

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

Eduardo Antonio Barbosa de Moura Souza

O ESTRANHAMENTO NOS LIVROS ILUSTRADOS DE SHAUN TAN

Recife
2016

EDUARDO ANTONIO BARBOSA DE MOURA SOUZA

O ESTRANHAMENTO NOS LIVROS ILUSTRADOS DE SHAUN TAN

Dissertação apresentada à banca examinadora da
Universidade Federal de Pernambuco, como exigência
parcial para obtenção do título de mestre em Design
sob a orientação de Gentil Porto Filho e coorientação
de Eva Rolim Miranda, na linha de Design, Tecnologia
e Cultura

Recife
2016

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S729e

Souza, Eduardo Antonio Barbosa de Moura

O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan / Eduardo Antonio Barbosa de Moura Souza. - Recife, 2016.

312 f.: il., fig.

Orientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Design, 2016.

Inclui referências.

Estranhamento. 2. Formalismo russo. 3. Livros ilustrados. 4. Medium. 5. Estética. I. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães Duque (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2016-210)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Eduardo Antonio Barbosa de Moura Souza

“O Estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o(a) candidato(a) **Eduardo Antonio Barbosa de Moura Souza**

Aprovado.

Recife, 29 de julho de 2016.

Prof. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (UFPE)

Prof^a. Eva Rolim Miranda (UFPE)

Prof. Paulo Carneiro da Cunha Filho (UFPE)

Prof^a. Madalena de Fátima Zaccara Pekala (UFPE)

Às ficções, e seus ficcionistas

Agradecimentos

O sentimento de gratidão que quero dedicar a essas pessoas excede qualquer capacidade de ser traduzida em palavras ou ser quantificada em alguma escala. Resta-me apenas tentar.

A meus pais, pela incondicionalidade. A cada dia, tento ser uma pessoa merecedora de tudo que vocês fazem por mim, mas parece que persigo uma miragem: o amor de vocês sempre é muito maior do que eu imaginara. A meus irmãos, que, apesar da distância, são presentes na minha vida e me lembram do que realmente importa.

A Gabriela. Nada teria sido possível se não fosse ao seu lado. E do seu lado, tudo é possível.

A Gentil Porto Filho, pela confiança. Este trabalho apenas existe graças ao salto dado no escuro em busca de uma intuição pouco formulada, que você teve um papel fundamental em conceber, moldar e dar existência. A Eva Miranda, pelos horizontes. O olhar que você lançou sobre a dissertação e a atividade de pesquisa e ensino foram essenciais para a realização deste trabalho. A Paulo Cunha, pela inspiração. A Madalena Zaccara pela gentileza e imediata disponibilidade de participar da banca de defesa.

Aos meus amigos, ausentes e presentes. Quando nossos caminhos se cruzaram pela primeira vez, eles se entrelaçaram. Mesmo que o tempo seja cada dia mais escasso para termos as conversas em dia, tenho vocês como partes de mim. Perdoem-me a ausência. Para os presentes, encontraremos-nos próximo sábado.

Aos professores e servidores do PPG-Design. Vocês formam a estrutura que viabilizou minha formação e a existência dessa dissertação.

A Shaun Tan, pela obra e olhar para o mundo que motivaram essa pesquisa e pela humildade e empatia ao responder um de seus grandes admiradores.

Aos artistas, teóricos, estetas, poetas, filósofos, literatos e produtores de ficções cujos rastros de existência foram citados neste trabalho e todos os outros cuja presença está marcada na ausência de seus nomes. Vocês não foram esquecidos.

À CAPES, por viabilizar o tempo e esforço que dediquei à pesquisa.

*Sempre isto ou sempre outra coisa,
ou nem uma coisa nem outra.*

ÁLVARO DE CAMPOS, *Tabacaria*, 15 janeiro de 1928

RESUMO

Este trabalho busca identificar, nos livros ilustrados de Shaun Tan, os procedimentos artísticos e suas relações com objetivo de causar estranhamento. Assim, através da aproximação teórica e metodológica com a literatura e a arte, propõe-se a ampliar o estudo do estranhamento através do design, expandindo o campo ao colaborar com a discussão dos procedimentos artísticos em geral. Além disso, contribui com o estudo dos livros ilustrados ao lhes lançar um olhar estético e lhes conferir autonomia como um modo de experimentação pictórica e narrativa para ilustradores, artistas e autores. Para responder à problemática, no primeiro capítulo, buscamos particularizar o sentido de estranhamento ao traçar uma genealogia de conceitos e autores associados ao fenômeno cognitivo de estranhar. A seguir, exploramos as principais correntes estéticas modernas e seus conceitos: a alienação, o inquietante e o *ostranenie*. Em específico, expomos releituras mais recentes do *ostranenie* – proposto por Victor Shklovsky – que enfatizam suas implicações éticas e políticas em oposição às leituras estruturalistas vigentes até fins do século XX. O segundo capítulo inicia-se pela discussão do conceito de *medium*, ao adotar a acepção teórica do Formalismo Russo, a fim de defender que os livros ilustrados e os *comics* são categorias que operam segundo parâmetros das narrativas gráficas. Por fim, estabelecemos as propriedades do *medium* com o objetivo de explicitar os dispositivos das obras nas análises do CAPÍTULO 4. No terceiro capítulo, apresentamos Shaun Tan a fim de investigar os modos como sua produção articula significados entre o mundo e a arte. Através de sua trajetória artística, compreendemos as circunstâncias e motivações pessoais, e ao explorar seus processos pictóricos e seu imaginário, visualizamos suas motivações estéticas que resultam em imagens que compreendem visões de mundo. Por fim, analisamos três obras a partir de diferentes relações entre texto e imagem: *A Árvore Vermelha* (2001), *A Chegada* (2006) e *Contos de Lugares Distantes* (2008). Subjacente às suas especificidades, os livros ilustrados de Shaun Tan apresentam procedimentos de estranhamento, pois são capazes de realizar o fantástico e estranhar o banal, possibilitando que o leitor “trans-viva” a experiência através da percepção poética desencadeada pela obra.

PALAVRAS-CHAVE: Estranhamento. Formalismo russo. livros ilustrados. *medium*. estética.

ABSTRACT

This graduate thesis aims to identify the artistic devices and their relations on Shaun Tan's picturebooks which are directed to cause estrangement. Thus, by drawing theoretical and methodological relations with Literature and Art, we propose to expand research on the concept of estrangement within the field of Design, broadening its scope on the collaboration of discussions regarding artistic devices in general. Besides, it supports picturebooks studies by an aesthetic approach and conveying autonomy as a mode of pictorial and narrative experimentations for illustrators, artists and authors. To answer our research problem, on the first chapter, we aim to particularize the meaning of estrangement by establishing a genealogy of concepts and authors related to the cognitive phenomenon of estranging. Next, we delve into the main modern aesthetic currents and their concepts: alienation, the uncanny and *ostranenie*. Specifically, we look over Viktor Shklovsky's recent readings that emphasize the concept's ethical and political implications as opposed to prevailing structuralist readings up to the end of the 20th century. Then, we begin the second chapter by discussing the concept of medium and follow Russian Formalism's meaning in order to argue for the idea that picturebooks and comics are categories that operate according to the parameters of graphic narratives. Then, we establish the properties of the medium aiming to expound their devices on the analyses. On the third chapter, we present Shaun Tan in order to consider the ways that his works relate life and art. Through his artistic path, we understand the circumstances and personal motivations, and by exploring his pictorial techniques and his imagery, we visualize his aesthetic motivations that develop images that comprehend worldviews. At last, we analyze three picturebooks according to their relations between picture and text: *The Red Tree* (2001), *The Arrival*, (2006) and *Tales from Outer Suburbia* (2008). Underlying their specificities, Shaun Tan's picturebooks display devices of estrangement for they are able to realize the fantastic and estrange the mundane, allowing the reader to "trans-live" the experience through the poetic perception unlocked by the work of art.

KEYWORDS: Estrangement. Russian Formalism. picturebooks. medium. aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** Diagrama dos significados ambivalentes do *heimlich* e *unheimlich*. Embora opostos através da negação do prefixo *un-*, seus significados coincidem. Baseado em Gray (s.d.).
- Figura 2** Prancha de *Where, Oh Where is Rosie's Chick?*, de Pat Hutchins. Essa seria uma configuração típica de livros ilustrados. É fácil perceber como as afirmações que Nel (2012) faz no trecho citado podem ser questionadas se feitas de maneira ostensiva com a prancha.
- Figura 3** Prancha de *Maus*, de Art Spiegelman. Um romance gráfico por excelência, foi ganhador do Pulitzer em 1992. O processo de compartimentação do espaço da página em quadros é característico dos comics, mas o mesmo ocorre em livros ilustrados. A bibliografia demonstra que teorizar essas diferenças e criar classificações a partir delas cria um pântano de definições.
- Figura 4** Página de *Little Nemo in Slumberland*. O conflito entre a superfície da página e a profundidade do espaço é similar às questões abordadas pela pintura de Cézanne.
- Figura 5** Prancha de *Go the F**k to Sleep*, de Adam Mansbach e Ricardo Cortés. A paródia é um dos principais indicativos de que o livro ilustrado, de fato, possui convenções e são associados a livros *infantis* ilustrados, o que nem sempre é o caso.
- Figura 6** Página de *Siegfried*, de Alex Alice. Esse *grid* é motivado pela narrativa, e é regular e discreto, pois ele é compartimentado para contar e mostrar os eventos segundo a motivação do autor.
- Figura 7** Prancha de *Siegfried*, de Alex Alice. Esse *grid* é motivado artisticamente, pois sua configuração seria irregular e de ostentação, pois sua configuração espacial é relacionada à própria narrativa.
- Figuras 8 e 9** Páginas de *L'Autoroute du soleil*, de Baru. Essas duas páginas, 12 e 16, referenciam uma à outra pela sua estrutura e pelo último quadro, que apontam para diagonais opostas: o trem levando os trabalhadores e quando eles voltam pelos trilhos. Exemplo utilizado por Miller (2007).
- Figuras 10 e 11** Capa e prancha de *The Viewer*, de Gary Crew e Shaun Tan, 1997. Esse foi o primeiro livro ilustrado que abriu para Tan as possibilidades de explorar o *medium* para temas de ficção científica. A partir da influência de Crew, Tan começou a encarar o livro ilustrado como um

modo de explorar as relações entre palavras e imagens através das ilustrações mais conceituais que passou a desenvolver.

- Figura 12** Prancha de *The Rabbits*, de John Marsden e Shaun Tan, 1998. Esse livro tem um forte tom de crítica contra o colonialismo na Austrália, mas feito a partir de uma fábula, de maneira muito parecida com *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, que metaforiza o totalitarismo soviético em uma fazenda em que os porcos fazem a Revolução.
- Figura 13** Prancha de *Memorial*, de Gary Crew e Shaun Tan, 1999. Tan explora o livro ilustrado em seus aspectos pictóricos e narrativos, uma vez que se envolveu mais no processo de concepção do livro. Os aspectos pictóricos possuem possibilidades múltiplas de significado, inclusive na ausência de texto. Seu principal objetivo nessa obra foi articular a memória cultural sem apelar para abstrações como o nacionalismo (TAN, s.d.h).
- Figura 14** Prancha de *A Coisa Perdida*, de Shaun Tan, 2000. Esse foi o primeiro livro ilustrado escrito e ilustrado por Tan, que se desdobrou no curta-metragem que ganhou o Oscar de 2011. Aqui, ele trata de temas mais pessoais e associa a narrativa à sua própria vivência nos subúrbios.
- Figura 15** Resposta de Tan para a entrevista sem palavras feitas pelo jornal alemão *Der Spiegel* (2011) quando perguntado: "Sr. Tan, você recentemente ganhou o Astrid Lindgren Memorial Award, um tipo Prêmio Nobel para autores de livros ilustrados. Seu sucesso como um ilustrador está sendo celebrado ao redor do mundo. Mas seu nome ainda não é familiar. Você poderia se apresentar?" (t.n.)
- Figura 16** A primeira ilustração publicada de Shaun Tan para a revista de ficção especulativa, que ganhou um prêmio no ano seguinte à sua publicação. Ele mais tarde se tornou editor e ilustrador dessa revista e da *Eidolon*.
- Figura 17** Montagem com detalhes de algumas ilustrações feitas por Shaun Tan no ano de 1994. A variedade de linguagens gráficas era uma característica de sua produção pictórica desde quando começou a ilustrar.
- Figura 18** Ilustração da capa de seu primeiro trabalho comercial, para um livro de Sara Douglass em 1995. Ele conta que fez uma pesquisa de outros livros do gênero e comprou um livro com fotos de hipismo para usar como referência para realizar essa pintura à guache e lápis de cor.
- Figura 19** *Norseman*, 1996, primeiro trabalho de pintura que consta no seu site. Uma vez que foi nessa época que começou a trabalhar comercialmente, a

pintura parece ter passado a ser seu espaço de experimentação, sua produção artística que servia à sua própria visão, nos termos dele.

- Figura 20** Ilustração para o livro *Force of Evil*, de Gary Crew, de 1997. Ele diz ter feito composições simples que invocassem uma atmosfera inquietante ou tensa, para colaborar com o clima do texto.
- Figura 21** Ilustração de Chris Van Allsburg, uma referência constantemente citada por Tan. A composição simples com o estilo pictórico do grafite confere uma atmosfera impactante à imagem.
- Figura 22** Montagem com fotos das produções teatrais d'*A Árvore Vermelha*. À esquerda, a montagem de 2011 do *Barking Gecko* que envolve músicas e um set inovador; à direita, a montagem silenciosa de um teatro de fantoches de 2004.
- Figura 23** Montagem com imagens da ilustração de Tan e detalhe do mosaico. O relógio de sol *Hours to sunset* foi realizado na Universidade of Western Australia, a partir do projeto de Tan em 2013.
- Figura 24** Resposta de Tan para a entrevista sem palavras feitas pelo jornal alemão *Der Spiegel* (2011) quando perguntado: "O que diferencia uma boa ilustração de uma ruim?" (t.n.)
- Figura 25** *Regattas at Argenteuil* de Claude Monet, 1874. Uma paisagem considerada quintessencialmente impressionista.
- Figura 26** *Le Jardin des Lauves*, de Paul Cézanne, 1906. As pinceladas explícitas e calculadas conferem a um só tempo a superfície e a profundidade, buscando uma solução propriamente pictórica para os problemas da pintura - através da pincelada e da cor.
- Figura 27** *Green*, de Shaun Tan, 2015. As pinceladas de Tan remetem às de Cézanne, criando profundidade através da justaposição de cores e gestos.
- Figura 28** *Portrait of George Dyer Riding a Bicycle*, Francis Bacon, 1966. As quebras e rupturas pictóricas da pintura exemplificam os aspectos ressaltados por Deleuze em seu texto.
- Figura 29** *Morning Religion*, Shaun Tan, 2015. Apesar de evocar aspectos pictóricos menos inquietantes (no sentido freudiano), a pintura de paisagem urbana de Tan parece lidar com as mesmas questões pictóricas, rompendo a superfície e o espaço pictóricos através da busca de um caminho entre o Figural e o abstrato, entre espaços ópticos e manuais.

- Figura 30** Rascunhos de cadernos apresentados em *The Bird King: an artist's notebook*. A variedade de ideias e a liberdade do traço demonstram como Tan pensa através da linha.
- Figura 31** Uma espécie de vinheta em que Tan põe um título propositalmente ambíguo, a fim de desautomatizar o significado das palavras frente à imagem.
- Figura 32** Montagem comparando a pintura *Collins St., 5 pm* de John Brack, 1955, com a citação de Tan na pintura no miolo d'*A Coisa Perdida*.
- Figura 33** Montagem comparando a pintura *Early Sunday Morning* de Edward Hopper, 1939, com a citação de Tan na pintura no miolo d'*A Coisa Perdida*.
- Figura 34** Montagem comparando a pintura *Cahill Expressway* de Jeffrey Smart, 1962, com a citação de Tan na pintura na capa d'*A Coisa Perdida*.
- Figura 35** Montagem com os três exemplos citados por Tan do escafandro ou capacete -a oclusão do rosto. A de 1994 é a ilustração que ele associa ter tomado um passo fundamental para sua carreira de ilustrar de maneira mais conceitual, ou indireta. As seguintes foram ilustrações de livros ilustrados mais recentes, e é possível encontrar essa Figura do escafandro com variações em inúmeros desenhos de Tan.
- Figura 36** Montagem com exemplos da Figura com a lâmpada enquanto cabeça. Essa imagem é também muito recorrente nos desenhos de Tan. Ela parece remeter à capacidade de empatia enquanto uma capacidade transmissível do ser humano, daí a resposta que deu na entrevista, na Figura 3.22.
- Figura 37** Resposta de Tan para a entrevista sem palavras feitas pelo jornal alemão *Der Spiegel* (2011) quando perguntado: "Seus livros frequentemente tocam em temas como colonialismo, depressão, solidão e alienação. Mas como você desenha amor?" (t.n.)
- Figura 38** Montagem com pinturas da série *Landscape-portrait/Portrait-landscape*, em que Tan busca representar paisagens internas e psicológicas em vultos anônimos.
- Figura 39** Dois exemplos de uma mesma Figura que expressam sensações muito distintas. O olho é um símbolo arquetípico e mitológico marcante, que faz com que as Figuras de Tan dialoguem com uma constelação de significados.
- Figura 40** Estudo feito por Tan de uma paisagem cotidiana.

- Figura 41** Montagem com estudos que constituem uma série informal, chamada *Tourists (Turistas)*. Elas mesclam as Figuras mencionadas, bem como variações de outras, como a do estrangeiro, que também emerge em suas narrativas.
- Figura 42** Esquema geral da ANÁLISE 1: *A Árvore Vermelha*
- Figura 43** Uma página-dupla de *The Mysteries of Harris Burdick* de Chris Van Allsburg.
- Figura 44 e 45** Sequência de 7ª e 8ª pranchas. O contraste entre as duas sensações representadas nessas páginas-duplas são justapostos a fim de causar o maior impacto possível. A ordem pictórica das ilustrações são fundamentais para o contraste, bem como a estrutura do hiperpainel.
- Figura 46** Foto ampliada de uma palavra do livro. A variação dos caracteres *p*, o inacabamento das formas das letras, a linha de base irregular e a impressão em quatro cores são evidências de que o texto foi pintado, assim como as ilustrações; isso cria uma integração visual e dá significados pictóricos também ao texto.
- Figura 47** Terceira prancha. Exemplo de uma estrutura de vinheta que opera através da metáfora objetiva.
- Figura 48** Décima segunda prancha. Exemplo de uma estrutura de vinheta que opera através da metáfora conceitual.
- Figura 49** Quarta prancha. Nessa vinheta, a ordem pictórica assume um papel central.
- Figura 50** Sexta prancha. A confusão da *splash page* aprofunda o aspecto territorial e linguístico que atingem as questões de identidade.
- Figura 51** Décimo primeiro hiperpainel. Analisamos essa ilustração a partir de sua ordem pictórica.
- Figura 52** Uma das gravuras da série *Los Caprichos* de Francisco Goya, de 1799. Essa série de gravuras usa imagem e texto para ironizar superstições e a sociedade da época, sobretudo através de ilustrações que criam metáforas visuais.
- Figura 53** Esquema geral da ANÁLISE 2: *A Chegada*
- Figura 54** Os pássaros são elementos recorrentes na narrativa. Enquanto o *tsuru* remete à saudade de sua família, os pássaros que sobrevoam o barco anunciam o novo país.

- Figura 55** Um dos relatos que Tan coletou foi de uma refugiada romena que escapou da União Soviética. Ela descreveu o regime como se a liberdade fosse aspirada, que foi elaborada nessa ilustração.
- Figura 56** O cartaz de cabeça pra baixo de Daniel Santiago, artista pernambucano contemporâneo. O deslocamento, ou “uso errado”, do cartaz é um procedimento de desautomatização da vida cotidiana.
- Figura 57** Um momento de iluminação, em que o símbolo do sol atinge toda sua plenitude. A partir desse ponto na narrativa, a família chegará ao novo país e se adaptará à nova vida.
- Figura 58** Uma página que utiliza o procedimento do *zoom in*. Essa narrativa é fortemente influenciada pela visualidade da narrativa cinematográfica, sobretudo pelo cinema realista italiano, em que Tan se inspirou.
- Figura 59** As *splash pages* ao longo da narrativa criam ritmo para a leitura, equilibrada entre esses espaços contemplativos – em que podemos passear cuidadosamente pela imagem – e as páginas modulares que criam sequências e indicam a passagem mais rápida do tempo através das elipses entre quadros
- Figura 60** Montagem com as quatro primeiras pranchas do segundo capítulo demonstram como o ritmo se desenvolve na narrativa. O *zoom out* de dentro da cabine para a *splash page* do barco diante da tempestade e a longa passagem de tempo através dos pequenos quadros com os estudos de nuvens.
- Figuras 61 e 62** A repetição do enquadramento é o dispositivo fundamental para compreendermos a história silenciosa do sobrevivente da guerra. A tonalidade do sépia que se torna cada vez mais cinza à medida que segue em direção à guerra reforça a narrativa.
- Figura 63** Apesar de as imagens parecidas nos induzirem à leitura das páginas simples – como é o caso da maior parte da narrativa –, um detalhe nos faz perceber que ela deve ser lida como página-dupla. As mangas dos funcionários indicam que cada linha do grid trata de etapas distintas para a imigração.
- Figura 64** Uma das duas páginas-duplas modulares que são lidas como uma prancha. Esse dispositivo narrativo serve para demonstrar a passagem de um ano enquanto a família do imigrante chega ao novo país.

