ilustração de John Tenniel em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. De modo que ela tenta decifrar o enigma imposto a si mesma: “Como retratar a criança que entra na fantasia através da realidade?” (LEE, 2012: p. 43). Portanto, a trilogia surge da necessidade da ilustradora retratar a passagem de Alice para o mundo do espelho de maneira distinta do ilustrador inglês, vinculando a narrativa ao objeto livro.

nem completamente fora nem completamente dentro do espelho (figura 8), em *Onda*: “apenas a garota entrando à direita é visível na página à esquerda, e nada é visível ainda na página à direita; as partes do corpo ausentes podem estar no “entre”. (LEE, 2012, p. 51, rever figura 1).

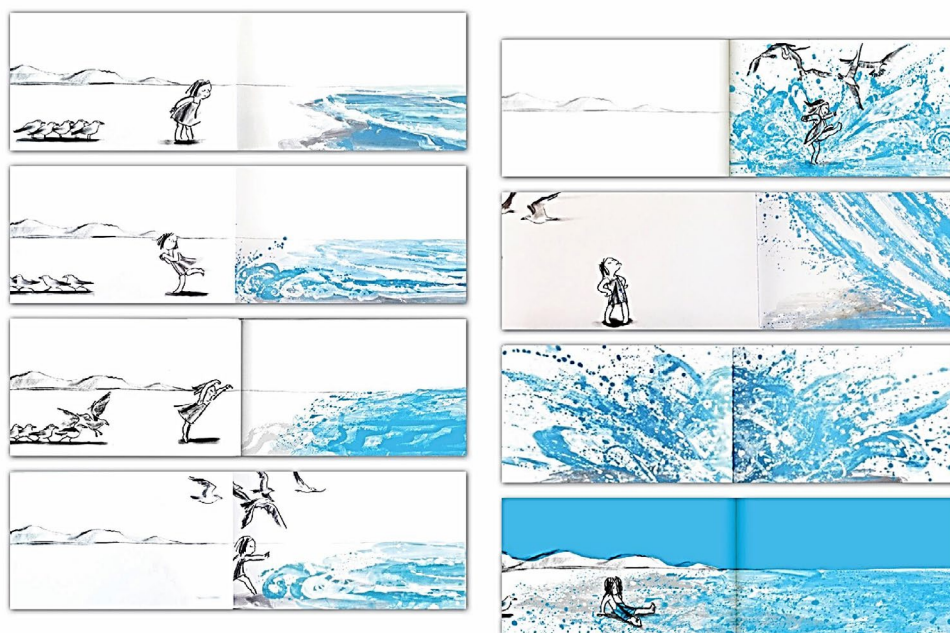


FIGURA 7. SEQUÊNCIA DA INVASÃO DOS PERSONAGENS E DA ONDA ENTRE OS NÍVEIS NARRATIVOS (LORETI, 2018). NESTA REPRESENTAÇÃO SEQUENCIAL DE *ONDA*, AS PÁGINAS NÃO FORAM ORDENADAS NA ÍNTEGRA, DE MODO QUE ALGUMAS ILUSTRAÇÕES FORAM SUPRIMIDAS NO INTERVALO ENTRE A PRIMEIRA E A ÚLTIMA PÁGINA DUPLA DESTA SEQUÊNCIA LIVRO-IMAGEM DE SUZY LEE.

Desse modo, ao contrário do que temia o editor, a mão que se perde na dobra central do livro, em *Onda*, não se trata de um erro de impressão, mas de um interespaço narrativo do *códex* acionado por Suzy Lee com o propósito de repensar o objeto livro, este que deixa de ser suporte para integrar a diegese, munindo-se de sentido. Sendo assim, a trilogia *Espelho*, *Onda* e *Sombra* não são apenas livros-imagem, mas num sentido mais amplo, também são livros ilustrados pós-modernos, visto que repensam as estruturas espaciais não apenas do objeto, como igualmente as inter-relações do corpo sensível com o espectro visual, gráfico e linguístico que se desdobra em múltiplas potências criativas.

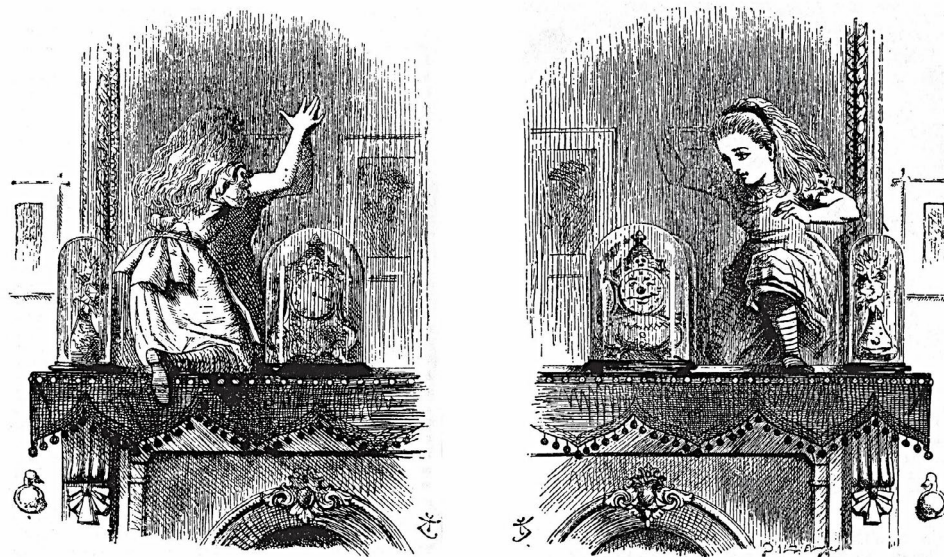


FIGURA 8. REPRESENTAÇÃO DE ALICE, POR JOHN TENNIEL, ATRAVESSANDO O ESPELHO (PICTURES, 2018).

Referências

GOLDSTONE, Bette. The Paradox of Space in Postmodern Picturebooks. In.: PANTALEO, Sylvia; SIPE, Lawrence R. (Orgs.). **Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality**. London: Routledge, 2008.

HANNING, Rona; MORAES, Odilon; PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa: Entrevistas com Ilustradores de Livros Infantojuvenis**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

LEE, Suzy. **Mirror**. Canadá: Seven Footer Kids, 2010.

_____. **Picturebook Makers**.

Disponível em: < <http://blog.picturebookmakers.com/post/122240028421/suzy-lee> >. Acesso em 02 jul. 2018.

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

_____. **A Trilogia da Margem: O Livro-Imagem Segundo Suzy Lee**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Wave**. California: Chronicle Books, 2008.

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

PANTALEO, Sylvia; SIPE, Lawrence R. (Orgs.). **Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality**. London: Routledge, 2008.

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

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

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