- Figura 65** O alfabeto inexistente reforça a familiaridade estranha do novo país. Apesar de formado por partes de caracteres latinos, eles se tornam signos que não significam nada. Reprodução de Tan (2010b).
- Figura 66** Página do *Codex Seraphinianus*. Luigi Serafini criou uma enciclopédia de um mundo surreal. Esse dispositivo visa a conferir verossimilhança ao mundo surreal, ao passo que, em *A Chegada*, a língua ininteligível visa a nos colocar no lugar do imigrante.
- Figura 67** Comparação com a pintura do impressionista australiano Tom Roberts, *Coming South*, de 1886 (esq.). O diálogo e as releituras que Tan estabelece com a história da arte estabelecem uma rede de referências que acrescentam significado para a obra.
- Figura 68** *Shearing the rams*, Tom Roberts, de 1890.
- Figuras 69 e 70** Acima, foto do salão principal de Ellis Island, um dos principais locais pelos quais os imigrantes passavam para morar nos Estados Unidos. À direita, a página desenhada por Tan.
- Figura 71** *Cestello Annunciation*, de Sandro Botticelli, 1489. Esse tipo de pintura renascentista parece ter sido a inspiração de Tan para a composição das cenas de ceia que constituem uma série que marca pontos fundamentais da narrativa.
- Figura 72** A composição da *Anunciación*, de Peter Paul Rubens, 1609, é bastante diferente da atmosfera das composições de Tan. O alto contraste e os gestos dramáticos marcam um clima diferente dessa pintura, embora *Cestello Annunciation* represente também a mesma cena.
- Figura 73** Esquema geral da ANÁLISE 3: *Contos de Lugares Distantes*
- Figura 74** Um desenho da paisagem suburbana de 1991, quando Tan tinha 17 anos. Seu interesse por essas paisagens não mudaram desde então, constituindo uma intenção estética de desautomatizar o olhar diante do cotidiano.
- Figura 75** Página de *Os gravetos*. Tan retrata a paisagem suburbana diante de toda sua banalidade, nos fazendo olhar novamente para uma imagem de maneira renovada, enfatizada, sobretudo, pelo elemento fantástico que coexiste ontologicamente com essa paisagem.
- Figuras 76 e 77** Relação de reforço de *Ressaca*. O mesmo enquadramento das duas ilustrações do conto, que aparecem no início (esq.) e no final (dir.), reforçam a atmosfera do conto.

- Figura 78** Relação de expansão de *O búfalo do rio*. Se o texto fosse lido isoladamente, a dimensão e a estranheza da situação se dariam de maneiras distintas, exemplificado no sentido do animal levantando-se. Essa relação de expansão reconfigura os significados do texto, mas não o subverte.
- Figura 79** Relação de narrativa de *História do vovô*. A sequência de páginas com as situações que os recém-casados passaram para completar os objetos da lista mostram aquilo que quanto mais tenta ser contado, menos é compreendido. Aqui, há um aceno claro para as lacunas e espaços entre palavras e imagens.
- Figura 80** Relação simbiótica de *Máquina da Amnésia*. A utilização do texto e da imagem em um layout de jornal são fundamentais para a crítica política do conto. Além disso, os elementos peritextuais (as manchetes, a palavra-cruzada), reforçam a crítica ao cotidiano.
- Figura 81** As duas primeiras páginas-duplas de *Nossa expedição*. Embora o narrador só fale que os irmãos decidiram ir no texto da segunda página-dupla, eles já saíram de casa em busca do fim do mapa desde a página anterior, ressaltada também pelo amarelo.
- Figura 82** Ilustração do avião serrado ao meio (esq.). Embora apareça na primeira página-dupla, apenas descobrimos sua história na terceira prancha. Além do significado da narrativa, esse avião de brinquedo retrata o Akutan Zero, um dos principais modelos de avião de caça utilizados pelo Japão na Segunda Guerra, reforçando a ideia da memória afetiva do conto.
- Figura 83** Segunda prancha do conto (acima). A descrição do narrador contrasta com a atmosfera pacífica do feriado que é retratada na imagem. As referências pictóricas são ao *ukiyo-e*, estilo de gravura clássico do Japão.
- Figura 84** *Surugacho*, uma das gravuras do *Meisho Edo Hyakkei (Cem vistas de Edo)*, uma série de gravuras *ukiyo-e* feitas por Hiroshige (1797-1858). As principais características pictóricas desse tipo de gravura – sobretudo os *nishiki-e*, as coloridas – são retomadas por Tan em sua ilustração.
- Figura 85** Segunda prancha, primeira imagem do pátio de dentro com que nos deparamos. Nas paredes, podemos ver as alegorias, misturando elementos como o avião e a casa com Figuras fantásticas.

- Figura 86** Foto do jardim da Basílica de Santa Maria Novella, uma referência de Shaun Tan para o pátio de dentro.
- Figura 87** Afresco do pátio de dentro. Tan justapõe os elementos da vida suburbana com iconografias da Baixa Renascença. O arco iluminado no afresco é a luz do sol atrás de onde nós, leitores, estamos contemplando, conferindo um aspecto espacial à narrativa.
- Figura 88** *Anunciação* de Leonardo Da Vinci, de 1472-1475. Tan cita a Figura do anjo, as árvores do plano de fundo e as plantas do plano mais próximo. Todavia, a ilustração de Tan é mais bidimensional do que a composição de Da Vinci.
- Figura 89** Primeira página de *Eric*. A apresentação do intercambista se dá pela imagem, e já no título, com o pingo do i deslocado, desautomatizamos nossa percepção na presença de Eric.
- Figura 90** Última prancha do conto. Essa página dupla é a resposta que temos para a dúvida do narrador se Eric gostou da estadia.
- Figura 91** Prancha que revela as dúvidas que Eric possuía. O narrador não sabia explicar o porquê dessas coisas tão triviais e banais – o que fazia com que ele se perguntasse era materializado em Eric. Além disso, a página que remete aos *comics*, utilizando a sequência de imagens sem palavras para dar ritmo ao conto como um todo.
- Figura 92** Prancha de *Chuva distante*. A leitura é impactada diretamente pelo modo que se configura na página, reforçando o que é dito através da característica pictórica do texto.
- Figura 93** Prancha sem texto, quando os papéis se juntam, antes de a tempestade espalhar tudo pelas ruas. A força que atrai os poemas não lidos para a formação dessa esfera apocalíptica é contrabalanceada pela fragilidade do papel – que parece ser uma reflexão metalinguística do fazer de Tan.

LISTA DE TABELAS

Tabela 4.1 - Tipos de motivação e definições, segundo Thompson (1988)

187

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 ESTRANHAMENTO: UM FENÔMENO, VÁRIOS CONCEITOS	30
1.1 Uma Genealogia	34
1.1.1 Pré-História Do Estranhamento	35
1.1.2 Estranhamentos Modernos	41
1.2 Ostranenie: A Renovação Da Percepção	56
1.3 Aproximações Entre Estranhamentos	72
2 A ÊNFASE NO MEDIUM: PARÂMETROS E DISPOSITIVOS	82
2.1 O Conceito De Medium	83
2.2. Narrativas Gráficas Enquanto Medium	90
2.2.1 As Características Distintivas Das Narrativas Gráficas	94
2.2.2 As Propriedades Do Medium	101
2.3 Os Livros Ilustrados De Shaun Tan	114
3 OS MUNDOS DE SHAUN TAN	125
3.1 Trajetória Artística	129
3.2 Os Processos Pictóricos	139
3.3 O Imaginário	152
4 ESTUDO DE CASO	167
4.1 Aspectos Metodológicos	168
4.2 Análises	175
ANÁLISE 1: A Árvore Vermelha	175
ANÁLISE 2: A Chegada	197
ANÁLISE 3: Contos De Lugares Distantes	226
4.3 Conclusão	260
CONSIDERAÇÕES FINAIS	267
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277

Introdução

Esta dissertação trata do estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan. O termo estranhamento pode ser compreendido aqui de dois modos: enquanto fenômeno cognitivo ou conceito estético. O primeiro sentido pode estar relacionado a qualquer atividade humana, desde que haja um hábito no plano de fundo que seja tido como *comum*, enquanto o segundo está atrelado a uma abordagem estética moderna, que vê na arte um modo de recuperar a sensação da vida ao se opor ao cotidiano, “que se enche de trastes estagnados, que sufoca a vida segundo padrões estreitos e rígidos” (JAKOBSON, 2006). Esse projeto ético-estético foi proposto pela primeira vez na literatura pelo Formalismo russo¹, antes da Revolução de 1917, mas só foi reconhecido como tal nas últimas décadas, depois de ter sido exaltado pelas correntes estruturalistas e repudiado pelas tradições marxistas.

Para além dessa premissa básica da oposição ao cotidiano, então associado à automatização e anestesia, no Formalismo russo encontramos uma abordagem compreensível para analisar do modo como a arte opera. Victor Shklovsky² (1893–1984) apresentou o conceito do *ostranenie*

1 Ao longo da dissertação, ao nos referirmos ao movimento de estudos literários que ocorreu na Rússia no início do século xx, utilizaremos a grafia com caixa alta e baixa (“Formalismo”), enquanto a grafia em caixa baixa se refere a correntes estéticas proeminentes em meados do século, que defendem a pureza da forma abstrata em oposição ao conteúdo representacional e figurativo.

2 A grafia do nome do autor é bastante variável. Em geral, na bibliografia em português é *Chklovski* – embora possamos encontrar *Sklovskij* em Kothe (1977a, 1977b, 1977c) – e no espanhol, temos *Sklovski*. Escolhemos manter a grafia do inglês *Shklovsky*, uma vez que a predominância da revisão bibliográfica é dessa língua.

como o procedimento geral da arte e explorou os diversos dispositivos específicos que, ao longo da história da literatura, caracterizaram o modo artístico de usar a linguagem; a literatura. A análise do estranhamento estético com o conceito de dispositivo ou procedimento (*pryiom*, no russo) foi fundamental para que pudéssemos compreender o *medium* como as possibilidades de expressão e a obra como articulação dos dispositivos para causar o efeito de estranhamento. Assim, quando nos propusemos a analisar os livros ilustrados de Shaun Tan, estávamos buscando explicar como esse artefato causou o efeito que sentíamos ao ter o primeiro contato com a obra.

O estudo do estranhamento no campo do Design agrega novas perspectivas porque permite uma aproximação teórica e metodológica com a literatura e a arte, possibilitando compreender em que medida essa noção é adequada para interpretar diferentes artefatos estéticos. Tal pressuposto implica uma noção de Design mais subjetivo e autônomo, para além do pragmatismo e da criação de artefatos úteis. Por conseguinte, esta pesquisa se constitui uma discussão teórica de caráter exploratório, que dá continuidade aos achados de Nogueira (2014) que mostrou que o conceito amplo e difuso de estranhamento auxiliou na interpretação de obras de artes visuais da Oficina Guaianases.

Além disso, visamos a trazer contribuições para o estudo dos livros ilustrados por uma perspectiva estética. Enquanto objeto de estudo clássico da literatura infantil, cuja tradição consiste nos campos culturais e pedagógicos, as análises formais e estéticas têm ganhado espaço nos últimos anos. Por outro lado, os *comics* têm um campo de estudos consolidado, os estudos de *comic*³, de forte tradição semiótica, que lhes permite explorar as semelhanças do *medium* como linguagem. A abordagem Formalista que adotamos propõe ainda outra ênfase: consolidar os livros ilustrados como um campo de experimentação estética e narrativa. Assim

3 Escolhemos utilizar *comics* em detrimento de histórias em quadrinhos (HQs) a fim de estabelecer uma ligação específica entre o campo de estudo e seu objeto. A área do *Comic Studies* é consolidada, com suas próprias publicações e cursos de graduação e pós-graduação - a West Liberty University e University of Lancaster, respectivamente.

como os romances gráficos⁴ (*graphic novels*) tiveram reconhecido seu *status* de literatura desde os anos 80 (Cf. CHUTE; DEKOVEN, 2006), os livros ilustrados têm ganhado autonomia estética e requerem um olhar específico para esses aspectos, com o qual contribuiremos através da análise de caso de Shaun Tan.

A escolha dos livros ilustrados de Shaun Tan como objeto de estudo decorre de mais do que seu apelo pictórico e narrativo e pelo discurso que faz de sua obra. Sua relevância é amplamente reconhecida, dados os diversos prêmios tanto no campo de narrativas gráficas e livros ilustrados – como o Astrid Lindgren Memorial Award de 2011 e o do Festival Internacional de Angoulême em 2007 – quanto na literatura – como o Hugo em 2010 e o World Fantasy em 2001, 2007 e 2009. Além disso, em produção coletiva, foi ganhador do Oscar de melhor curta-metragem animado em 2011, baseado em um de seus livros ilustrados, *A Coisa Perdida*, e trabalhou na concepção de longa-metragens como *Wall-e*. Por fim, a relação estreita entre sua produção nas artes plásticas e seus livros ilustrados tem auxiliado a conferir autonomia e atraído considerações estéticas ao *medium* do livro ilustrado. Em suas produções, é possível identificar um padrão de procedimentos, sobre os quais demonstra uma reflexão de sua obra que contribuiu para a análise. Especificamente em seus livros ilustrados, a experimentação com os modos narrativos – pautados principalmente na interação entre texto e imagem – constituem um ponto fundamental para esta pesquisa e se estabelecem como questões estéticas próprias do *medium*.

Em sentido amplo, o estranhamento é o procedimento geral na Arte Contemporânea (Cf. RANCIÈRE, 2010, 2012), embora, em sentido estrito, o *ostranenie* seja um conceito moderno. Todavia, a discussão específica permanece atual, uma vez que foi retomada em sua forma original no campo

4 Remetemos aqui à classificação que ganhou força no fim dos anos 70 com obras como *Um Contrato com Deus* de Will Eisner, *O Cavaleiro das Trevas* de Frank Miller, *Watchmen* de Alan Moore e David Gibbons e, sobretudo, à difusão do termo com a premiação do Pulitzer de *Maus* de Art Spiegelman. Isso garantiu aos *comics* novo fôlego ao tratar de temas contemporâneos, sejam políticos ou históricos (Cf. CARLETON, 2014).

da literatura através de releituras teóricas (Cf. ROBINSON, 2008; STERNBERG; BOYM, 2005, 2006), inclusive novas traduções que visam a desatar problemas teóricos (Cf. SHKLOVSKY, 2015; BELINA, 2015), bem como sua discussão no Brasil (Cf. KEMPINSKA, 2010, 2013). Além disso, tem sido aplicado em estudos de mídia (Cf. VAN DEN OEVER, 2010) e mesmo proposto como uma resposta ética a movimentos de “retorno ao belo” (Cf. VAN DE VEN, 2010), demonstrando maleabilidade e ímpeto inerentes ao conceito. Então, esta dissertação compartilha da releitura contemporânea do *ostranenie* a fim de estabelecer as possibilidades do livro ilustrado enquanto *medium* artístico, conferindo-lhe autonomia estética.

A **problemática de pesquisa** desta dissertação é pautada por quais são e como se relacionam os procedimentos artísticos dos livros ilustrados de Shaun Tan para causar estranhamento. Por conseguinte, seu **objetivo geral** é identificar os procedimentos artísticos que causam estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan. A fim de responder quais são e como se relacionam os procedimentos artísticos dessas obras para causar esse fenômeno do estranhamento – nossa **problemática de pesquisa** –, realizamos os **objetivos específicos** de (1) particularizar os conceitos de estranhamento, (2) contextualizar a obra de Shaun Tan em relação ao *medium* dos livros ilustrados, (3) mapear aspectos característicos da produção artística de Shaun Tan e (4) instrumentalizar e fundamentar a análise com a teoria Formalista. Nossa **hipótese** inicial de que a relação entre os procedimentos era articulada pelo estranhamento se confirmou, enquanto a determinação dos dispositivos se constituiu de formas distintas em cada uma das obras, de modo que podemos generalizar um procedimento comum de justaposição entre o mimético e o simbólico.

No **Capítulo 1 – Estranhamento: um fenômeno, vários conceitos**, buscamos diferenciar o estranhamento enquanto fenômeno cognitivo e conceitos estéticos. As duas primeiras seções se constituem de revisão bibliográfica, a fim de apresentar o estranhamento em suas diversas concepções, enquanto a terceira é constituída pela discussão dos conceitos. Estabelecemos que o fenômeno cognitivo se molda a diversas atividades humanas e buscamos traçar uma genealogia desse conceito em **1.1 Uma genealogia**. Todavia, identificamos que esse conceito assume um caráter

mais significativo a partir do século xx, de modo que dividimos essa genealogia em **1.1.1 Pré-história do estranhamento** e **1.1.2 Estranhamentos modernos**, estabelecendo o marxismo, a psicanálise e o estruturalismo como as principais matrizes teóricas do século. Em **1.2 Ostranenie**, discutimos o conceito central da pesquisa, conforme proposto por Shklovsky, traçando uma leitura que alia ética e estética em oposição às acepções estruturalistas do termo. Então, finalizamos o capítulo com **1.3 Aproximações entre estranhamentos**, em que discutimos as semelhanças e diferenças dos conceitos modernos de estranhamento, delineando os aspectos que serão centrais para a análise dos livros ilustrados de Shaun Tan.

Antes de partirmos para o estudo de caso, discutiremos no **Capítulo 2 – O medium**. Em **2.1 O conceito de medium**, apresentamos algumas noções e abordagens do *medium* na arte, mas visamos a particularizar essa noção conforme os Formalistas russos a defenderam: como a matéria-prima que o artista usa para transformar a linguagem prosaica em poética. Assim, em **2.2 As narrativas gráficas enquanto medium**, buscamos delinear o *medium* das narrativas gráficas, a principal forma de expressão de Shaun Tan, a partir das distinções feitas entre livros ilustrados e *comics*. Argumentamos que essas são categorias de um mesmo *medium* que são diferenciadas a partir de suas convenções, cujas semelhanças e diferenças nos permitem traçar suas especificidades em **2.2.1 As características distintivas das narrativas gráficas**. A partir desse universo, evidenciamos as propriedades das narrativas gráficas em geral, a partir de uma abordagem transversal para analisar as propriedades desse *medium* de maneira específica: a articulação, a multimodalidade e a ordem pictórica, em **2.2.2 As propriedades do medium**. Esses são os aspectos a partir dos quais identificaremos os dispositivos dos livros ilustrados. Por fim, retomamos a obra de Shaun Tan em específico a fim de apresentar os procedimentos que permeiam seus livros ilustrados, evidenciando por que as especificidades desse *medium* contribuem para que sua obra cause estranhamento no leitor em **2.3 Os livros ilustrados de Shaun Tan**.

No **Capítulo 3 – Os mundos de Shaun Tan**, investigamos a produção artística do autor. Primeiramente, traçamos em **3.1 Trajetória artística** alguns aspectos da sua vivência, em busca de compreender as motivações

e contingências do autor, além de apresentar seus trabalhos em diversas mídias. Em **3.2 Os estilos pictóricos**, investigamos sua produção imagética em específico, identificando a pintura e o rascunho como as atividades artísticas que possibilitam e complementam a elaboração de projetos mais longos como seus livros ilustrados. Por fim, em **3.3 O Imaginário**, discutimos a visão de Shaun Tan sobre o papel da arte a partir de imagens e figuras recorrentes em seus esboços, livros e pinturas.

Diante da revisão bibliográfica difusa, abrimos o **Capítulo 4 – Estudo de Caso** com uma síntese da conciliação e instrumentalização dos conceitos e teorias para as análises em **4.0 Aspectos metodológicos**. A partir de então, seguem-se as análises de três obras, cujos procedimentos específicos são explicitados à luz de relações com outros autores e obras da literatura e da arte. Em **4.1 A Árvore Vermelha**, comparamos as sensações apresentadas através das explorações das metáforas com a poética sensacionista de Fernando Pessoa. Em **4.2 A Chegada**, argumentamos que o conto do imigrante arquetípico é uma obra realista cujo objetivo é transplantar a sensação do personagem para o leitor, adquirindo um caráter mítico. Por último, em **4.3 Contos de Lugares Distantes**, propomos a ideia de *paisagem morta* a partir das metáforas mortas utilizadas por Franz Kafka para explicitar como o olhar de Shaun Tan faz com que a justaposição entre cotidiano e fantástico tenha efeitos ambíguos.

Em última instância, as análises orbitam as noções complexas de identidade, ficção, memória, ética e empatia. O *ostranenie* mostra que a especificidade do fazer artístico busca impedir e dificultar o reconhecimento de tais temas através da elaboração da forma – que constitui a atividade do artista e desautomatiza a percepção do leitor. Por isso, Shaun Tan (2015) afirma que apenas quando toma distância das questões imediatamente estéticas é que consegue observar as “grandes ideias sobre arte e vida que se movem como ondas através de cada gesto criativo, independentemente se o indivíduo sabe ou não (...) se eu tentar trazê-las para dentro [do

estúdio], elas não conseguem passar pela porta” (p.101, tradução nossa)⁵. A partir de preocupações específicas como a cor, a composição, a palavra certa ou a metáfora mais renovadora, a arte existe como um modo de criar e quebrar ficções que organizam o caos da realidade. Enfim, diante da acepção de estranhamento que adotamos, a obra de Shaun Tan se torna esse espaço de encontro de subjetividades através do qual os indivíduos podem contemplar seu espaço no mundo a partir da experiência do outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5 Todas as citações das obras referenciadas do inglês foram de tradução nossa. A partir das próximas referências, a indicação “tradução nossa” será abreviada em “t.n.” para fins de melhor leitura do texto.

- BOYM, Svetlana. Poetics and politics of estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4. p. 581-611, 2005.
- CARLETON, Sean. Drawn to Change: Comics and Critical Consciousness. **Labour/Le Travail** 73, n. 1, p. 151-177, 2014.
- CHUTE, Hillary L.; DEKOVEN, Marianne. Introduction: graphic narrative. **MFS Modern Fiction Studies**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 52, n. 4, p. 767-782, 2006.
- KEMPINSKA, Olga G. A metáfora morta-viva em Kafka. **Gragoatá**, Niterói: Editora da UFF, v. 14, n. 26, jun. 2009.
- _____. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. **Gragoatá**, Niterói: Editora da UFF, v. 15, n. 29, dez. 2010.
- JAKOBSON, Roman. **A Geração Que Esbanjou Seus Poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KOTHE, Flávio. Estranho estranhamento (ostranenie). Partes 1 e 2. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**. Belo Horizonte, n. 567-568, 13 e 20 ago. 1977. (1977a). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- _____. O formalismo como sistema. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**. Belo Horizonte, n. 569, 27 ago. 1977. (1977b). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- _____. Contra o Formalismo. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**. Belo Horizonte, n. 578, 29 out. 1977. (1977c). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- NOGUEIRA, Antônio H. S. **O estranhamento na arte da Oficina Guaianases (1974-1995)**. (Dissertação de

- Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.
- VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannenie:** On “Strangeness” and the Moving Image – The History, Reception, and Relevance of a Concept. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos-CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, v. 86, p. 75-80, 2010.
- _____. **O espectador emancipado**. 1ª edição. Traduzido por Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SHKLOVSKY, Viktor. Art, as Device. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v.36, n.3. p. 151-174, 2015.
- STERNBERG, Meir; BOYM, Svetlana. (eds.). **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4, 2005.
- _____. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part II**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1, 2006
- TAN, Shaun. The Purposeful Daydream: Thoughts on Children’s Literature. **The Iowa Review**. Iowa City: University of Iowa, v. 45, n. 2, p. 100-115, 2015.
- VAN DE VEN, Inge G. M. **The Literary Work as Stranger: The Disrupting Ethics of Defamiliarization and the Literariness of Literature**. (Master thesis) – Faculty of Humanities, Utrecht University. Utrecht, 2010.

 *Capítulo um*

*Estranhamento:
um fenômeno,
vários conceitos*

No latim, o adjetivo *extraneus* significa algo de fora (externo) ou algo ausente (LEWIS; SHORT, 1879). Seus significados são duplos, contraditórios, dialéticos (ROBINSON, 2008), relacionados ao conflito de identidade e alteridade, presença e ausência. Podemos dizer que o aspecto que une todos os conceitos relacionados ao estranhamento é um vazio causado por uma divisão dentro do indivíduo entre alguma noção de identidade e alguma outra coisa (HOLQUIST; KLIGER, 2005), apesar de diferentes aspectos desse fenômeno terem sido enfatizados ao longo da história. A oposição literal entre “estranho” e “entranha” evoca, portanto, uma tensão insistente entre forças externas e vontades internas, com as quais um indivíduo precisa estabelecer mediações. Outros significados no latim estão relacionados ao indivíduo estrangeiro – sobretudo, de fora de um lar – que também supõe pertencimento a uma unidade à qual um elemento díspar vai se relacionar. Enfim, virtualmente qualquer coisa pode ser chamada “estranha”, uma vez que seu significado é sempre relativo ao que se subentende um outro que seria “comum”, “de dentro”.

Apesar de ser mais branda, a novidade nos fornece algo significativo sobre a ambiguidade do estranho. Segundo o princípio do menor esforço, nossa cognição busca reconhecer padrões através do processo de habituação, que se define como aquele em que algo se torna normal ou esperado, fazendo com que enfraqueçamos a resposta ao estímulo sensorial repetido ou prolongado (MATSUMOTO, 2009). Por outro lado, a busca por sensações (*sensation-seeking*) é um traço de personalidade geral, relacionado ao grau com que as pessoas buscam sensações novas (PATOINE, 2009), caracterizando o estímulo mental – o desafio e a novidade – como necessário para o desenvolvimento mental e emocional (MATSUMOTO, 2009). Ao longo do século XX, desenvolveu-se o temor de que deixaríamos de sentir o que se passa ao nosso redor – nossa própria vida –, como a reação aos simbolismos que a geração da Primeira Guerra demonstra (SMOLIAROVA, 2005; TIHANOV, 2005). Esse é apontado como um dos fatores que

originaram o Modernismo e seus diversos conceitos e movimentos estéticos “negativos”, que visavam combater a repetição e a tradição.

Assim, por lidar com a cognição, é possível encontrar concepções muito similares ao estranhamento na espiritualidade: o conceito budista de *satori* (STACY, 1977, p.37) ajuda a explicar o que acontece com a nossa percepção quando sentimos esse efeito. Holquist e Kliger (2005) também apontam que São Gregório, o Grande, papa do século VI, condenava uma condição negativa que os monges da chamavam de *acídia*, uma indiferença ao mundo ou uma separação entre o indivíduo e suas experiências. Há ainda outras pesquisas que comparam o conceito de Shklovsky a outras correntes literárias orientais antigas (Cf. PAIN, 2013). A fim de discutir o estranhamento como um fenômeno linguístico e literário, Stacy (1977) aponta para “formas analógicas de estranhamento no mundo ao nosso redor” (p.16, t.n.). Assim, ele lista desde a confusão causada pelo sonho, ou presentes na natureza como maneiras de se esconder até as ambiguidades dos disfarces, jogos e enigmas. Há ainda como criar distinções no corpo – alongar ou diminuir partes, furar e tatuar – que constituem identidade a grupos étnicos. Além disso, o fenômeno do estranhamento ocorre nas mais diversas áreas de atividade humana – da pintura à gastronomia – e, às vezes, são fortuitos.

Em todos os casos, é necessário estarmos cientes das ambiguidades e dos múltiplos sentidos do estranho ao derivar dele uma noção de “estranhamento”, trazendo consigo seus significados internos. Ademais, essa noção é dupla pois o estranho se define em unidade e oposição às entranhas, não se restringindo a um ou outro campo do conhecimento, ou contexto discursivo, pois em qualquer momento algo pode parecer-nos “estranho” em sentido amplo. As ambiguidades e paradoxos serão evidenciados ao longo desse capítulo, sob diferentes perspectivas teóricas a fim de diferenciar os conceitos. O nosso foco se dará na perspectiva estética, em que argumentaremos que o papel de uma obra de arte é criar as condições perceptivas que nos restaurem a sensibilidade anestesiada pela repetição. Em outras palavras, buscar a diferença da alteridade na repetição da identidade. Isso possui origens e implicações éticas que serão mencionadas a partir do nosso foco na esfera estética – e, mais ainda, formal.

Dividiremos esse capítulo em três seções com o objetivo de particularizar os conceitos de estranhamento. Em **1.1 Uma genealogia**, buscamos identificar autores, noções e conceitos que se relacionam ao estranhamento no espectro mais amplo da estética: em **1.1.1 Pré-história do estranhamento**, revisamos as noções pré-modernistas, enquanto não se constituíam enquanto modelo estético, ao passo que em **1.1.2 Estranhamentos modernos**, discutimos o conceito como um novo paradigma estético que surgiu no século xx, através das teorias marxista, psicanalítica e estruturalista. Ao mapear uma genealogia desse conceito, buscamos filiações teóricas que possibilitem pensarmos em uma teoria do estranhamento, fundamentada nas principais acepções modernas do conceito. A segunda seção, **1.2 Ostranenie: a renovação da percepção**, discute o estranhamento segundo o conceito de *ostranenie* cunhado por Shklovsky. Visamos à discussão de releituras recentes que enfatizam os aspectos éticos e perceptivos do conceito, em oposição às leituras estruturalistas que encaravam o Formalismo como “uma redução do texto a uma forma abstrata, forma despersonalizada, a redução da literatura de *signos* para *coisas*” (ROBINSON, 2008 p.x, t.n.). Por fim, em **1.3 Aproximações entre estranhamentos**, discutiremos as abordagens e ênfases dos estranhamentos modernos, demonstrando que o *ostranenie* está centrado no modo como a arte causa seus efeitos, direcionando a perspectiva adotada pela pesquisa.

I.1 UMA GENEALOGIA

Se considerarmos que *estranhar* algo – e, assim, dizer que algo *causa estranhamento* – é um fenômeno cognitivo, logo podemos relacioná-lo a qualquer natureza de experiência. A motivação da primeira subseção consiste em demonstrar como esse fenômeno foi registrado ao longo do tempo através da criação de uma genealogia do conceito. Todavia, nosso objetivo não é abarcar a totalidade do estranho; é um tanto mais modesto: visamos a compreender apenas o que caracteriza a qualidade artística de uma obra – um tema chave para a estética modernista. Dialogando com a história da estética, constatamos que os principais tópicos que discutiremos ganharam coesão no início do século xx, a partir do qual discutiremos os conceitos em específico.

Argumentamos que não é até o surgimento dos movimentos modernos que essa noção começa a assumir posições centrais no âmbito da estética. A partir de então, os conceitos de estranhamento começam a explicar a sociedade e serem incorporados na arte, tornando-se conceitos particularmente importantes para as teorias estéticas do século xx, já que suas três matrizes teóricas possuem conceitos afins. Ao realizarmos uma genealogia, temos o intuito de fazer uma crítica histórica do conceito, com o objetivo de estranhar suas acepções modernas ao iluminá-las pela tradição.

A ideia de estranhamento está atrelada a outras questões da arte moderna, como a arte autônoma. Essas questões – entre as quais está a divisão entre arte e vida, ética e estética, práxis e *poiesis* (Cf. RANCIÈRE, 2010, 2012) – não foram resolutamente respondidas, constituindo tópicos amplamente discutidos na contemporaneidade, abertos a releituras. A acepção mais comum de autonomia artística se aproxima daquela adotada por T.W. Adorno: uma defesa da obra de arte descolada de suas origens históricas e da vida do autor, com vida própria e que não deve ser analisada como objeto histórico, social ou biográfico (COYLE et al., 1993). Todavia, leituras como a de Siraganian (2012) disputam o que ela de fato significaria – não uma autonomia que pressupõe uma indiferença com relação ao mundo, mas uma que compreende seus reflexos políticos.

Uma das correntes modernas pioneiras na defesa da autonomia do sistema artístico e literário foi o Formalismo russo – embora, como veremos adiante em 1.2, a leitura apolítica e a-histórica desse movimento e dessa autonomia seja simplificadora. Kothe (1977) argumenta que os Formalistas apoiaram-se no conceito de estranhamento para fundamentar todo sistema estético que priorizava o *medium*. Por conseguinte, o próprio modo de utilizar a linguagem – seus objetivos e efeitos – confere o diferencial da arte a um texto. Todavia, nem a noção de estranhamento, nem a de autonomia da arte se restringem ao século xx, nem aos Formalistas. Mesmo enquanto um dispositivo literário, foi formulado desde Antiguidade, como veremos a seguir.

O conceito de *ostranenie* enfatiza em específico o aspecto do procedimento, tornando-se central para nossa pesquisa e requisitando distinção em relação aos demais estranhamentos modernos. Apesar disso, essa tarefa não é trivial, dados os inúmeros fatores que contribuem para a complexidade do Modernismo, além dos múltiplos significados que pode assumir (Cf. CHILDS, 2006). Ademais, as apropriações mais recentes (ditas pós-modernas) do *ostranenie* lhe atribuíram ainda mais significados e tornaram seu uso ainda mais difuso, motivando diversos estudos que tentaram traçar suas origens⁶. A subseção 1.1.1 visa mapear suas raízes no âmbito da linguagem e da literatura, a fim de compreender a que tradições o conceito se filia direta e indiretamente. Na subseção 1.1.2, apresentaremos os outros estranhamentos modernos: a *alienação* marxista e o *inquietante* freudiano. Depois, dedicaremos a seção seguinte ao *ostranenie* de Shklovsky.

1.1.1 Pré-história do estranhamento

Conforme temos argumentado, os estranhamentos da modernidade não podem ser considerados conceitos originais, pois o fenômeno a partir do qual são formulados está relacionado à própria cognição humana, já

6 A revisão bibliográfica apontou alguns outros estudos feitos nesse sentido, mas a maioria possui tradução apenas em alemão e russo, não acessíveis aos pesquisadores. A maior parte deles está indicada em Tihanov (2005).

reconhecido até em contextos de espiritualidade e nas mais diversas atividades humanas. Nesta subseção, buscamos as raízes desse conceito na linguagem e na literatura, a fim de relacioná-lo à estética mais amplamente e compreender as tradições que foram incorporadas pelos modernos. Adotamos o termo de *pré-história* de Ginzburg (1998) para designar os autores, noções e conceitos que podem ter influenciado – ainda que indiretamente – a formulação estética do conceito de Shklovsky, reconhecendo que, embora possuam pontos em comum, os demais conceitos possuem suas especificidades, e suas próprias influências e genealogias.

Entre os exemplos apresentados por Viktor Shklovsky ao discutir sobre o estranhamento, os mais canônicos são da prosa de Tolstói, como o conto *Kholstomer* cujo narrador é um cavalo que não consegue compreender a noção de posse dos humanos. Outros termos e exemplos literários análogos lidam com o fenômeno de algo ordinário, lugar-comum, ou familiar que é mostrado de maneira que se torna não-familiar, independentemente de seu conteúdo ou movimento literário. Todavia, apesar de estabelecerem relações com a noção de estranhamento, há notável diferença de enfoque entre os modos que o fenômeno foi teorizado por cada autor:

Vários críticos modernos formularam um número de termos e frases interessantes para se referir a esse método de ironia usado por Tolstói e outros escritores, antes e agora. Logo, temos tais tentativas de generalização como “a notação precisa de fenômenos sem qualquer referência ao seu significado” (Jean-Paul Sartre), “alegoria negativa” (Dmitry Chizhevsky), “percepção ausente de apercepção” (Leon Stilman), “perspectiva por incongruência” (Kenneth Burke), e “tornar estranho” (Ezra Pound). (STACY, 1977 pp. 2-16, t.n.)

A popularização do conceito de Shklovsky pode ter ajudado a remediar o problema de reunir diversos termos e frases para descrever esse dispositivo literário, difundido através dos mais diversos termos e expressões. Ao longo dessa subseção, buscamos, além de catalogar alguns desses termos, traçar essas diferenças e semelhanças entre eles a fim de traçar uma genealogia até o *ostranenie* de Viktor Shklovsky.

De uma perspectiva literária, essa noção pode ser traçada até a *Poética* de Aristóteles (STACY, 1977), o primeiro tratado sobre teoria literária do Ocidente, em que são atribuídos à literatura seus próprios princípios. Aristóteles, na seção 1458a, quando discorre sobre a virtude da dicção, é particularmente preciso quando defende que o estilo mais claro é aquele que “utiliza palavras não-familiares [*xenikos*] (...) raras, uma metáfora, um alongamento e qualquer coisa além do uso comum” (ARISTÓTELES, 1927, t.n.). Portanto, não é uma coincidência que Shklovsky defina que a função da linguagem poética seja aumentar a duração da percepção: nos seus dois principais textos, ele cita a *Poética* e o imperativo da linguagem parecer estranha, com um aspecto estrangeiro.

Entre as tentativas de traçar a história desse dispositivo, a de Ginzburg (1998) é uma das mais acessíveis. Ele explora essa técnica na literatura em seu ensaio *Estranhamento: pré-história de um procedimento literário*. A primeira referência são os escritos de Marco Aurélio em II d.C., a quem interessava uma auto-educação estoica, tornando esse tipo de procedimento uma mudança no olhar, na percepção. Para Marco Aurélio, esse era um hábito de natureza profundamente moral a ser cultivado, uma vez que “cancelar a representação era um passo necessário para alcançar uma percepção exata das coisas, e portanto atingir a virtude” (GINZBURG, 1998 p.19). Não por acaso, o ensaio começa com Marco Aurélio, uma vez que ele é fundamental para a formação e pensamento de Tolstói, o exemplo clássico do estranhamento em Shklovsky.

Uma outra incursão histórica, muito menos acessível, – citada apenas em Stacy (1977 pp.38-39) e em uma nota de Robinson (2008 pp. 264-65) – é a de Dmitry Chizhevsky em um artigo de 1953, em que chama o estranhamento de “alegoria negativa”. Para Chizhevsky (apud ROBINSON, 2008), tanto na alegoria quanto nesse dispositivo, a coisa real é substituída; a diferença crucial é que enquanto o propósito da alegoria é revelar o sentido real das coisas, nesse dispositivo, as coisas são mostradas em sua simples existência física, ausente de qualquer sentido. Em uma incursão histórica, Chizhevsky traça a existência da alegoria negativa desde Xenófanes de Colofão, do século VI a.C., e encontra exemplos em diversos pensadores gregos dos primeiros séculos d.C.. Ele afirma que foi usado

ocasionalmente por pensadores cristãos e cresceu novamente no Renascimento e na Reforma.

A figura de Montaigne é citada por Ginzburg (1998) como o principal exemplo da forma mais adequada assumida pelo dispositivo, em que “realidade é apresentada pelos olhos de um estrangeiro ou de uma criatura não-humana” (CHIZHEVSKY, 1953 apud ROBINSON, 2008, t.n.). O texto de Montaigne exemplifica perfeitamente o que chamava de ingenuidade original (*naïveté originelle*): índios brasileiros são levados à França e não entendem por que adultos armados obedecem a um menino – o exército suíço ao rei da França – e como a desigualdade social é aceita pelos mais pobres.

No Iluminismo, o dispositivo floresceu e se espalhou por diversos pensadores moralistas franceses – sobretudo Voltaire e La Bruyère. Ginzburg (1998) exemplifica que ambos o utilizaram de maneira muito similar a Montaigne, constituindo a tradição à qual Tolstói vai dar continuidade. Chizhevsky (1953 apud ROBINSON, 2008) aponta que Erich Auerbach, discutindo a técnica em Voltaire, também tem um termo próprio, o *Scheinwerfertechnik*, ou a técnica do holofote (STACY, 1977). Apesar da longa linhagem explicitada por Ginzburg, Smoliarova (2006) sublinha que a participação de Denis Diderot e Jean-Jacques Rousseau nessa genealogia foi amplamente ignorada, embora ambos lidassem com o problema do signo defendendo que sua arbitrariedade “deve ser desdobrada, desafiada, performada para retornar à sua ‘condição de imagem” (SMOLIAROVA, 2006 p.28, t.n.). Uma vez que a influência de Rousseau sobre Tolstói já tenha sido explorada em outros estudos⁷, ela explicita as relações de Shklovsky com os escritos de Diderot.

Embora não tenha havido contato direto entre os principais escritos de Diderot e Shklovsky, é possível falar de uma semelhança tipológica de ideias, conceitos e metáforas e circunstâncias históricas que os condicionam (*ibid.*) fazendo-os compartilhar a árvore genealógica do

7 Ela indica o estudo de Yuri Lotman cuja tradução em línguas europeias deu-se apenas em italiano em 1984: “Rousseau e la cultura russa del XVIII secolo,” in *Da Rousseau a Tolstoj: Saggi sulla cultura Russa*, translated by M. Boffito, 43-136 (Bologna, Italy: Il Mulino).

estranhamento. O paralelismo de suas teorias pode estar relacionado à condição histórica de reação contra o tradicional e na mudança da conceitualização de mimese – até então entendida pela tradição aristotélica de pensar em imagens (Cf. *ibid.*). Tanto em seus estudos fisiológicos quanto linguísticos, Diderot “busca provar que a emoção pode recuperar seu poder sobre o mundo apenas através do retorno ao estado arcaico da linguagem, através da recusa dos poderes reduzidos e economizados da ‘mercantilização’” (*ibid.*, p.28, t.n.). Essa recusa, por sua vez, é possível através do distanciamento estético que constitui o papel da linguagem e da arte em recuperar a vividez da sensação; uma distância “que pressupõe a alienação do objeto percebido e um alongamento no próprio processo de percepção” (*ibid.*, p., t.n.). Ao contrário, o distanciamento físico é capaz de enfraquecer as sensações e anular o lado ético da vida.

Apesar das diversas noções de estranhamento desde Aristóteles, a atribuição da linguagem como uma ferramenta para infligir esse efeito só começou a ser sistematicamente pensada com a linguística, no século XIX. Holquist e Kliger (2005) identificam um pensamento sistemático do estranhamento literário a partir da filosofia de Kant, que reposicionou a linguagem na epistemologia, reconhecendo-o como “um constituinte necessário da mente em sua atividade de pensamento; o pressuposto que governa o novo trabalho na linguagem depois de Kant é que o pensamento e a linguagem estão ligados através de uma simultaneidade constante” (p.616, t.n.). A ruptura que o pensamento kantiano causou foi respondida por três trajetórias dominantes: a de Heinrich von Kleist, que visa a aprofundar o estranhamento; a do idealismo alemão, que inclui Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling e Friedrich Hegel; e a linguística estruturalista de Wilhelm Von Humboldt. (Cf. HOLQUIST; KLIGER, 2005)

Os teóricos do romantismo alemão e inglês e do idealismo alemão estão muito próximos do estranhamento, estreitamente ligados à crítica dialética de Hegel do conceito de alienação em Rousseau e à ironia romântica de Friedrich Schlegel (ROBINSON, 2008), de modo que Shklovsky pode ser considerado um formalista hegeliano “interessado especificamente no impacto psicológico da forma na (re)construção fenomenológica e/ou intelectual do mundo material” (p.ix, t.n.). Embora aspectos

muito distintos da filosofia hegeliana permeiem a alienação marxista e o estranhamento de Shklovsky, eles compartilham conceitos e noções fundamentais: assim como o trabalho é fundamental para a conceituação da alienação, a integração da consciência com o mundo através da relação dialética ilumina consideravelmente o pensamento de Shklovsky. Essas relações serão discutidas em 1.3.

A ideia básica consiste no habitual tornar-se psicologicamente anestésico e atribui à estética a função de causar um choque para quebrar a continuidade desse estado mental do leitor. De fato, em um ensaio de 1966, *A renovação de um conceito*, Shklovsky se refere explicitamente ao conceito de *Befremdung* do romântico alemão Novalis, que definiu a poética romântica como “a arte do estranhamento prazeroso, de fazer um objeto estranho, mas ainda assim familiar e atrativo” (apud ROBINSON, 2008 p.79, t.n.). van de Ven (2010) endossa Robinson (2008) apontando que, contemporâneos do fim do século XIX, os poetas românticos ingleses Samuel Taylor Coleridge e Percy Shelley identificavam esse fenômeno na literatura. O primeiro defende que a própria metrificacão dá nova vida à linguagem, aumentando a vivacidade e a susceptibilidade dos sentimentos e da atençã, conferindo à literatura um efeito cognitivo. Já o segundo, defendia que a linguagem poética retira a lente da familiaridade que impede o encanto da existência.

A resposta de Wilhelm von Humboldt à filosofia kantiana evoluiu a questão de como o sujeito pode ser caracterizado por uma divisã e ser capaz de “negociar o mundo *precisamente pela síntese de conceitos e intuições*” (HOLQUIST; KLIGER, 2005 p.621), tornando a linguagem uma constituinte do próprio pensamento, unidos em simultaneidade. Ele “defendeu a linguagem não apenas como representação da experiência *para* a mente, mas a atividade que antes de tudo possibilita o acesso *da* mente para a experiência” (HOLQUIST; KLIGER, 2005 p.623, t.n.). Essa mudança teve implicações profundas nos estudos das complexas dinâmicas da alienação na linguagem e as diversas propostas de negociá-la em diferentes versões de literaridade através de Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Sergej Karcevskij e Mikhail Bakhtin (Cf. HOLQUIST; KLIGER, 2005).

Por fim, é importante citar ainda a aproximação do estranhamento com a teoria de Henri Bergson, um tanto reconhecida (Cf. CURTIS, 1976; SMOLIAROVA, 2006). Para Smoliarova (2006) ele seria o mediador entre Diderot e Shklovsky, uma vez que não apenas a maioria das oposições de Bergson são afins às do Formalismo, como também suas proposições sobre o cômico ligam a ideia abstrata de automatismo à imagem do autômato (*homme-automate*) de Diderot. Curtis (1976) faz uma investigação minuciosa das aproximações entre o Formalismo russo e as proposições bergsonianas, defendendo a influência de um “paradigma bergsoniano” em vez de uma referência direta ao autor, uma vez que Shklovsky provavelmente apenas conheceu essas ideias a partir dos demais Formalistas.

Essa longa genealogia nem sempre possui relações causais entre si. Todavia, isso não deve inviabilizar nosso esforço de encontrar similitudes e diferenças entre eles, uma vez que ao colocá-los em um mesmo panorama, suas especificidades emergem. Desde o início do capítulo, mantivemos um movimento gradual de especificação do fenômeno cognitivo em geral para a sua utilização no campo da estética através de conceitos em específico – e essa tendência se mantém durante as páginas que seguem. Depois de entendermos o contexto moderno que assistiu à consolidação do estranhamento como modelo estético, aprofundaremos em como a alienação e o inquietante se desdobram para a estética na subseção 1.1.2. Em seguida, discutiremos o estranhamento estético de Shklovsky, conceito central da nossa pesquisa, a fim de explicitar as leituras e interpretações que adotaremos. Por fim, discutiremos os conceitos entre si, em suas similaridades e diferenças, na seção 1.3.

1.1.2 Estranhamentos modernos

Os conceitos que evidenciaremos tiveram um papel crucial nas teorias críticas e estéticas na primeira metade do século xx e emergiram nas teorias pós-estruturalistas como modelos. As últimas décadas combateram a racionalização e cientificização defendidas no início do século; como tática, buscaram encontrar, reprimidos nas teorias modernas, os conceitos e

aspectos que escapavam àquelas metanarrativas totalizantes, a fim de desconstruir os binários de *ou isso/ou aquilo* em pluralidades que afirmavam que *nem isso/nem aquilo* (MASSCHELEIN, 2011). Portanto, a pós-modernidade descolou os conceitos de sua teoria original e os recombina para formar uma rede de relações conceituais baseadas antes em afiliações estéticas do que teóricas. Adotamos aqui uma tática contrária à pós-moderna: tentamos retomar os conceitos em suas teorias de origem, acreditando que ao compreendermos melhor suas diferenças poderemos estabelecer uma conexão mais consistente em suas semelhanças.

Não parece ser por acaso que esses conceitos se baseiem no fenômeno do estranhamento, pois eles possuem ressonâncias no contexto histórico tanto no momento de sua criação quanto no de sua reapropriação. Depois que a Primeira Guerra transfigurou o pensamento ocidental, a ênfase na materialidade estética constituiria uma reação aos simbolismos do fim do século anterior. Essa perspectiva é expressa pelo “pensamento de Martin Heidegger sobre o mármore revelando a escultura, na apologia do homem de lixo em Walter Benjamin, ou na aspiração de Shklovsky de ressuscitar a palavra” (SMOLIAROVA, 2005, p.29, t.n.), além da busca pela substância das coisas identificada em Ernst Jünger (ТИХАНОВ, 2005). Por conseguinte, a arte deixou de representar o tradicional ideal do belo, causando uma ruptura radical com a tradição, de maneira distinta do que ocorria em outros momentos históricos (ORTEGA Y GASSET, 1956). A perspectiva sociológica da estética moderna radical a direcionava para atuar “como uma força social que cria dois grupos antagônicos, separando as massas em duas castas diferentes de homens” (*ibid.*, p.66): aqueles que entendem e aqueles que não entendem a arte moderna. De uma perspectiva estética, a arte deixa de refletir as paixões e os seres humanos e o objeto artístico “é artístico apenas na medida em que não é real” (*ibid.*, p.68).

Para Strauss (1989), a crise da modernidade consiste no homem moderno admitir que “não sabe mais o que quer – que ele não pode mais saber o que é bom ou ruim, o que é certo e errado” (p.81), originada na descrença da filosofia política na razão. Assim, ao diagnosticar a crescente importância do *inquietante*, Arnszen (1997) afirma que, no século XX, nós

fomos “constantemente confrontados com o horror sublime do passado cultural, um tempo que vai se tornando progressivamente mais ‘estranho’ e assustadoramente cada vez mais ‘familiar’” (t.n.). De fato, Freud (1919) sublinha que o ideal de belo que a modernidade negou desconsiderava os sentimentos “negativos”, que são parte fundamental da psique. Portanto, a emergência desses conceitos nos movimentos modernos reflete uma crise agravada ao longo do século xx, culminando no pós-modernismo a partir das mudanças radicais das regras da ciência, literatura e artes e do que se constitui como conhecimento (SIM, 2011). As ambiguidades do pós-modernismo em relação ao modernismo demonstram que suas condições não foram transcendidas, apenas suas coordenadas foram recombinadas; a reapropriação dos conceitos, portanto, demonstra continuidade e diferença, simultaneamente.

Na estética, poderíamos simplificar as correntes de estudos modernos do século xx como partindo de três matrizes: o marxismo, a psicanálise e o estruturalismo. Apesar de o pós-modernismo descreditar os pressupostos dessas teorias e as recombinar quase que de todas as maneiras, ainda é possível traçar uma genealogia às raízes modernas. Entre as correntes pós-estruturalistas que visam a atrair atenção para os limites da razão, para os aspectos da existência para além do nosso controle e rejeitar as afirmativas de teorias universais, o desconstrucionismo se destaca como o mais amplamente adotado (SIM, 2011). O esforço dessa seção consiste em retomar os conceitos de maneira mais específica possível, através da contextualização das teorias que lhe circundam, a fim de utilizar os conceitos em suas especificidades, em oposição à generalização de inquietante, estranhamento, alienação e desfamiliarização que estavam sendo utilizados como sinônimos desde a década de 90 (MASSCHELEIN, 2011). Essa questão torna-se mais aguda devido à valorização da especificidade dos conceitos pelos autores modernos; um reflexo da concretude que a modernidade conferia à linguagem, em oposição à linguagem como jogo no pós-moderno. Para Brecht, foi necessário diferenciar o seu efeito da condição marxista; Freud foi o primeiro a atentar para a ambivalência léxica do *Unheimlich* (inquietante) (MASSCHELEIN,

2011); Shklovsky criou neologismos para especificar seus conceitos e quebrar a automatização da leitura.

Os conceitos modernos de estranhamento presentes nas matrizes teóricas modernas são a alienação, o inquietante e o *ostranenie*. Nessa ordem, os conceitos vão do mais geral para o mais específico, e crescentemente reconhecem a autonomia do campo da arte. A alienação da teoria marxista – depois retomada por Brecht – enfatiza os aspectos culturais da arte, pois está fundamentada na filosofia política e na crítica econômica, submetendo o campo da estética às forças sócio-históricas. O inquietante postulado por Freud possui um caráter estésico e reconhece que a literatura funciona segundo algumas leis próprias; embora se aproxime de uma teoria estética, essas leis são tidas como evidências do inconsciente e seu funcionamento. Por fim, o *ostranenie* de Shklovsky está fundamentado no Formalismo russo, cuja teoria pressupõe a autonomia do campo literário. Ou seja, o *ostranenie* está atrelado à defesa de um movimento artístico, e, portanto, é a fundação de uma teoria propriamente estética.

As duas abordagens desta subseção – o marxismo e a psicanálise – podem ser consideradas teorias totalizantes expandidas para a estética que resultaram em abordagens críticas que refletiam seus interesses teóricos. Dito de outra maneira, esse tipo de abordagem enfatizava os aspectos da obra enquanto uma manifestação tangível para exemplificar a teoria: seja a realidade social em que foi criada, seja o reflexo do inconsciente do autor que a criou. Essas abordagens permitem leituras que explicam visões de mundo, mas a obra deixa de ter autonomia para se tornar um resultado de forças maiores que estariam em jogo no momento de sua concepção.

A terceira matriz teórica que associamos ao século xx é o estruturalismo, que enfatizava a obra como um sistema fechado, defendendo sua autonomia perante outros sistemas – sociais, históricos ou psicológicos. Um dos marcos dessa corrente foi a linguística de Ferdinand de Saussure, que criou um sistema descritivo baseado em leis imutáveis como as da física antes da relatividade (HOLQUIST; KLIGER, 2005). Essa corrente se difundiu nos estudos culturais e sociais, sobretudo na França, como uma

análise que enfatiza as estruturas internas de objetos culturais e as estruturas subjacentes que os tornam possíveis (CULLER, 1998). Associado a temas similares, o Formalismo russo precedeu o estruturalismo na estética, mais especificamente na literatura. Uma vez que a abordagem Formalista é o foco de nossa pesquisa, estudaremos seu conceito de estranhamento na seção seguinte, 1.2.

ENTFREMUNG/VERFREMUNG: A ALIENAÇÃO E O DISTANCIAMENTO

O conceito de alienação (*Entfremdung*), para Marx, está associado ao distanciamento do indivíduo com seu trabalho, graças à mercantilização da mão-de-obra pelo sistema econômico capitalista. A teoria marxista “lidava primeiramente com problemas econômicos, políticos e filosóficos e elaborou explicações para a teoria e modos de produção capitalistas” (CUDDON, 1999, p.492, t.n.). Uma linhagem de teóricos interpretou essa teoria, enfatizando conceitos distintos a fim de formular uma abordagem estética e literária ao longo do século XIX. Todavia, a abordagem marxista foi incapaz de chegar a termos com o modernismo. Apenas em 1935, com o dramaturgo Bertold Brecht, o marxismo conciliou-se com o modernismo, com a retomada do conceito de alienação e do procedimento artístico para desalienar os espectadores do seu teatro: o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento).

O termo *Entfremdung* possui uma longa genealogia, que Bloch (1970) inicia pela etimologia. No alemão, *entfremden* (alienar) é antigo, usado no comércio, e no latim, *abalienare* significa “se desfazer de algo”, no sentido de comercializar. O termo alemão se relaciona com o latim apenas na linguagem especializada da filosofia de Friedrich Hegel (1770-1831), em que designa uma externalização, ou 1) de uma Ideia para a Natureza, quando ela se fragmenta, ou 2) do homem em seu trabalho, em uma relação construtiva. Segundo Hegel, a cultura era uma expressão do Espírito (*Zeitgeist*) que atuava através das pessoas, e posteriormente as confrontava como uma força externa (Blunden, 2008). Ludwig Feuerbach (1804-1872), por sua vez, utilizou o termo com uma conotação negativa como uma alienação do indivíduo de si próprio, argumentando que os valores

antropológicos foram deslocados para o Paraíso, então a própria característica do humano foi alienado da existência. (BLOCH, 1970).

Marx seguiu o pensamento de críticos hegelianos como Feuerbach, identificando o problema da alienação religiosa a partir da criação da ideia de Deus, constituindo um processo de externalização de nossas características essenciais e a criação de uma entidade externa que exerce poder sobre nós (JOHNSON; WALKER; GRAY, 2014). Porém, a alienação ocorre no processo de trabalho do modo capitalista de modo ainda mais agudo. Criticando Hegel, Marx defendeu que o trabalho humano é quem criava a cultura de maneira ativa; o trabalho é um processo de objetificação da força humana. Ou ainda, o trabalho caracteriza o metabolismo da espécie humana com a natureza (DUAYER; MEDEIROS, 2008). Assim, ele adotou uma concepção mais próxima à de Feuerbach, mas buscando compreender a totalidade das contradições da sociedade capitalista a partir de fundamentos sociais, formulando um programa para superar a alienação através da dialética em lugar de uma universalidade abstrata (MÉSZÁROS, 1970).

Para Marx, então, a alienação é o fenômeno que decorre de uma ruptura de uma relação simbiótica do homem com o trabalho, uma vez que o homem trabalha e produz porque “a atividade produtiva é fundamental para nós, não apenas no modo em que produzimos nossa subsistência, mas também no modo em que desenvolvemos e expressamos nosso potencial humano” (JOHNSON; WALKER; GRAY, 2014 p.25, t.n.). Assim, aquilo que é produzido não é de quem o produziu, fazendo com que o trabalho seja alienado (*stranged*) do sujeito que o produz. Por conseguinte, para que o trabalho alienado seja passível de troca, é necessário um agente mediador: o capital. Seguindo a lógica, a troca da força de trabalho pelo capital faz com que as próprias vidas humanas sejam tornadas mercadorias, e os sujeitos “perdem o sentido de sua produção, que para eles existe como uma coisa autônoma, estranha, que os subordina e a cujos imperativos estão submetidos” (DUAYER; MEDEIROS, 2008). Por isso, Duayer e Medeiros (*ibid.*) defendem que o conceito de exploração é subordinado à categoria da alienação, de maneira que o conceito assume um papel mais central na teoria marxista.

O trabalho deixa de ser uma manifestação da vida para se tornar um meio para que seja possível viver, implicando um transbordamento das questões econômicas do sistema para uma esfera ética. Sobretudo com o pano de fundo da Revolução russa e do regime comunista na União Soviética, a ênfase no trabalho fez com que as abordagens marxistas da arte supervalorizassem os aspectos sociais e de classe. De acordo com Leon Trotsky (1879-1940), em *Literatura e Revolução* (1924), a arte sempre serviu para perpetuar os discursos e gostos das classes dominantes, e a partir da Revolução russa, o proletariado deveria assimilar todas as conquistas culturais do passado e fundar as bases para uma sociedade sem classes. Portanto, nesse processo, a arte fica a serviço da revolução.

Na transposição da teoria marxista para a teoria literária, o interesse pelos fatores sócio-históricos que proporcionam uma produção cultural foram mantidos. Os interesses dos primeiros críticos marxistas eram a reconstrução de um contexto histórico ou avaliar o quão fidedigna era a representação da realidade social na obra (CUDDON, 1999). Por conseguinte, as grandes obras de arte eram aquelas que forneciam a possibilidade de observar e compreender profundamente situações históricas específicas e, dado o pressuposto marxista de que o trabalho artístico é relativamente não-alienado, ofereceria pistas de “como o trabalho seria um meio de auto-realização em uma sociedade comunista” (CALLINICOS, 2001, p.90, t.n.).

À época da Segunda Internacional Socialista (1889-1914), a crítica marxista ignorava a forma na teoria literária na tentativa de “codificar uma versão relativamente reducionista e determinista do materialismo histórico” (*ibid.* t.n.). O primeiro teórico marxista que conseguiu explorar as relações entre forma e contexto foi Trotsky, em seu *Literatura e Revolução* de 1924, em que argumentava em duas frentes. Primeiro, contra-argumentava a criação de uma cultura do proletariado – defendida pelo movimento do Proletkult –, uma vez que isso seria uma contradição em termos, uma vez que o objetivo da revolução era uma sociedade sem classes; a produção cultural burguesa ajudaria a superar suas próprias limitações. Segundo, rejeitava a perspectiva Formalista por alegar que ela quebrava “a

complexa totalidade social em distintos fatores, mas falha em levar esse método à sua conclusão” (*ibid.*, p.91, t.n.).

No entanto, já é possível reconhecer o impacto do Formalismo na sua argumentação: ele reconhecia a existência de “leis peculiares da arte”, mas alegava que sua criação era sempre uma transformação da realidade, uma vez que não possuiria nenhum outro material além do que era dado pelo mundo, e em sentido mais estrito, pelo mundo das classes sociais. De fato, a criação artística desnudaria formas antigas, mas apenas na medida em que os novos estímulos originados fora da arte possibilitassem. Devido ao forte acirramento dos conflitos teóricos, no entanto, afirmava que apenas o marxismo poderia explicar por que e quem reivindicou uma ou outra forma artística. Outros círculos marxistas, por outro lado, estavam mais próximos das questões relativas à autonomia da arte conforme levantadas pelos Formalistas russos: é o caso do Círculo de Bakhtin. Embora a contribuição de teóricos como Medvedev (*Cf. КОТНЕ, 1977b*) seja tida como exemplarmente anti-formalista, muito da adequação da filosofia marxista para a teoria literária foi influenciada pela abordagem Formalista da linguagem.

O modernismo foi um desafio para a teoria marxista. Para Gyorg Lukács (1885-1971), o próximo principal teórico, esse movimento era obcecado com as sensações superficiais, pela experiência imediata, porque a sociedade burguesa precisava esconder, até de si própria, a sua dependência da extração da mais valia (*CALLINICOS, 2001*). A transformação dessa obsessão em um estilo consciente, então, resultou no modernismo, um sintoma da decadência da sociedade burguesa. Isso deslocava o foco das relações entre base e superestrutura, para uma apropriação mais profunda da teoria marxista. Baseado nos conceitos de comodificação e reificação da vida social, Lukács alegou que assim como todos os produtos culturais, a arte sofria da contradição sistêmica do capitalismo entre a racionalidade parcial e a irracionalidade global: formas individuais e instituições eram capazes de se ordenar racionalmente, mas a sociedade como um todo estava além da compreensão e controle (*ibid.*).

Essa posição foi duramente combatida pelo dramaturgo modernista Bertoldt Brecht (1898-1956), acusado por Lukács de formalismo. Brecht

argumentou que Lukács, na verdade, é quem deveria ser considerado formalista, pois requisitava dos escritores contemporâneos que se conformassem a um estilo literário clássico (*ibid.*). Desse modo, o grande objetivo da obra marxista, desvelar as causalidades do contexto histórico-social, não se restringia a uma forma específica de realismo, mas desenvolver novos métodos para representar novos problemas; uma vez que a realidade muda, novos modos de representação devem surgir (CUDDON, 1999).

Até então, o conceito de alienação havia sido menosprezado nas teorias estéticas marxistas em favor de uma exaltação do conteúdo e da obra enquanto documento histórico. Brecht, um dos principais marxistas modernistas, recontextualizou a relação dessa corrente com o estranhamento a partir de sua defesa do teatro épico. Essa forma de drama consiste em engajar o espectador através da razão em vez da emoção, através de uma peça didática, irrestrita pela unidade de tempo e com uma estrutura narrativa linear simples e direta (*ibid.*). Assim, o objetivo da obra é lembrar o espectador que ele estava diante de algo criado, uma representação da vida e, portanto, deveria controlar sua identificação com os personagens e eventos (*ibid.*). Assim, o espectador sentiria um estranhamento (*Verfremdung*) que evoca surpresa, possibilitando uma atitude crítica com relação à peça e, por conseguinte, relacionar à vida, encorajando mudanças políticas.

O procedimento brechtiano (*Verfremdungseffekt*) se define como “um deslocamento ou remoção de um personagem ou ação de seu contexto usual, de modo que o personagem ou ação não seja mais percebido como completamente óbvio” (BLOCH, 1970, p.121, t.n.). Assim, também, os atores resguardam distância dos papéis que interpretam, encorajados a ter uma atitude com relação ao personagem, em vez de se confundir com ele (CUDDON, 1999), ideia inspirada por uma peça de teatro chinesa em uma visita a Moscou (Cf. ROBINSON, 2007). Esse tipo de estranheza artística e não artificial faz o espectador contemplar e revela sua própria qualidade na alteridade (*ibid.*). Se o trabalho, no capitalismo, produz alienação e o entretenimento, por sua vez, visa a domesticar essa alienação, então o distanciamento do *V-effekt* resiste à distração e visa a “alienar a alienação” (CHRISTIE, 2010).

Vatulescu (2006) evidencia que Brecht cunhou o termo *Verfremdung* tanto em aproximação quanto em oposição ao *Entfremdung* marxista. Antes da visita a Moscou em 1935, quando criou o termo, ele utilizava o *Entfremdung* (distanciamento) como o estranhamento necessário para impedir um evento de parecer natural e aceitável. Por conseguinte, quando nomeou seu efeito, buscava ao mesmo tempo manter o cunho histórico-social do termo marxista, seu objetivo era diferenciá-lo como um termo positivo. Assim, ele evidenciaria os efeitos negativos do *Entfremdung* e o seu objetivo de criar um antídoto para ele, restaurando o contato do espectador com o mundo.

Portanto, a lógica do *V-effekt* é ser um espelho que choca e distancia a realidade familiar a fim de provocar surpresa e atenção, tornando-se a rota mais curta da alienação até o auto-confronto (BLOCH, 1970). Uma vez que algo é apresentado com distanciamento – sem apelo emocional, mas racional – há uma ruptura que permite que o espectador obtenha *insights* e transforme a sensação em seu oposto dialético: o reconhecimento – mas de uma maneira que não possuía antes. Brecht a defende como uma ferramenta didática que possibilitaria um melhor entendimento da realidade para o espectador e, assim, aumentaria sua consciência política; ele encoraja um diálogo do espectador com sua realidade, com o objetivo de alterá-la (TIHANOV, 2005).

UNHEIMLICHE: O INQUIETANTE

Enquanto a teoria marxista foi interpretada por diversos teóricos a fim de conciliar o materialismo histórico com a estética literária, o conceito psicanalítico circula facilmente nas teorias estéticas devido à aproximação das narrativas na psicanálise em geral e em *O Inquietante* (FREUD, 2010[1919]) em específico. Tanto a literatura quanto a psicanálise se baseiam em textos e “dividem a *poiesis* das imagens e expressões, a poética de suas organizações, a gramática das narrativas e, também, uma teoria de interpretação” (EMIG, 2008, p.175, t.n.). Da teoria freudiana, o conceito desdobrou-se para a literatura e estética a partir da seção do ensaio em que trata da ficção. Argumentaremos que, embora reconheça as propriedades específicas da literatura e assuma papel fundamental para

as teorias estéticas do século xx, o inquietante freudiano se preocupa mais com *de onde vem* o estranhamento do que *como* ele acontece a partir da experiência artística.

As narrativas são a principal evidência que o analista utiliza para diagnosticar uma patologia cognitiva. A obra de Freud e Jung, por exemplo, estão repletas de referências a mitos, folclore, contos de fada, de modo que “nenhum dos dois distingue entre as histórias de verdadeiros pacientes daquelas herdadas pela literatura e pela cultura” (*ibid.* t.n.). Para reforçar os paralelismos, após Freud apontar as duas qualidades de atemporalidade dos sonhos como *condensação* e *deslocamento*, Roman Jakobson as equacionou com qualidades da linguagem, a metonímia e a metáfora, respectivamente – que se tornaram canônicas nas análises literárias estruturais (*ibid.*).

O primeiro modelo de interpretação psicanalítica presume que debaixo da primeira camada de símbolos, há uma verdade a ser descoberta. Assim, de maneira geral, essa crítica se preocupa com a descoberta de conexões entre os artistas e aquilo que eles criam (CUDDON, 1999). Nos casos mais superficiais, os “símbolos freudianos” reduzem as análises à identificação de padrões de frustração libidínica do autor na obra (EMIG, 2001). Embora Freud não tenha tentado definir uma essência para a arte, ele atribui a origem de boa parte da produção cultural ao emprego produtivo da repressão das pulsões, que constitui o processo de sublimação. Entretanto, o próprio Freud declarou insuficiente a oposição entre os “falsos” sonhos (como sintomas) e a “verdadeira” patologia – quase sempre dominada pela repressão da ansiedade infantil em relação aos pais – o complexo de Édipo.

Masschelein (2011) analisa as mudanças ocorridas na teoria freudiana e a relação que o inquietante desenvolve em totalidade. Em *O Inquietante*, Freud apresenta o conceito homônimo ainda de acordo com seu primeiro modelo – em que a ansiedade é consequência da repressão – mas também introduz a segunda fase, em que a ansiedade também é causa da repressão. Por conseguinte, alguns estudos têm se concentrado na ideia de repetição n’*O Inquietante* (MASSCHELEIN, 2011; MARTINS, 2012), pois esse

aspecto evidencia a sua relação com os textos que remodelam a teoria psicanalítica – a saber, o *Além do princípio do prazer* (1920).

Assim, em *O Ego e o Id* (1923), Freud estabeleceu uma dinâmica mais complexa, que permitia compreender que “tudo que é reprimido é inconsciente, mas parte do que é inconsciente não é reprimido” (ERWIN, 2002, p.271, t.n.). Nesse novo modelo, o **id** consiste das pulsões libidinosas que o **ego** busca impedir, sempre vigiado pelo **superego**, que consiste de todas as inibições pessoais e sociais internalizadas. Essa tripartição permitiu, mais tarde, outras teorias que reconheciam as motivações individuais ao passo que as posicionavam em condicionantes culturais (EMIG, 2001). Em vez de uma concepção de controle do consciente sobre o inconsciente, há um conflito constante e um forte aspecto de repetição: tanto o id quanto o superego são incontroláveis, e repetem padrões de pulsão e repressão. O fato de que o que parece tão ameaçador – a ponto de ser reprimido – é ao mesmo tempo familiar – pela repetição, pelo reconhecimento – é o que proporciona o aparecimento do inquietante.

A primeira coisa a se notar é que a repetição é crucial para a compreensão do inquietante. Primeiro, porque a sensação de inquietação postulada como consequência do retorno de algo superado. Segundo, Freud defende que o próprio mecanismo através do qual a inconsciência opera é através de repetição; assim, a própria sensação de repetição involuntária também é fonte de inquietação, pois revela uma estrutura do inconsciente (que deveria permanecer escondida). Isso se reforça porque o inquietante não se caracteriza por símbolos ou imagens específicas como se cristalizou nas já mencionadas “imagens freudianas”; Freud reconhece que uma vez que o inconsciente não se manifesta através de imagens – ao menos, imagens reconhecíveis pelo consciente –, o inquietante é a experiência que ocorre quando o pré-consciente identifica através da consciência o fantasma do que foi reprimido.

Parte do ensaio se dedica à etimologia do *unheimlich*, a fim de explicar como o *heimlich* coincide com o sentido de sua negação. Freud (2010[1919]) evidencia que *heimlich* “pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro”, que significavam tanto algo familiar – pertencente ao lar, íntimo – como algo oculto – mantido às escondidas,

dissimulado. Mais tarde, o sentido de *heimlich* se desenvolve para algo subtraído ao conhecimento, e impenetrável à exploração e, então, adquire um sentido de perigo, medo, tendendo a coincidir com o *unheimlich*, a negação de seu sentido inicial. Por conseguinte, *unheimlich* é ambivalente como a 1) negação de *heimlich* tanto no sentido de “familiar” e 2) como a reafirmação do segundo sentido de *heimlich*, “escondido, furtivo”. Ou seja, o termo é, ao mesmo tempo, afirmação e negação de dois sentidos distintos, conforme apresentado na Figura 1.1.

Em suma, Freud (2010[1919]) postula que “o elemento angustiante é algo reprimido que retorna [...] não deve importar se originalmente era

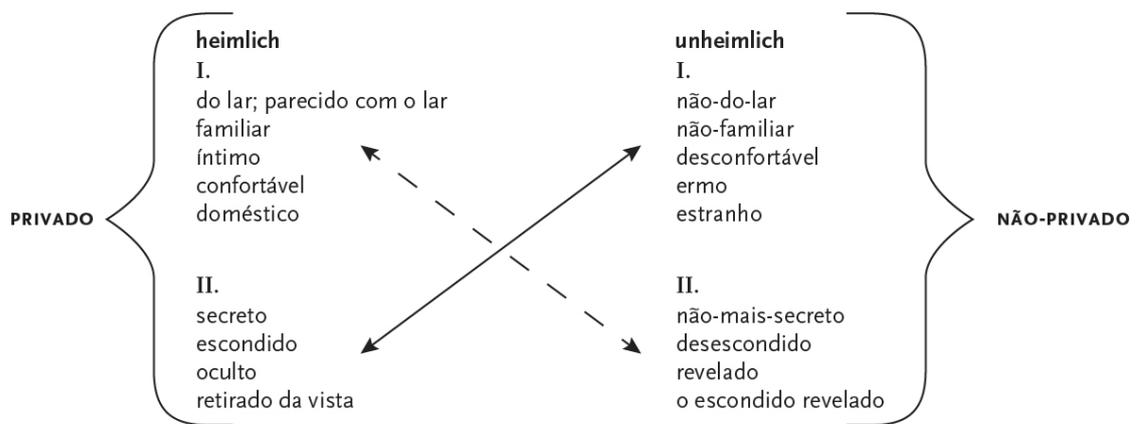


figura 1.1 Diagrama dos significados ambivalentes do *heimlich* e *unheimlich*. Embora opostos através da negação do prefixo *un-*, seus significados coincidem. Baseado em Gray (s.d.).

ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto”. Por conseguinte, o *heimlich* se torna *unheimlich*, pois o que causa a inquietação é aquilo que há muito era familiar à psique (*heimlich*) e através da repressão, tornou-se alheia e inquietante (*unheimlich*).

A segunda é coisa é que psicanálise e estética têm igual importância para a definição do conceito e seus efeitos. Freud inicia o ensaio justificando o interesse do psicanalista pelo domínio da estética – ainda que definida de maneira mais ampla, como um estudo das sensações – pois a experiência literária trataria “com emoções atenuadas,

inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes [...]” (FREUD, 2010[1919]). Freud mapeia ao longo do ensaio as diversas fontes da sensação do inquietante, utilizando-se de exemplos clínicos e literários de maneira equânime, embora, diferencie o inquietante sentido na vivência e aquele imaginado ou lido. Além disso, o enfoque literário é central na segunda parte do ensaio, em que analisa *O Homem de Areia*, conto de E. T. A. Hoffmann, identificando os símbolos e neuroses ao longo do texto, de uma perspectiva mais tradicional de sua teoria. Na terceira, estabelece os efeitos do inquietante, quase como um crítico literário, como efeito estético na literatura e na ficção, direcionado à sensação que a literatura é capaz de evocar no leitor. Esta última, sobretudo, será uma base para teorizações sobre a ficção, da escrita e da leitura.

O inquietante pode ser encarado sob o aspecto psicanalítico ou literário. Da perspectiva psicanalítica, o objetivo do ensaio é estabelecer o estágio psíquico superado como origem dos temas de efeito inquietante. Essa conclusão é extraída de princípios comuns aos exemplos de impressões associadas à inquietação. Sua tese geral é que o inquietante é toda experiência da vida adulta que retoma impressões de estágios psíquicos passados: da infância, de aspectos da vida inconsciente, ou de experiências primitivas da espécie humana. Primeiro, associa à angústia infantil, através de uma das principais imagens da história *O Homem de Areia*: a perda da visão, que, em sua teoria, é equacionada ao medo da castração. Depois, associa ao desejo ou crença infantis, através do conflito entre objetos vivos e inanimados.

A principal imagem do inquietante é o duplo (*doppelgänger*), que se constitui um ponto nodal entre diversos conceitos da teoria freudiana (GRAY, s.d.). O duplo emerge também como uma imagem que representa um recuo a fases de desenvolvimento do Eu – tanto pessoal quanto da espécie humana. Ele pode surgir da repressão do narcisismo infantil, constituído do que é inaceitável para o ego, seus aspectos negativos e todos os sonhos e esperanças que foram suprimidos pelo confronto com o real e a sociedade. Ele também tem a função da formação do superego, que projeta tudo o que é reprimido na imagem do duplo, e por isso se torna uma forte fonte de inquietação na vida adulta.

A terceira coisa importante é que na vivência e na ficção, o inquietante ocorre de maneiras distintas, pois os leitores ajustam sua sensibilidade ao mundo ficcional a que são apresentados. Em um conto de fadas, por exemplo, não nos surpreende que um animal fale; embora em outros gêneros literários isso possa ser inquietante, como em Kafka – em cuja obra o estranhamento já foi estudado (Cf. MASSCHELEIN, 2011, p.63; ANDERS, 2007; CARONE, 2011). Assim, segundo Freud (2010[1919]), a ficção precisa apresentar um pretense de realismo, prometer verossimilhança, e depois criar enorme discrepância entre os eventos reais e fantásticos. Por fim, o leitor precisa compartilhar a perspectiva do personagem que é submetido a experiências inquietantes. Essas considerações acerca de como o inquietante opera na ficção se aproximam de uma teoria literária, que será posteriormente retomada e canonizada junto ao conceito através dos estudos de Tzvetan Todorov e de leituras desconstrutivistas ou pós-estruturalistas (Cf. MASSCHELEIN, 2011, pp.73-123).

Emig (2001) aponta que o inquietante se expandiu para noções mais gerais, como “o inextricável entrelaçamento entre o desconhecido e o conhecido e a ideia relacionada de que modelos de normalidade requerem uma identificação com seu oposto, não de fora, mas como seu constituinte” (p.178, t.n.). O conceito se desenvolveu ao longo de um período de conceitualização – desde uma pré-conceitualização ou latência teórica até a década de 60 até seu auge entre os anos 80 e 2000. Até o fim do século xx, tornou-se um dos principais conceitos da teoria estética freudiana: quase um modelo para um tipo de conhecimento que opera entre diversas disciplinas, governado pela ambivalência, incerteza, repetição, medo e ficção (*ibid.*).

I.2 OSTRANENIE: A RENOVAÇÃO DA PERCEPÇÃO

Argumentaremos que o *ostranenie* é o conceito mais específico da estética, uma vez que estabelece a condição de existência da arte – não como efeito, categoria estética ou sensação. Por outro lado, é o mais geral acerca do efeito que causa, uma vez que permite analisar o modo como as obras de arte interagem com a nossa percepção – e não os efeitos dessa interação. Esse é o conceito central da pesquisa devido à **ênfase no modo de usar a linguagem**, fornecendo-nos um entendimento da obra de arte como um artefato sócio-histórico autônomo e construído com a finalidade de causar um efeito estético próprio da arte.

Nessa seção, a fim de contextualizar e discutir o *ostranenie* e a vida e teoria de Shklovsky, apresentaremos a história do Formalismo russo. A seguir, faremos a leitura dos dois principais textos vanguardistas de Shklovsky, pontuando seus aspectos principais. No primeiro, *A ressurreição da palavra* de 1914, ele estabelece os preceitos básicos de suas noções estéticas: o objetivo da arte e o papel dos artistas. No segundo e mais famoso, *A arte como procedimento* de 1917, utiliza o *ostranenie* pela primeira vez em uma crítica aguda às correntes simbolistas, e delinea as preocupações do Formalismo. Depois dessas leituras, vamos estabelecer um diálogo entre os principais comentadores, a fim de relacionar os textos à vida de Shklovsky, apresentar como o estranhamento continuou em sua vida na União Soviética e discutir seus diversos significados.

O movimento de estudos literários a que Shklovsky pertencia foi taxado de “formalista” pelos opositores – sobretudo marxistas soviéticos da Rússia pré-revolucionária. Trotsky (1924) afirmou que a escola Formalista representava um “idealismo abortivo aplicado à questão da arte”. Assim, apesar da alcunha pejorativa, eles se definiam como *especificantes* ou *teóricos de abordagem morfológica*. As duas denominações revelam, respectivamente, fundamentos teóricos do movimento: a insistência na especificidade e autonomia dos Estudos Literários e ênfase na obra literária e seus componentes. Esse movimento era formado dois grupos que compartilhavam diversos princípios e objetivos, embora

“suas orientações frente ao estudo da literatura divergissem em alguns aspectos importantes” (STEINER, 1981, p.59, t.n.). O Círculo Linguístico de Moscou era representado por Roman Jakobson e a OPOYAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética), por Viktor Shklovsky. Enquanto o primeiro grupo buscava aplicar os desenvolvimentos científicos da linguística ao estudo da literatura (LEITCH, 2001), o segundo era mais orientado à história literária (MARGOLIN, 1994). E, ainda assim, grande parte do esforço de reuni-los sob a alcunha geral de Formalistas é fruto de uma síntese histórica e didatismo.

As análises e teoria produzidas foram amplamente apropriadas em estudos mais tardios, depois que a União Soviética sentenciou o Formalismo como cosmopolita, através do Círculo Linguístico de Praga, entre cujos fundadores estava Jakobson, que saíra da União Soviética. Em Praga, ele aliou as contribuições do início do Formalismo russo com a linguística de Saussure e iniciou o estruturalismo tcheco. Através de Tzvetan Todorov, francês também estruturalista, os textos Formalistas foram pela primeira vez para o Ocidente, na década de 60, influenciando largamente os estudos de narratologia e semiótica de grandes teóricos como Roland Barthes. Por outro lado, na União Soviética, Shklovsky teve que se desculpar publicamente sobre suas posições “formalistas” em *Um monumento ao erro científico* (1930) – mas com sua ironia, não se desculpou de nada.

Entre os conceitos modernos, o *ostranenie* foi o mais flutuante em suas releituras históricas e teóricas. Apesar de ter fundamentado o manifesto do movimento, *A Arte como procedimento* de 1914, o conceito falhou em se tornar parte integral do que os Formalistas russos e, mais tarde os estruturalistas soviéticos, abraçaram e promoveram como seus princípios (TIHANOV, 2005), depois de suprimido pelo stalinismo. Graças à influência de Jakobson, que discordava das formulações de Shklovsky, o *ostranenie* não sobreviveu como tal, sobretudo na França, onde toda linhagem de estruturalistas buscou suprimir o termo (CHA-TEAU, 2010). Essa disputa e a confusão de traduções na língua francesa fez com que o *ostranenie* fosse substituído ora pelo inquietante, ora pelo *V-effekt*. Todavia, o conceito foi aceito nos círculos políticos da

França e trabalhos recentes se dedicaram a evidenciar como o estranhamento teria evidenciado problemas teóricos em estudos que o rejeitaram (STERNBERG, 2006).

Não foi por acaso que o *ostranenie* começou a reaparecer nos anos 60 e 70. A resistência intelectual à Guerra Fria, sobretudo na Inglaterra, fez com que a apropriação de um conceito russo, por si só, já fosse um gesto subversivo (CHRISTIE, 2010). Desse modo, teóricos do cinema se apropriaram do Formalismo, também através de Eisenstein, buscando as bases teóricas para a linguagem que ainda estava começando a ser levada a sério. Apesar da resistência, o mesmo ocorreu na França nos anos 80 (CHATEAU, 2010). Desde então, diversos estudos têm dado força ao conceito. A revista *Poetics Today* dedicou dois volumes para re-visitar o *ostranenie* nas edições 26.4 e 27.1 de 2005 e 2006, respectivamente. Annie Van den Oever (2010) reuniu artigos a fim de atualizar o conceito como um que valorizou a especificidade do *medium* do cinema no início do século, e como fundador de uma teoria estética cognitiva. De uma perspectiva mais teórica, Douglas Robinson (2008) lançou uma nova luz sobre Shklovsky e sua teoria, defendendo-a como uma precursora de uma teoria somática da literatura, na mesma linhagem de Tolstói e Brecht.

Antes de analisarmos os textos de Shklovsky, discutiremos sua escrita e teoria de maneira ampla. Ele não é um pensador de fácil sistematização, sendo, em muitos aspectos, um moderno pós-moderno: sua escrita é irônica, repleta de jogos de linguagem e fluida em conceitos e abordagens. Buscamos ir além da leitura isolada do *A arte como procedimento* (1914) a fim de colocá-la em perspectiva com obras autobiográficas, contextualizando a teoria Formalista. Assim, vamos encarar seus textos como manifestos, não como proto-teorias estruturalistas (BRUNS, 2009[1990]; VAN DEN OEVER, 2010), permitindo uma interpretação com mais nuances, uma vez que Shklovsky apresentava seus textos como trabalhos em aberto, em conexão com a vida em si (VAN DEN OEVER, 2010), nunca como finalizados, e não raro se referia a textos que ainda iria escrever – e sequer teve a oportunidade. A teorização de Shklovsky era certa e, em muitos casos, panfletária, mas não sistemática: ele identificava

os problemas e apontava a direção das soluções. No entanto, teóricos como Jakobson e depois Boris Eikhenbaum e Iurij Tynianov resolviam as questões de maneira mais sistemática.

Os textos Formalistas possuem traduções rarefeitas e edições escassas, mesmo em inglês⁸. Por conseguinte, a maior parte das traduções do russo para o inglês dos textos menos famosos presentes nesta seção são citações de citações das referências desta pesquisa. Em outros casos, a própria tradução tornava-se um problema por si só, como é o caso do próprio conceito:

A palavra russa *ostraniene* (substantivo) ou *ostranit'* (verbo) é um neologismo, um fato em si de suprema importância em um crítico tão inclinado à perspicácia e trocadilhos sérios como Shklovsky é. Não há tal palavra nos dicionários russos. É claro que o prefixo *o* (*o-straniene*), em geral utilizado para implementar uma ação (apesar de esse ser apenas um dos seus muitos usos contraditórios), pode ser compreendido como aplicado a duas raízes simultaneamente, isto é, tanto *stran* (estranho) quanto *storon* (lateral, que se torna *stran* em verbos como *otstranit'* [remover, colocar de lado]). (SHER, 2009[1990] p. xviii-xix)

Mesmo a escrita no alfabeto ocidental não é uniforme, grafada como *ostranienie* e, em português, as traduções variam de *singularização* a *desautomatização* (KEMPINSKA, 2010). Outros estudos apontam ainda que o termo teria sofrido um erro de reprodução no texto original e deveria ser grafado *ostrannenie* (Cf. VAN DEN OEVER, 2010). Decidimos adotar o termo original do russo grafado da maneira mais difundida, *ostranenie*, a fim de sermos específicos com relação ao conceito cunhado por Shklovsky.

Nos estudos históricos mais aceitos e em leituras estruturalistas, Shklovsky é caracterizado como o mecanicista por excelência (STEINER,

8 A exemplo disso, dos quatro textos de Shklovsky anteriores à Revolução de 1917 citados por Tynianov (2005), apenas dois têm tradução para o inglês. Desses, apenas um para o português.

1981). Robinson (2008, p.120-29) concorda que ele se refere de maneira muito mais mecânica aos dispositivos artísticos a partir dos textos dos anos 20, mas argumenta longa e convincentemente que Shklovsky apenas avança nessa direção uma vez estabelecidos seus fundamentos teóricos nas bases cognitivas e nos efeitos da arte na percepção. Caso ele tivesse movido o núcleo de sua teoria para a mecanização da obra, esses fundamentos teriam sido retirados das novas edições do seu livro. Portanto, essas mudanças apontam antes para um exagero panfletário dos seus textos à medida que a disputa com os Marxistas se acirrava (ANY, 1998) – e, ainda assim, alertava contra a despersonalização causada pela máquina – como em *Zoo* de 1923 (*ibid.*).

Por conseguinte, são poucos pontos pacíficos sobre e ao redor do conceito de *ostranenie*. Algumas leituras díspares podem ser exemplificadas pela ambiguidade do Formalismo com Potebnya e Veselovsky (Cf. ERLICH, 1955; LAFERRIÈRE, 1976) e suas disputas com Gyorg Lukács, proeminente crítico marxista (Cf. TIHANOV, 2000). Além disso, sequer a real importância do *ostranenie* para a teoria Formalista está estabelecida: Tihanov (2005) aponta tanto estudos que analisam o movimento Formalista com base no conceito, quanto para estudos que evidenciam o seu menosprezo pelos demais Formalistas. Por fim, a leitura de Robinson (2008) propõe uma alternativa de teoria ético-estética que é um ponto crucial de discussão em oposição à tradição de leituras mecanicistas de Shklovsky.

Todavia, há argumentos mais fáceis de desmentir. Uma longa linhagem de crítica marxista foi construída a partir da ideia de que o *ostranenie* é um conceito apolítico e a-histórico. Esse argumento foi levantado por Trotsky em seu *Literatura e Revolução* (1924) em que definia a análise formal como necessária, mas insuficiente, uma vez que “você pode contar as aliterações num provérbio [...] mas se você não souber o papel da foice [...] o núcleo [da arte] não será atingido” (TROTSKY, 1924). Mais recentemente, Frederic Jameson (1973 apud Shukman, 1973) fez uma leitura similar, afirmando que a linguagem, para os Formalistas, era “um pesadelo sistematizado e sem corpo”, ao que Shukman (*ibid.*) afirma que isso pode ser traçado apenas ao estruturalismo de Jakobson. Além disso, mais recentemente,

Boym (2005) e Vatulescu (2006) se dedicaram a demonstrar exaustivamente a leitura política de Shklovsky, além de Tihanov (2005) e Emerson (2005) relacionarem o desenvolvimento do conceito à sua vida e Van de Ven (2010) propõe o *ostranenie* como um modelo ético para a literatura no cenário pós-crítico. Talvez da maneira mais convincente, Robinson (2008) reúne evidências para ler o *ostranenie* como um conceito que, afinal, busca criar empatia; desde o seu primeiro texto, Shklovsky já propõe sua teoria direcionada não só à história da literatura como à vida cotidiana.

Tihanov (2005) argumenta que o *ostranenie* é melhor compreendido se contextualizado pela Primeira Guerra, conferindo um papel menor à Revolução de 1917; ele emerge ainda mais ambíguo e complexo, refletindo o dilema do jovem Shklovsky que, por um lado, defendia a criação da nova arte com entusiasmo e, por outro, exprimia suas dúvidas políticas e estéticas – além de seus principais textos terem sido escritos no *front*. Esse *ostranenie* inicial, portanto, incorpora o paradoxo tradicional/moderno decorrente das experiências de Shklovsky na Primeira Guerra: enquanto explicitamente visava uma nova forma artística autônoma, acreditava em certa “substância” das coisas e na possibilidade de as recuperar pela arte. Ou seja, apesar de ser exemplarmente moderno na sua defesa do futurismo, de fato, seu argumento era tradicionalista no sentido de que “acreditava na substância permanente e inalterável das coisas e em sua particularidade; ele prefere a óptica de uma singularidade espinhosa que se mantém verdadeira ao objeto do que as generalizações cognitivas totalizantes” (TIHANOV, 2005 p.671, t.n.)

Em *A ressurreição da palavra* (1914) Shklovsky apresenta o processo através do qual as palavras perdem suas imagens e morrem, postulando que “restaurar a sensação do homem com o mundo, ressuscitar coisas e matar o pessimismo” (SHKLOVSKY, 1973[1914]) seja o objetivo da arte. Nos parágrafos concisos e fragmentários, a maior parte das ideias que ele e o Formalismo vão desenvolver já estão postas: desde o novo conceito de *forma* até as questões de história da literatura. Em alguns aspectos, o texto é nostálgico: “[...] uma vez que você atinge a imagem que agora está perdida e oculta, mas embutida na origem da palavra, você é confrontado pela sua beleza – beleza que um dia existiu e agora se foi” (*ibid.*, p., t.n.), mas

o impulso moderno de ruptura fica evidente quando afirma que “a velha arte já morreu, e a nova ainda não nasceu” (*ibid.*, p.46, t.n.).

O destino das palavras, das obras literárias e da arte é percorrer o caminho da poesia para a prosa e, assim ganhar significado e perder sua forma interna. Ou seja, a “armadura de vidro” da familiaridade torna inevitável a fossilização das formas artísticas e a transformação da linguagem em cemitério das palavras. A arte deve ressuscitá-las, resgatando o que as torna poéticas: suas formas interna (imagem) e externa (som). Apesar de não desenvolvê-la, Shklovsky apresenta a noção cognitiva de sua teoria: deixamos de **sentir** e passamos a apenas **reconhecer**; a percepção artística é aquela em que a forma é sentida, e como em experiências religiosas, folclóricas e primitivas. Eichenbaum (2001[1926]) evidencia que “*percepção* aqui claramente não deve ser entendida como um conceito psicológico simples”, mas um elemento da própria arte, dando à noção de *forma* um novo significado: “não mais um envelope, mas uma coisa completa, algo concreto, dinâmico, autossuficiente e sem um correlativo de nenhuma natureza” (*ibid.*, p.1069, t.n.).

A agudeza do seu modernismo permeia o texto, embora reconheça que o Futurismo tenha indicado os caminhos para a nova arte. O aspecto mais importante da linguagem para Shklovsky é a imagem – a forma interna da palavra – e isso é o que deve ser resgatado, uma vez que na transformação da poesia em prosa, as palavras não perdem seu significado, mas sim sua forma interna. De fato, a cooperação estreita entre a vanguarda Futurista e o Formalismo – sobretudo de Shklovsky – não se sustentou durante muito tempo, pois eles possuíam programas bastante distintos (TIHANOV, 2005).

De fato, de acordo com Tihanov (2005), uma conexão estreita entre arte e ética veio no texto de Shklovsky do ano seguinte, em que anunciava o lançamento do livro de Mayakovsky, *Uma nuvem de calças*. Além de

alegar que a poesia simbolista era automatizante, Shklovsky afirma sobre a guerra que:

O mundo, tendo perdido, junto com a arte, a sensação da vida, está cometendo agora um imenso suicídio. A Guerra sobrepõe a consciência em nosso tempo de arte morta, e isso explica sua crueldade, maior que a crueldade das guerras religiosas. A Alemanha não tinha o Futurismo, mas a Rússia, Itália, França e Inglaterra, tinham. (SHKLOVSKY, 1915 apud TIHANOV, 2005, p.674, t.n.)

Essa citação demonstra uma consciência das relações entre arte e vida que mais tarde será um ponto nodal da discussão entre Formalistas e marxistas. No mesmo texto, por outro lado, Shklovsky ilumina a ambiguidade do seu posicionamento, celebrando a poesia de Mayakovsky de modo belicoso como uma rejeição da “ternura senil da Literatura russa até então – a literatura dos fracos”.

Essa ambiguidade se aprofundou nos seus próximos textos: *As premissas do Futurismo* (1915) e *Sobre poesia e a linguagem transmental* (1916). A justaposição dos épicos heroicos como exaltação à nova linguagem, resultou na dúvida se algum dia haveria obras de arte genuínas escritas em linguagem transmental⁹. Essa aproximação de opostos estéticos refletia a insegurança de Shklovsky tanto frente à democracia – um sistema baseado na indiferença e automatização – quanto ao radicalismo bolchevique, que visava apenas ao poder político. Isso o levou a lutar contra a Revolução até o fim de 1918, o que lhe acarretou perseguição política, interrogatórios e prisão.

9 No russo, *zaimny yazyk*, abreviado *zaim'* (CUDDON, 1999), linguagem transmental – ou ainda transracional ou trans-sentida (tradução nossa de *trans-sense*) – é a proposta do futurismo russo de uma poesia sem referencial e puramente sonora. O descaso com o significado “simbólico” da palavra faria com que as propriedades sonoras tivessem maior efeito estético da “palavra como uma articulação direta que possui seu próprio significado real [...] Eles tiveram que fazer a linguagem poética estranha [...] como crianças, tiveram que aprendê-la novamente para que perdessem o hábito de usá-la como símbolo musical” (EICHENBAUM, 1923 apud O'TOOLE; SHUKMAN, 1977)

Portanto, quando escreve (1916) e publica (1917) *A arte como procedimento*, Shklovsky registra suas dúvidas e esperanças; talvez por isso o texto tenha chegado até hoje ainda com tanta força. Quando posto ao lado de outros autores da geração da Primeira Guerra – em especial Ernst Jünger –, a ênfase do *ostranenie* na materialidade e na sensação tornam-se sintomáticos para o objetivo de atingir a essência do objeto (TIHANOV, 2005). Assim, o estranhamento consiste em um paradoxo: o objetivo é criar algo novo, que serve ao propósito de reviver uma sensação; a ambiguidade estética e política de Shklovsky está cristalizada no conceito do *ostranenie*.

Nesse texto, Shklovsky radicaliza seu discurso e define os princípios do Formalismo, aprimorando as ideias delineadas nos textos anteriores em uma crítica belicosa e irônica contra os princípios simbolistas de que as imagens poéticas visam à economia da percepção. Shklovsky afirma que a poesia não pode ser definida como pensar por imagens, pois o pensamento imagético não compreende todos os aspectos da arte. A imagem literária, então, perde importância: ela pode ser tanto prosaica quanto poética, a depender do objetivo para o qual é utilizada. Logo, o artista deve se preocupar com organizar as imagens em vez de criá-las, tornando a obra algo feito através de procedimentos para torná-la o mais obviamente artística quanto possível (SHKLOVSKY, 1965). Por conseguinte, os movimentos artísticos mudam porque mudam seus procedimentos e dispositivos através dos quais eles organizam as imagens.

A partir desse texto, a dimensão perceptiva se torna dependente das qualidades da obra, pois Shklovsky demonstrou que “a percepção da forma resulta de técnicas artísticas específicas que forçam o leitor a experienciar a forma” (EICHENBAUM, 2001[1926], p.1070, t.n.). Assim, Shklovsky move sua teoria dos domínios da psicologia – o fato de não *vermos* o que ficamos habituados – para o da estética (KESSLER, 2010). Ou seja, o objetivo não é isolar a arte da cognição, mas que a arte tenha seu domínio próprio, definido pelo seu objetivo. Entretanto, Shklovsky não pôs sua teoria nesses termos; ele apenas formulou-a de modo que psicologia seja igual à economia da percepção: “o Formalismo russo se define não contra história, mas contra psicologia” (BRUNS, 2009[1990],

p.xii, t.n.). Além disso, ele reafirma a distinção entre a linguagem e percepção poéticas e prosaicas, reforçando que a vida do trabalho poético percorre o caminho da poesia para a prosa, crescendo em significados e perdendo em *artisticidade*.

Shklovsky, então, desenvolve a metáfora da fossilização e do cemitério de palavras para falar do processo de automatização da percepção na vida cotidiana. A contribuição de um “paradigma bergsoniano” (Cf. CURTIS, 1976) através de seus companheiros faz com que Shklovsky adote noções como o processo de automatização, o princípio geral da arte enquanto estranhamento e a ideia de que onde quer que haja imagens, pode haver estranhamento. Essa influência mostra novamente que embora Shklovsky tenha ficado conhecido como o maior proponente da concepção mecanicista, sua concepção do estranhamento beira o místico (Cf. DEIKMAN, 1966), similar ao conceito de *duração* de Bergson como “antídoto quase místico para os efeitos automatizantes do tempo ‘falso’ ou ‘matemático’” (ROBINSON, 2008, p.112, t.n.).

Ao longo do texto, Shklovsky usa exemplos da obra de Tolstói, os eufemismos eróticos – presentes em dizeres populares e em *Decameron*, obra do século XIV de Giovanni Boccaccio – e as adivinhas. Embora, a princípio, a escolha de exemplos pareça quase aleatória, eles, sobretudo os de Tolstói, tinham uma motivação: quanto mais diversos, mais o *ostranenie* se confirmava como princípio geral. Tolstói, por exemplo, é um dos grandes romancistas realistas do século XIX, e um dos escritores preferidos de Shklovsky. Shklovsky via algo em comum entre a obra de Tolstói e a poética de Mayakovsky (VAN DEN OEVER, 2010), e o *ostranenie* foi formulado no intuito de ser um princípio geral da arte, capaz de explicar tanto a prosa de um realista quanto a poesia vanguardista sem referentes da linguagem transmental. Dada a reconhecida perspicácia de Shklovsky, isso parece ter soado quase como um desafio para ele, depois de ter apresentado *A ressurreição da palavra* em 1913 e ter se unido à ОРОУАЗ (*ibid.*).

A ambiguidade política e estética também se cristaliza através do *ostranenie*, graças à tentativa de mediar visões opostas do propósito da arte: a de que a arte responde às demandas do seu tempo e a de que a arte não

possui um fim além de si mesma. Esse paradoxo teórico reflete, em específico, as desconfianças de Shklovsky na modernidade, embora ele fosse um dos grandes defensores da ruptura e, mais amplamente, as ambiguidades do início do século xx. De uma perspectiva teórica, o aspecto histórico e político só começou a ganhar ênfase nas leituras mais recentes; o aspecto da autonomia foi enfatizado predominantemente, atacado pelos marxistas e glorificado pelos estruturalistas.

Esse paradoxo teórico fica claro em um dos trechos mais famosos do artigo, que citaremos pela tradução do russo de Robinson (2008) para o inglês:

Então, a fim de restaurar a sensação da vida, de sentir as coisas, de tornar a rocha rochosa, existe o que chamamos de arte [1]. O propósito da arte é dar-nos a sensação de algo como vemos e não como reconhecemos; o procedimento da arte é o procedimento para o “estranhamento” das coisas, um procedimento da forma elaborada que aumenta o esforço e a duração da percepção, porque na arte **o processo perceptivo é direcionado a si próprio e deve ser prolongado [2].** *Arte é um modo de experienciar o fazer de algo, mas a coisa feita na arte não é importante.* (SHKLOVSKY, 1917 apud ROBINSON, 2008 tradução e negrito nossos)

Em uma frase [1], Shklovsky afirma que a arte tem um propósito para além da arte: restaurar a sensação da vida, mas na seguinte [2], defende que a arte deve ser direcionada a si própria, a fim de prolongar seu próprio efeito. A partir dessa justaposição, o caráter ambíguo do *ostranenie* fica explícito ao mesmo tempo, pelo caráter moderno por excelência – a arte autônoma, direcionada a si mesma – e a noção idealista de restaurar a essência das coisas. As leituras que consideram o Formalismo um proto-estruturalismo enfatizam a frase [2], enquanto que as leituras recentes que evidenciam os aspectos políticos e éticos do conceito se pautam na frase [1].

Uma das questões fundamentais desse ensaio é a definição de arte, presente no trecho que aparece grifado na maior parte das traduções por Shklovsky – exceto na de 2015. A fim de comparar as interpretações, citaremos a tradução do francês de Todorov para português de Boris

Schneiderman (1976), a do russo de Kempinska (2010) e a nossa tradução de Robinson (2008) e Berlina (2015):

(...) a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte. (SHKLOVSKY, 1976)

(...) a arte é uma maneira de viver o fazer-se das coisas, e aquilo que está pronto não importa na arte. (SHKLOVSKY, 1990 apud KEMPINSKA, 2010)

Arte é um modo de experienciar o fazer de algo, mas a coisa feita na arte não é importante.¹⁰ (SHKLOVSKY, 1917 apud ROBINSON, 2008, p.89, t.n.)

Arte é o meio para viver através do fazer de uma coisa; o que foi feito não importa em arte.¹¹ (SHKLOVSKY, 2015, p.162, t.n.)

No primeiro caso, feita da tradução de Todorov para o francês, a leitura é sensivelmente mais estruturalista; ao tratar do objeto entre o devir e o seu “passado”, o trecho parece remeter às ideias da linguística de Saussure e suas abordagens sincrônicas e diacrônicas. A tradução de Kempinska (2010) é muito mais estésica ao falar do “viver o fazer-se das coisas”, remetendo à experiência estética. Todavia, o “aquilo que está pronto” pode remeter tanto ao material que serve à obra quanto à própria obra. Na última leitura, a ênfase se dá não apenas na experiência estética, mas também no procedimento, o “fazer de algo” e explicita o que não é importante: a própria obra. A fim de explicar como o *ostranenie* integra a obra ao mundo,

10 “Art is a way of experiencing the making of a thing, but the thing made in art is not important.” (SHKLOVSKY, 1917 apud ROBINSON, 2008, p.89).

11 “Art is the means to live through the making of a thing; what has been made does not matter in art.” (SHKLOVSKY, 2015, p.162)

Robinson (2008) resgata a raiz hegeliana de Shklovsky e especifica as quatro categorias de Coisas a que ele se refere ao falar de estranhamento:

Coisa 1: a pedra como objeto experienciada ou sentida ou “somaticamente vista”¹²

Coisa 2: a pedra como redução algebraica ou “reconhecida” da Coisa 1, que na verdade não provoca sensação alguma

Coisa 3: a imagem poética da pedra como representação da Coisa 1

Coisa 4: o próprio poema (ROBINSON, 2008, p.94, t.n.)

A frase grifada por Shklovsky é de particular importância e controvérsia que essa distinção das Coisas nos ajuda a resolver. A teoria de Shklovsky começa quando a Coisa 1 começa a se automatizar e se tornar a Coisa 2, seu reconhecimento anestesiado. Assim, através da Coisa 3, do esforço perceptivo próprio da arte – o efeito do estranhamento –, a Coisa 2 pode retornar à Coisa 1. Por fim, a Coisa 4 é o que Shklovsky de fato aponta que não é importante, o próprio objeto literário que também vai se automatizar, como afirmava desde *A Ressurreição*. A atividade do artista, portanto, é o efeito estético que a obra deve causar; a obra não é importante sem o leitor que a estranhe.

Há também dois termos importantes relacionados entre si nesse trecho que aparecem sob algumas variações ao longo do ensaio, também significativas para essa leitura da teoria de Shklovsky: o trabalho e o *fazer de algo*. Os termos em russo utilizados por Shklovsky para explicar o dispositivo geral do estranhamento pertencem à mesma raiz etimológica de trabalho (ROBINSON, 2008), a fim de remeter à recepção do leitor ao se esforçar mais e por mais tempo para realçar a sensibilidade e vividez da sensação. O processo de automatização da percepção é análogo à imagem do trabalho na fábrica – através da repetição, o trabalho se torna tão

12 A teoria de Robinson, em linhas gerais, consiste no caráter somático da literatura: segundo ele, a literatura é capaz de evocar sentimentos no outro, fazendo com que nos relacionemos com a arte de maneira integral, tanto física quanto psicologicamente.

automático que sequer é lembrado, e assim poderia ser também a vida. A vida automatizada é exemplarmente apresentada pela citação do diário de Tolstoy em que ele se esquece se espanou o sofá. A ênfase nesse aspecto se remete ao trabalho de um artesão que, de fato, experimenta o *fazer* de algo, conferindo ares marxistas à leitura do estranhamento, fazendo-o um antídoto para a alienação. De fato, Robinson (2008) evidencia o hegelianismo de Shklovsky, estabelecendo o papel do trabalho enquanto exteriorização da alma – muito próximo do que é diagnosticado por Marx.

O *fazer de algo* se relaciona ao trabalho, mas não se encaixa facilmente na lógica do texto, fazendo com que tradutores desviassem o conceito para outras direções no inglês (Cf. ROBINSON, 2008, p.116) e também no francês/português, como “devir”. Segundo Robinson (2008), o termo em russo utilizado por Shklovsky para o *experenciar* (*perezhit'* ou *perezbivayushiy*) significaria literalmente “trans-viver”, que indica a capacidade da arte de ter a experiência através do outro – a palavra em russo às vezes é usada para empatia (*ibid.*). Isso quer dizer que uma obra de arte é capaz de mediar a experiência alheia e o leitor, uma vez que ele se “projete empaticamente no ato de fazer o trabalho através do qual a obra foi feita” (*ibid.*, p.117). Assim, a obra, a Coisa 4, não importa, a não ser como canal entre a sensação de empatia e o leitor; o autor e o leitor participam do fazer de algo – “não apenas a coisa poética, mas da coisa mundana como modelada imaginativamente [...] pela coisa poética” (*ibid.*, p.118, t.n.).

Enquanto princípios de teoria literária e estética, *Arte como procedimento* considera que a característica da poesia não se constitui na presença de imagens e, assim, não se pode considerar que a mudança dos movimentos poéticos se deem pela mudança de imagens, fazendo com que ela perca importância. De fato, a imagem pode ser tanto prosaica quanto poética, a depender da obra em que é utilizada. Assim, o Formalismo define sua unidade literária como o dispositivo que se define em relação à obra em específico. Portanto, a obra deve ser analisada como uma soma de dispositivos e os movimentos literários se caracterizariam pelas mudanças de procedimentos e dispositivos através dos quais eles organizam essas imagens. Logo, o artista deve se preocupar em organizar as imagens em vez de

criá-las, tornando a obra algo criado através de procedimentos para torná-la o mais obviamente artística quanto possível.

A sobreposição entre arte e vida no *ostranenie* fica ainda mais evidente depois do sucesso da revolução bolchevique e a ascensão de Stalin ao poder. Em seu livro autobiográfico de 1923, *Jornada sentimental*, o estranhamento não era mais necessário como um dispositivo artístico, pois já não havia vida cotidiana de nenhuma natureza; ele escreveu para outro teórico Formalista: “A diferença entre a vida revolucionária e a vida ordinária é que agora, tudo é sentido” (SHKLOVSKY, 1970[1923] apud VATULESCU, 2006, p.42, t.n.). O estranhamento descrito por Shklovsky então passa a ser a contínua explosão de bombas, o encaixe dos membros de soldados mortos ou mesmo de sua própria identidade, na fuga da polícia soviética.

Durante um período, ele fugiu do governo soviético, fazendo com que o estranhamento se tornasse uma desintegração da identidade: “a vida flui em notas de *staccato* que pertencem a sistemas diferentes. Apenas a roupa, não o corpo, conecta momentos díspares da vida” (*ibid.*, t.n.). Ainda assim, em certos momentos, Shklovsky admirava a possibilidade de manipular sua própria identidade, pois se constituiu um experimento com identidades falsas enquanto um projeto meio artístico, meio criminoso, transformando o estranhamento – após a desintegração da identidade – um ato político de sobrevivência (VATULESCU, 2006, p.43, t.n.). Assim, Shklovsky passou de uma situação em que familiaridade demais se mostrou anestésico, para uma em que muito estranhamento se tornou perturbador – em um trecho ele remete à sua imagem da pedra em *Arte como Procedimento*: “As forças que me movem são externas a mim. As forças que moviam os outros eram externas a eles. Eu sou apenas uma pedra que cai. Uma pedra que cai e pode, ao mesmo tempo, acender uma lanterna para observar seu próprio curso” (SHKLOVSKY, 1970[1923] em VATULESCU, 2006, pp.43-44, t.n.).

O fato de o registro autobiográfico ter sido motivado pelo julgamento pelo qual iria passar forneceu a Shklovsky novas possibilidades de borrar a linha entre gêneros literários, abordagens estéticas e políticas, bem como entre subversão e desistência (VATULESCU, 2006). Suas duas próximas obras autobiográficas, *Zoo, ou cartas não sobre amor* (1923) e *Terceira*

fábrica (1926) desenvolveram o tema da mistura entre o privado e o público, entre o literário e o político. No último livro, Shklovsky apresenta sua vida como processada por três fábricas: a família e a escola, a OPOYAZ e a indústria cinematográfica em que trabalhava para o Partido. Nessa manobra, Shklovsky, sem se ausentar da ironia, se retrata como uma mercadoria: o último estágio da alienação imaginada por Marx em *O fetichismo da mercadoria* se realiza pela própria União Soviética, que se propôs a realizar o projeto socialista.

Na década de 60, Shklovsky ainda teve a oportunidade de dar entrevistas e esclarecer imprecisões ocorridas ao longo do tempo. Em uma entrevista em 1967, ele expande a concepção do estranhamento:

Esse termo de estranhamento era um termo adequado. Na verdade, não era sequer um termo, era um sentimento. [...] Era um sentimento de que as conexões com o mundo do passado eram conexões falsas e que o mundo em si era real, mas precisava ser reconstruído, ser visto como novo. Para ser visto, precisava ser deslocado. O que alguém disse sobre a figura, o tropo, a nomeação de um objeto por uma palavra diferente; esses apenas descrevem um caso particular de estranhamento. (SHKLOVSKY, 1967 apud CHATEAU, 2010, p.105, t.n.).

Chateau (2010) explica ainda que Shklovsky ainda defendia a existência de dois métodos de pensamento: o científico e o artístico. Enquanto o primeiro visava definições concretas, o segundo consistia de definições múltiplas e muitas vezes contraditórias, comparando-as ao cubismo de Picasso: deslocando as formas dos objetos como se os estivesse girando. Ele ainda enfatizou a ideia de que o *ostranenie* “não é um jogo, mas um modo de tocar o mundo” (*ibid.*, t.n.).

I.3 APROXIMAÇÕES ENTRE ESTRANHAMENTOS

A partir da apresentação dos conceitos de estranhamento, buscamos fazer uma breve exploração comparativa dos estranhamentos modernos: alienação, inquietante e *ostranenie*. É possível argumentar que esses conceitos sobreviveram pela volatilidade e pluralidade de significados e interpretações, analogamente ao que Masschelein (2011) aponta que ocorreu com o inquietante: o fato de não ser central se tornou uma dupla vantagem, pois além da predileção dos pós-modernos por conceitos marginais, não estava desgastado pelas críticas às suas teorias originais. Através das relações que estabeleceremos a seguir, tencionamos delinear aproximações e singularidades entre os conceitos, explicitando os aspectos do *ostranenie* que serão mais relevantes para as análises dos livros ilustrados de Shaun Tan.

O *Entfremdung* antecipou a noção moderna de estranhamento, relacionando-o ao pertencimento e à identificação de um indivíduo com a realidade. Em um primeiro momento, a crítica de Feuerbach a Hegel remete ao estranhamento de modo similar aos conceitos de espiritualidade, e, depois, com Marx, adquire o viés materialista da realização do trabalho e dos modos de produção, assumindo um caráter explicitamente socioeconômico. Por conseguinte, os principais teóricos da estética marxista parecem ter evitado o conceito de alienação, compreendendo-o como um produto das condições capitalistas de produção. Para eles, o conteúdo de uma obra deveria se direcionar para a realidade a fim de revelar a factualidade e, assim, denunciar os fatores sociais e históricos que lhe produziram.

A principal aproximação entre o *Entfremdung* e o *ostranenie* é decorrente da raiz hegeliana de Shklovsky (Cf. ROBINSON, 2008), e se mostra em *Arte como procedimento* através da forma elaborada (ou dificultada) e no *fazer de algo* contido na definição de Shklovsky. O termo-chave para o Formalista, a *elaboração*, enfatiza o procedimento, o trabalho: seu significado é composto no latim por *e* – fora, adiante – e *labor* – trabalho, labuta, esforço (LEWIS; SHORT, 1879), se aproximando da perspectiva marxista sobre o trabalho do artista ser o menos alienado – no sentido ideológico. Por

outro lado, *elabor* pode também significar escapular, escapar (*ibid.*), que remete ao outro aspecto do *ostranenie*: a noção moderna da obra autônoma como construção e organização de dispositivos autônomos e com o objetivo de deslocar o objeto de seu local habitual.

A presença da noção de trabalho no *ostranenie* também demonstra sua ambiguidade: ela pode ser interpretada como reflexo das raízes idealistas alemãs de Shklovsky – sobretudo seu hegelianismo – ao remeter ao trabalho engajado da manufatura em oposição ao automatismo do trabalho na fábrica. Entretanto, Shklovsky foi um dos principais defensores do Futurismo, uma das vanguardas mais radicais de exaltação à máquina – que, por outro lado, admitiu os horrores da guerra. Assim, ao mesmo tempo que a forma elaborada exprime a técnica e os artifícios do artista, ela também remete à noção mecanicista da obra enquanto soma de dispositivos, conciliadas pelo objetivo de intensificar a percepção do leitor a fim de desaliená-lo. Logo, mais uma das contradições do jovem Shklovsky, é que embora adote a concepção da obra como objeto construído, ele é resultado do ofício de um artesão pré-revolução industrial, contrariando uma leitura simplificada do Futurismo que exaltaria a linha de montagem.

Todavia, para os teóricos marxistas, a obra deveria *combater* a alienação e o estranhamento, vistos como um produto da ideologia, que seria “tanto uma visão distorcida da realidade e uma visão que serve os interesses das classes dominantes” (JOHNSON; WALKER; GRAY, 2014, p.204, t.n.). Para eles, o principal modo de realizar essa função social seria revelar a verdade social através do conteúdo e do tema da obra, não causar ainda mais alienação e estranhamento. A ruptura moderna de Brecht com o *Verfremdung* foi a conciliação da obra como modo de refletir o estranhamento presente no mundo, com o objetivo explicitamente didático.

Apesar de as correntes marxistas soviéticas terem atacado o Formalismo, o *Vermfremdungseffekt* de Brecht é um conceito estético com fortes ligações com o *ostranenie* de Shklovsky. É aceito – embora não seja definitivo – que Brecht teria tido contato com o *ostranenie* através de Sergey Tretyakov (ROBINSON, 2007; TIHANOV, 2005). À parte isso, Smoliarova (2006) aponta que as contribuições de Shklovsky e Diderot auxiliaram a mistura de sistemas éticos-estéticos no decorrer do século xx,

exemplificados pelo teatro brechtiano. Em geral, a principal distinção feita entre as noções de Brecht e Shklovsky é que a do primeiro é orientada à política e a do segundo é exclusivamente formalista – como é o caso do marxista Frederic Jameson (Cf. SHUKMAN, 1973; VATULESCU, 2006). Todavia, como vimos, essa é uma leitura restrita ao seu texto mais famoso e incendiário, pautada na crítica marxista oriunda de Trotsky.

De uma perspectiva teórica, há muitas semelhanças entre o *ostranenie* de Shklovsky e o *Verfremdung* tanto nos pressupostos quanto nos objetivos de seu conceito estético. Entretanto, a distinção feita entre eles é que a do primeiro é orientada à política e a do segundo é exclusivamente formalista, mas pode ser considerada uma simplificação do *ostranenie*, resultado de didatismo. Considerando mais nuances, Mitchell (1974) afirma que o que era perceptual e fornecia tangibilidade em Shklovsky se torna materialista e fornece conhecimento com Brecht. De fato, a instrumentalização do estranhamento por Brecht para um fim artístico-didático evidencia que o *ostranenie* não trata do tema de uma obra, mas do *modo como* a obra realiza seu efeito.

A lógica do *V-effekt* é ser um espelho que choca e distancia a realidade familiar a fim de provocar surpresa e atenção, tornando-se a rota mais curta da alienação até o auto-confronto (BLOCH, 1970). Uma vez que algo é apresentado com distanciamento – sem um apelo emocional, mas racional – há uma ruptura que permite que o espectador obtenha *insights* e transforme a sensação em seu oposto dialético: o reconhecimento – mas de uma maneira que não possuía antes. Ou seja, segundo a lógica brechtiana, para que o efeito didático se realize, a quebra do automatismo não é o suficiente: o estranhamento precisa se tornar reconhecimento no mundo, mas de outra natureza. Para acabar com a anestesia do cotidiano, é necessário hipersensibilizar a percepção para, então, alcançar um equilíbrio com uma nova possibilidade de mundo.

Esse equilíbrio didático ocorrido após o estranhamento é que caracteriza a didática brechtiana. Por isso, o *V-effekt* apresenta uma prescrição totalizante para a arte, reconhecendo sua autonomia apenas na medida em que é capaz de mediar um conteúdo político; o *ostranenie* pode ser considerado o procedimento geral através do qual o *V-effekt* é capaz

de realizar seu projeto, uma vez que Brecht utiliza a arte como uma ferramenta para outro fim (MITCHELL, 1974). Por conseguinte, conforme temos argumentado, o *ostranenie* enfatiza a especificidade da arte e o modo pelo qual se torna autônoma, permitindo-o ser o conceito mais maleável se compreendido como uma ferramenta estética de hipersensibilização. O objetivo da arte, segundo Shklovsky, possui um pano de fundo idealista, em busca da essência das coisas – estabelecendo a relação entre ética e estética – porém não submete a arte à uma finalidade que não ela própria, por defender sua autonomia.

Já em relação ao inquietante, Freud se esforça para estabelecer que a incerteza intelectual não consegue explicar o efeito do inquietante. Podemos estabelecer um paralelo com o *ostranenie*, de modo que a incerteza intelectual passa a ser compreendida como um dispositivo geral como o que Shklovsky chama de dificuldade da forma. As proposições de Freud acerca das características do inquietante na literatura são análogas às análises de construção de enredo feitas pelo Formalista, como um meio para construir uma tensão cognitiva, através da relação entre *fabula* e *syuzhet*¹³ (Cf. SHKLOVSKY, 1990, pp. 15-51). Por outro lado, o efeito do inquietante é centrado no trauma que lhe deu origem. Por isso, Freud evidencia no começo do ensaio que há consideráveis diferenças naquilo que cada um poderá considerar inquietante, mas há fenômenos gerais o suficiente para que possamos usar exemplos que a maioria das pessoas concordarão. Esses exemplos se baseiam, sobretudo, no motivo da visão (ou sua perda) e na figura do duplo, que se originariam de repressões da psique humana.

Embora o inquietante seja um conceito léxico – oriundo da linguagem comum (MASSCHELEIN, 2011, p.7) – e o *ostranenie* seja um neologismo, a ênfase de Freud nos significados ambíguos do par *Heimlich/Unheimlich*, possuem ressonâncias no *ostranenie*. Shklovsky foi capaz de incorporar concepções radicalmente opostas em seu conceito, conciliando a autonomia

13 Uma dupla de conceitos formulados para a análise da construção de narrativas, podem ser traduzidos como história e enredo. Enquanto *fabula* se refere ao construto mental do leitor ao fruir a obra de arte, *syuzhet* se refere ao modo como os eventos da narrativa nos são apresentados. Esses conceitos serão melhor delineados na seção 4.1,

da arte e seu papel ético, inclusive, como forma de sobrevivência durante o tempo em que foi perseguido pela polícia soviética (Cf. VATULESCU, 2006). Todavia, enquanto o impulso tipicamente moderno de Shklovsky é restaurar a sensação da vida à sua substância – da materialidade, conforme a geração da Primeira Guerra (Cf. TIHANOV, 2005), o inquietante se inclina a romper com o passado ao afirmar que a repetição é origem da angústia. Ou seja, o inquietante é a consequência involuntária de um retorno, enquanto o *ostranenie* visa ao retorno. No primeiro, o retorno do reprimido é fonte da sensação de pavor, no segundo, o retorno à sensação da vida é a finalidade estética por si só. Enfim, a sensação é temida para Freud, enquanto é desejada para Shklovsky.

Entretanto, os dois conceitos parecem ter se misturado através da figura de Tzvetan Todorov e seus estudos de narratologia e do fantástico. Todorov aparece como uma figura associada tanto à apresentação do Formalismo russo ao Ocidente na década de 60, dando continuidade aos estudos de Jakobson (ERLICH, 1973, 1993), quanto à sua contribuição com os estudos do fantástico na literatura a partir do inquietante (MASSCHELEIN, 2011). Todorov buscou formular uma teoria do gênero literário a partir do estudo de caso da literatura fantástica (*ibid.*) e parece ter associado os aspectos propriamente literários do *ostranenie* como procedimento ao conceito de Freud e à psicanálise.

Conforme temos argumentado, enquanto a alienação e o inquietante enfatizam os aspectos centrais das suas teorias de origem – discutindo o *quê* de uma obra –, o *ostranenie* analisa o *como*. A própria origem do conceito no Formalismo russo, que defendia um método empirista e pluralista e oriundo da própria literatura, confere maior atenção à especificidade do *fazer* estético, atestada pela aceção de Shklovsky. A partir desse *fazer de algo* é possível tornar a linguagem prosaica em poética, e por isso a ênfase no *medium* nas análises Formalistas. Essa abordagem será utilizada para a análise dos livros ilustrados enquanto objetos artísticos, sobretudo suas características distintivas da literatura, pois é possível argumentar que os livros ilustrados possuem uma forte carga simbólica que corrobora dinâmicas sociais, como veremos em **3.2 As narrativas gráficas enquanto medium**.

Por fim, adotaremos o conceito Formalista para explicar o estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan pois buscamos explicitar o modo como a obra engaja a percepção do leitor. Argumentamos ao longo desse capítulo que o *ostranenie* é o conceito mais maleável para análise, uma vez que não prevê uma reação do leitor após seu efeito estético e enfatiza o procedimento, o *fazer*. Além disso, adotamos uma leitura política e ética do conceito de Shklovsky em oposição às leituras estruturalistas, compreendendo a obra e a forma elaborada como um modo de conectar o leitor e o artista a partir da possibilidade de trans-viver a partir da experiência empática. No capítulo a seguir, discutiremos o *medium* das obras de Shaun Tan depois de discutir o próprio conceito de *medium* a partir do Formalismo russo e do *ostranenie*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANY, Carol. Russian Formalism. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998. Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Disponível em: <<https://www.marxists.org/encyclopedia/terms/a/l.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- ARISTÓTELES. **Poetics**. Traduzido por W. Hamilton Fyfe. London: W. Heinemann, 1927. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- ANDERS, Günther. **Kafka**: pros e contras – Os autos do processo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARNZEN, Michael. Introduction. The Return of the Uncanny. **Paradoxa**: Studies in World Literary Genres. Washington, v. 3, n. 3-4, 1997.
- BLOCH, Ernst. **"Entfremdung, Verfremdung"**: Alienation, Estrangement. Traduzido por Anne Halley e Darko Suvin. The Drama Review: TDR, v. 15, n. 1, pp. 120-125, Autumn, 1970.
- BLUNDEN, Andy. Alienation. In: **The Encyclopedia of Marxism**. Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Disponível em: <<https://www.marxists.org/encyclopedia/terms/a/l.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- BRUNS, Gerald L. Introduction. In: **Theory of prose**. 4ª reimpressão. Traduzido por Benjamin Sher. Introdução por Gerald L. Bruns. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009.
- CARONE, Modesto. Introdução. In: KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras: 2011.
- CALLINICOS, Alex. Marxism an literary criticism. In: KNELLWOLF, Christa; NORRIS, Christopher (eds.). **The Cambridge History of Literary Criticism** – Volume 9: Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CHATEAU, Dominique. *Ostranenie* in French Film Studies: Translation Problems

- and Conflicting Interests. In: VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- CHIZHEVSKY, Dmitry. **Comenius' Labyrinth of the World: Its Themes and Their Sources.** Harvard Slavic Studies, n. 1, p. 83-135. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953.
- CHRISTIE, Ian. Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s. In: VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- COYLE, Martin et al. **Encyclopedia of Literature and Criticism.** London: Routledge, 1993.
- CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.** London: Penguin, 1999.
- CULLER, Jonathan. Structuralism. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy.** London: Routledge, 1998.
- CURTIS, James M. Bergson and Russian Formalism. **Comparative Literature,** v. 28, n. 2, p. 109-121. (Spring, 1976)
- DEIKMAN, Arthur J. De-automatization and the mystic experience. **Psychiatry,** Washington: Routledge, v. 29, n. 4, p. 324-338, 1966.
- DUAYER, Mario; MEDEIROS, João Leonardo. Marx, estranhamento e emancipação: o caráter subordinado da categoria da exploração na análise marxiana da sociedade do capital. **Revista de Economia,** v. 34, n. especial, p. 151-161. Curitiba: Editora UFPR, 2008
- EICHENBAUM, Boris. The theory of the "formal method". In: LEITCH, Vincent B. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism.** Nova York: W. W. Norton & Company, 2001 [1926].
- EMERSON, Caryl. Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost' (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain). **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I.** Durham, North Carolina: Duke University Press, v.26, n.4. p. 637-64, Durham, 2005.
- EMIG, Rainer. Literary criticism and psychoanalytic positions. In: KNELLWOLF, Christa; NORRIS, Christopher. **The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 9, Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives.** Vol. 9. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ERLICH, Victor. **Russian Formalism: History-doctrine.** 1ª ed., The Hague: Mouton & Co., 1955.
- _____. Russian Formalism. In: **Journal of the History of Ideas,** v. 34, n. 4. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Oct. - Dec., 1973.
- _____. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F.; WARNKE, F. J.. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

- ERWIN, Edward (ed.). **The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture**. New York: Routledge, 2002.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **Sigmund Freud: Obras completas**. Volume 14. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919]. Versão EPUB.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GRAY, Richard T. **Lecture Notes: Freud, "The Uncanny"** [1919]. Disponível em: <<http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- JOHNSON, Elliott; WALKER, David; GRAY, Daniel. **Historical Dictionary of Marxism**. 2ª ed. Londres: Rowman & Littlefield, 2014.
- HOLQUIST, Michael; KLIGER, Ilya. Minding the Gap: Toward a Historical Poetics of Estrangement. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4. p. 613-36, 2005.
- KEMPINSKA, O. G. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. **Gragoatá**, Niterói, n. 29, 2010.
- KESSLER, Frank. Ostranenie, Innovation and Media History. In: VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image – The History, Reception, and Relevance of a Concept**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- KOTHE, Flávio. Estranho estranhamento (ostranenie). **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**, Belo Horizonte, 20 ago. 1977. (1977a) Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- _____. O Formalismo como sistema. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**, Belo Horizonte, 27 ago. 1977. (1977b) Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- LAFERRIÈRE, Daniel. Potebnja, Šklovskij, and the familiarity/strangeness paradox. **Russian Literature**, Amsterdam, v. 4, n. 2, p. 175-198, abr. 1976.
- LEITCH, Vincent B. Boris Eichenbaum: 1886-1959. In: _____. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2001.
- LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary Founded on Andrews' Edition of Freund's Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1879. Disponível em: <<http://latinlexicon.org/definition.php?p1=2021393>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- MARGOLIN, Uri. Russian **Formalism**. In: GRODEN, Michael; KREWISWIRTH, Martin; SZEMAN, Imre (eds.). **The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- MASSCHELEIN, Anneleen. **The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory**. Albany: State University of New York Press, 2011.

- MATSUMOTO, David (ed.). **The Cambridge Dictionary of Psychology**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MÉSZÁROS, István. **Marx's Theory of Alienation**. London: Merlin Press, 1970. Disponível em: <www.marxists.org/archive/meszaros/works/alien/> Acesso em: 10 mar. 2016.
- MITCHELL, Stanley. From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism. **Screen**, v. 15, n. 2. Summer, 1974.
- O'TOOLE, L. M.; SHUKMAN, Ann. **Russian Poetics in Translation**. Volume 4: Formalist Theory. Edição de Kindle, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, José. The Dehumanization of Art. Traduzido por Alexis Brown. In: _____. **Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art**. Londres: Studio Vista, p. 65-83, 1972.
- PAIN, Soham. Poetic Deviation: A Comparative Study of Kuntaka and Shklovsky. **New Academia**, Maharashtra, India, v. 2, n. 3, p. 112-121, jul. 2013.
- PATOINE, Brenda. **Desperately Seeking Sensation: Fear, Reward, and the Human Need for Novelty**. Dana Foundation, 2009. Disponível em: <http://www.dana.org/News/Details.aspx?id=43484>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- ROBINSON, Douglas. The Spatiotemporal Dialectic of Estrangement. **TDR: The Drama Review**, Massachusetts, v.51, n.4, pp. 121-132, Winter, 2007.
- _____. **Estrangement and the Somatics of Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- SIM, Stuart (ed.). **The Lyotard Dictionary**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- SIRAGANIAN, Lisa. **Modernisms Other Work: The Art Objects Political Life**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- SMOLIAROVA, Tatiana. Distortion and Theatricality: Estrangement in Diderot and Shklovsky. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part II**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 3-33, 2006.
- SHER, Benjamin. Translator's Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of prose**. 4ª reimpressão. Traduzido por Benjamin Sher. Introdução por Gerald L. Bruns. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009.
- SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of prose**. 4ª reimpressão. Traduzido por Benjamin Sher. Introdução por Gerald L. Bruns. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009.
- _____. Art as Technique. In: **Russian Formalist Criticism: Four Essays**. Traduzido por Lee T. Lemon e Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- _____. The resurrection of the word. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.) **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation**. New York: Barnes and Noble, 1973 [1914].
- SHUKMAN, Ann. Review of JAMESON, Frederic. The Prison-House of

- Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. **The Slavonic and East European Review**, Londres: Modern Humanities Research Association e University College London, School of Slavonic and East European Studies, v. 51, n. 125, p. 602-604, out. 1973.
- STACY, Robert H. **Defamiliarization in language and literature**. 1ª ed. Syracuse: Syracuse University Press, 1977.
- STEINER, Peter. Three metaphors of Russian Formalism. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v.2, n.1b. p. 58-116, 1980-1981.
- STERNBERG, Meir. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part II**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 125-235, 2006.
- STRAUSS, Leo. **An introduction to political philosophy: ten essays**. 1ª ed. Detroit: Wayne State University Press, 1989.
- TIHANOV, Galin. 2005. The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4. p. 665-96, 2005.
- TROTSKY, Leon. **Literature and Revolution**. Originalmente publicado pelo Governo Soviético em 1924. Traduzido por Rose Strunsky em 1925. Transcrito para o Leon Trotsky Internet Archive por N. Vaklovsky em junho de 2000 de uma versão sem direitos autorais de 1957, Nova York: Russel & Russel, 1957. Disponível em: <www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- VAN DEN OEVER, Annie. Ostranenie, "The Montage of Attractions" and Early Cinema's "Properly Irreducible Alien Quality". In: _____. (ed.). **Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- VATULESCU, Cristina. The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part II**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 35-66, 2006.

 *Capítulo dois*

*A ênfase
no medium:
parâmetros
e dispositivos*

2.1 O CONCEITO DE MEDIUM

A preocupação desse estudo com o *medium* é oriunda das explorações teóricas do Formalismo russo. A busca pela autonomia da literatura e da arte os levou a concluir que o próprio modo de expressão é indissociável do efeito artístico – e o próprio fazer artístico se baseia na *utilização* poética de um material. Essa ênfase no *medium* se desdobrou no século xx para uma acepção mais literal de *formalismo* – em geral utilizado de maneira derogatória – como a apreciação da técnica artística ao custo do argumento¹⁴ (BALDICK, 2001). Assim, discutiremos as noções de *medium* e forma do Formalismo russo, a fim de delinear sua importância e utilização na pesquisa.

A ligação da noção geral de formalismo com o Formalismo russo é um tanto tortuosa. Como mencionamos no capítulo 1, a teoria literária russa teve uma história conturbada, traduções e apropriações diversas – sobretudo devido à sua união ao estruturalismo. Todavia, alguns estudos (THOMPSON, 1981, 1988; VAN DEN OEVER, 2010; ROBINSON, 2008) têm retomado os textos originais dos Formalistas e chegado à conclusão de que eles são muito menos estruturalistas do que se imaginava, como também discutido acerca do conceito de estranhamento na seção 2.2.

Em sua acepção mais ampla, Carroll (2008) explica que o *medium* constitui a mediação entre a ideia do artista e o público, aquilo que faz a visão do artista se manifestar fisicamente para a recepção. Assim, é o material físico a partir do qual a obra é feita e/ou os instrumentos físicos utilizados para dar forma esses materiais. Por exemplo, o filme da câmera no cinema é gravada pela emulsão de maneira análoga ao modo como o pincel dá forma – ou informa – a tinta a óleo na tela. Por conseguinte, as mídias, em larga medida, individualizam formas de arte, uma vez que cada forma de arte possui uma gama limitada de efeitos, que podem se sobrepor às capacidades de outras formas de arte. No entanto, algumas dessas possibilidades são *distintivas* e, de fato, identificam uma forma de arte especificamente.

14 Do inglês *subject matter* (lit. material sujeito a algo), significando a temática ou assunto de uma obra. A tradução literal remete ao material como algo a ser transformado pela arte.

Desse modo, a “doutrina da especificidade do *medium*” (Cf. CARROLL, 2008, p.36-37) recomenda que os artistas explorem as qualidades distintivas do *medium* em que realizam suas obras e que repudiem os efeitos que são igualmente ou melhor realizados por outras formas de arte, constituindo um modo de purismo. Essa doutrina é atrativa, uma vez que propõe linhas gerais que o artista pode se guiar para saber o que pode funcionar em seu *medium*; indica que explorações podem ser promissoras ou abandonadas. Em última instância, ainda, um artista atinge a excelência ao dominar as características distintivas do *medium* em que trabalha.

É nessa linha que o crítico americano Clement Greenberg argumenta em seu ensaio *Pintura modernista*, de 1960, em defesa da pintura abstrata de sua época, como a herdeira da missão de atingir a pureza da área de competência da pintura: “foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa [...] pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica” (GREENBERG, 1997, p.103, t.n.). No entanto, a pintura moderna ainda estava “firmemente atada à tradição, apesar de todas as aparências ao contrário” (*ibid.*, p.104, t.n.) justamente devido à sua resistência à tridimensionalidade para se livrar do escultural. Assim, para ele, o expressionismo abstrato “tenta consumir a insistência dos impressionistas no óptico como o único sentido que uma arte completa e plenamente pictórica pode invocar” (*ibid.*, p.106, t.n.).

Ao argumentar que os movimentos modernos buscaram demonstrar “que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade” (*ibid.*, p.102, t.n.), o formalismo tomou a acepção de “uma teoria que as respostas unicamente estéticas para obras de arte são resultado de propriedades formais, que atuam independentemente de qualquer conteúdo representacional que possa estar presente” (TOWNSEND, 2006, p.126, t.n.). Apesar da nota de 1978 em que nega defender a posição da “pureza” – que também pôs entre aspas no ensaio –, Greenberg consolidou a visão de um formalismo como uma busca pela pureza do *medium*, associada à noção de autonomia como uma referência a nada além de si própria.

Por outro lado, ainda no início do século, as explorações teóricas dos Formalistas russos resultaram em achados bastante distintos, embora também tenham enfatizado a forma e a autonomia da arte. Apesar da alcunha pejorativa de formalistas dada por seus rivais teóricos, eles se definiam como *especificantes* ou *teóricos de abordagem morfológica*. As duas denominações revelam fundamentos teóricos do movimento: no primeiro caso, a insistência na especificidade e autonomia dos Estudos Literários e, no segundo, ênfase na obra literária e seus componentes.

Os jovens Formalistas russos rejeitaram todos os pressupostos filosóficos ou interpretações psicológicas das abordagens que forçavam a literatura a um sistema *a priori* decorrente de fatores externos. Em oposição, priorizavam o que reconheciam como *fatos literários*: “você não pode escolher seu ponto de partida das alturas extra- ou supra-literárias da estética metafísica e forçadamente ‘escolher’ os dados que ‘combinam’ com o termo. O termo é específico: toda definição evolui na mesma medida em que o fato literário evolui” (TYNYANOV, 2014, p.46, t.n.). Em suma, influenciados pelo positivismo, eles buscaram a ciência da literatura, opondo-se a teorias da arte que descendem de teorias de outros campos, e propuseram uma visão pluralista que contemplasse a heterogeneidade do mundo dos fenômenos (STEINER, 1981).

Logo, os Formalistas derivavam seus métodos da especificidade do próprio objeto. No texto comemorativo do quinto aniversário da OPOYAZ, *5=100*, Eichenbaum (1922 apud STEINER, 1981, p.60, t.n.) afirma que eles eram conhecidos “sob o apelido de ‘método formal’. Isso é errado. O que importa não é o método, mas o princípio”. Influenciados pelo positivismo, eles buscavam a ciência da literatura, rejeitando todos os pressupostos filosóficos ou interpretações psicológicas em favor do que chamavam de fatos literários. Assim, o conceito de literaridade (*literatúrnost*) é de fundamental importância; ele é a característica distintiva da obra literária e, portanto, seria o objeto de estudo formalista por excelência.

Nas palavras de Jakobson (1921 apud ERLICH, 1973), “o objeto dos estudos literários não é a literatura em sua totalidade, mas literaridade, ou seja, aquilo que faz de um dado trabalho uma obra literária” (p.628, t.n.). Apesar das máximas exageradas – sobretudo em seu período inicial –, os

Formalistas demonstravam ter consciência que as obras e dispositivos literários não se fechavam aos estudos de outras áreas. Então, buscaram encontrar a literaturidade não no autor, na temática representada ou na presença de imagens, mas no modo de apresentação, no uso em que a linguagem é posta.

Além disso, a noção vinda desde Aristóteles de que a linguagem poética é caracterizada pelo uso de imagens – conforme defendida pelos simbolistas antes deles – foi atacada. Para eles, as linguagens poética e figurativa não eram entidades coextensas (ERLICH, 1973). Ou seja, não seria na presença de imagens, mas em como as imagens são utilizadas, que estaria a característica distintiva da literatura. A fim de romper com as correntes historicistas e combater os simbolistas, eles se apoiaram nos aspectos não-referenciais da linguagem, particularmente na importância do som. Essas experimentações estavam sendo realizadas pelos Futuristas com a *zaum*, a linguagem trans-mental. O termo evidenciou a noção de que a palavra é tida como um objeto autônomo e que pode ser utilizada sem referente e, portanto, não significar nada além de seu próprio som (JANECEK, 1993). Entretanto, a estratégia Formalista de caracterizar a poesia por suas propriedades exclusivamente sonoras tencionava conferir um momento inicial junto aos futuristas para a ruptura com a tradição. Se tomarmos sua produção teórica como um todo, observamos que, ao contrário do que foram acusados, “a ênfase dos formalistas na forma não dispensava o sentido” (ANY, 1998).

Mais tarde, em 1924, Eichenbaum dizia em *Lermontov* que “o objetivo da poesia é tornar perceptível a textura da palavra em todos os seus aspectos” (EICHENBAUM, 1924 apud ERLICH, 1973, p.631, t.n.), admitindo que a poesia, em vez de sentido algum – como a *zaum* –, possuía diversos níveis de sentido. Isso deu espaço ao conceito de *forma interna* da palavra, compreendido como o nexos semântico inerente a ela, que causava um efeito estético tanto quanto o próprio som. Assim, a “atualização” do signo verbal pela poesia se dá através de uma transação complexa envolvendo os níveis semântico, morfológico e fonético da linguagem (ERLICH, 1973). Aqui, é evidente a influência da linguística a caminho da construção de uma teoria mais estruturada.

Diante dessas características do Formalismo russo, podemos observar alguns paralelismos de temática e conceitos com a “doutrina da especificidade do *medium*” combatida por Carroll (2008) e defendida por Greenberg (1997). De fato, o abstracionismo da representação defendida por Greenberg é decorrente da mesma lógica da *zaum* futurista, argumentando que a ausência de referente confere autonomia à arte. Também, a ênfase na própria linguagem pode remeter à ideia de “pureza” do *medium*. Todavia, argumentamos que essa é uma leitura que não contempla as nuances da teoria Formalista. O conceito de *medium* no Formalismo russo está intimamente ligado à ideia de forma e do modo de expressão, que, por sua vez, decorrem do caráter ético e empático do estranhamento, conforme apresentado na seção 1.2.

Em suma, para o Formalismo russo, a poesia era definida como um modo de discurso caracterizado pela ênfase no *medium* (a própria linguagem) para conferir literaturidade ao enunciado segundo o modo como a linguagem é utilizada. A transformação da palavra em um objeto de percepção estética por si só é consequência do uso literário da linguagem; a palavra deixa de ser um substituto e um veículo de comunicação. Dessa maneira, o *medium* se estabelece como um campo de possibilidades estéticas, em oposição a limites e competências que devem ser obedecidos *a priori*. Por conseguinte, o formalismo pós-moderno do qual Greenberg é um representante é uma espécie de anti-Formalismo no sentido específico da abordagem dos Formalistas russos.

O sistema teórico do Formalismo defende que o que faz com que o *medium* possua literaturidade – i.e. seja artístico – é seu uso poético, que só se efetiva através dos procedimentos e dispositivos artísticos. O **princípio da sensação da forma** é caracterizado pelo aumento da dificuldade e da duração da percepção. Aquilo que está presente na vida em geral é denominado de **material**, e pode ser transmutado em arte, caso se articule através de dispositivos e procedimentos artísticos e se constitua em **obra de arte**. Ou seja, em oposição à vida cotidiana, que tende à algebrização – economia de esforço perceptivo – a função da arte é o estranhamento, demandar esforço através da forma dificultada (*zatrudyonny*, no russo).

Portanto, “a forma artística é dificultada porque é feita para isso” (STEINER, 1981, p.64, t.n.). Ou seja, ela é dificultada com o objetivo de alterar nossa percepção da prática para a estética. Assim, o *medium* por si só não se opõe nem apoia o conceito de autonomia, muito menos estabelece quaisquer características que devem ser enfatizadas. Logo, simplesmente dispõe dessas características, que podem ser articuladas de maneiras práticas ou poéticas através do procedimento artístico, uma vez que eles próprios não possuem hierarquia “natural”. Por conseguinte, não é possível determinar *a priori* se uma obra é capaz de causar estranhamento pautado em seu *medium*, uma vez que depende de sua utilização. Essa ideia defendida pelos Formalistas se opõe à tradição de superioridade do *medium*, que está associada à noção platônica de que a poesia é ontologicamente inferior à filosofia (PRATT, 2009). No entanto, não há argumentos que possam estabelecer uma resposta ética específica simplesmente através do *medium* (Cf. PRATT, 2009).

Na década de 80, Thompson (1981, 1988) estabeleceu uma abordagem para análise cinematográfica a partir do Formalismo russo, que denominou Neoformalismo. Sua revisão do movimento e adaptação da teoria para o cinema proporcionou uma abordagem a partir da organização dos diversos conceitos espalhados nos diversos autores que colaboraram para o Formalismo russo, sem que fossem perdidos os princípios pluralistas e a valorização da singularidade do objeto. A abordagem, nesse sentido, é “uma série de pressupostos sobre os traços compartilhados por diferentes obras de arte, sobre procedimentos pelos quais os espectadores passam para entender todas as obras, e sobre modos como as obras se relacionam com a sociedade” (THOMPSON, 1988, p. 3, t.n.). Explicitaremos os principais pressupostos necessários para análise na seção **5.1 Aspectos metodológicos**.

Para todos os efeitos, consideraremos que todos os dispositivos do *medium* e de organização formal são iguais em seu potencial de estranhamento e para serem utilizados para a construção da obra (*ibid.*, p.15). Uma vez que a obra é compreendida como algo construído, assume-se que todos os dispositivos possuem uma motivação. Por sua vez, os dispositivos não são percebidos isoladamente, mas em relação aos demais dispositivos

da obra; um mesmo dispositivo pode desempenhar funções distintas em obras distintas. Todavia, o *medium* de fato estabelece o que chamaremos de parâmetros – os elementos que fornecem possibilidades em potencial para variação (THOMPSON, 1988, p.247). Em oposição às suas instâncias mais radicais acerca da especificidade do *medium*, a adaptação de convenções e dispositivos de outros *media* – a remediação – é, também, um dispositivo à disposição do artista (KUKKONEN, 2011).

Em suma, um *medium* implica um conjunto específico de possibilidades e restrições de expressão, e fornecem um repertório próprio de relações e convenções (PRATT, 2009). O uso ao qual esse conjunto serve determina se deve ser encarada como prático ou poético. Ao longo deste capítulo, delinearemos o *medium* das narrativas gráficas como esse campo de possibilidades que é constantemente explorado pelos artistas e os parâmetros que foram delineados pelos estudos acadêmicos, buscando suas características distintivas.

2.2. NARRATIVAS GRÁFICAS ENQUANTO MEDIUM

Na seção anterior, vimos que as relações de dissonância e consonância que um *medium* estabelece com outras formas de arte constituem características distintivas que lhe conferem especificidade. O *medium* por si só não pode ser considerado poético ou prosaico, pois sua propriedade artística, a *artisticidade*, depende do modo como é utilizado. Todavia, ele estabelece parâmetros para serem utilizados pelo artista, que os submetem a variação, tornando-os dispositivos que dificultam a percepção do espectador. Além desses parâmetros, entretanto, o *medium* também se estabelece a partir de convenções que informam a expectativa com que um indivíduo interage com a obra.

Em 2008, Shaun Tan recebeu o prêmio de melhor álbum do Festival Internacional de *Comics* de Angoulême, o maior festival do gênero do mundo. Em 2011, escreveu um ensaio intitulado *The accidental graphic novelist* (“O romancista gráfico por acidente”), explicando como passou a ser considerado um romancista gráfico graças a sua obra *A Chegada* ter sido publicada na França por uma editora especializada em *comics* e romances gráficos e ser vista, portanto, por muitos leitores adultos. Assim, Tan conta que recebeu o título de romancista gráfico porque autoridades maiores do que ele – as convenções de publicação, os leitores e outros artistas – determinaram. Por conseguinte, discute que as questões de categorias e nomenclatura fazem “parte de uma discussão semântica maior que lida com frases como alfabetização visual, multi-alfabetização, arte sequencial, narrativas pictóricas, e mais” (TAN, 2011a, p.2, t.n.), que envolvem também o “romance gráfico” – que ele considera um sinônimo de *comics*, histórias gráficas, livros ilustrados. Para além das discussões de nomenclatura, ele considera que esse *medium* está descrevendo uma forma de arte ou um movimento contemporâneo. A partir dos seus parâmetros, ele possibilita uma exploração de “algo novo, algo que ninguém nunca viu: uma história não contada em busca de uma forma, uma textura, uma cor e uma voz” (*ibid.*, p.8, t.n.).

Nesta seção, buscamos delinear o *medium* das narrativas gráficas e diferenciar entre suas **convenções** e seus **parâmetros**. Para tanto, discutiremos as diferenças e semelhanças entre *comics* e livros ilustrados, a fim de avaliar suas características específicas. Assim, defendemos que essa distinção se baseia nas convenções de leitura, mas que operam segundo os mesmos parâmetros. Por fim, reuniremos as especificidades do *medium* para sugerir três propriedades para a análise das narrativas gráficas em geral: a articulação, a relação texto-imagem e a ordem pictórica.

Kukkonen (2013) traça a diferença entre estudar as narrativas gráficas como *medium* e como linguagem. Como *medium*, se constitui de três maneiras “(i) é um modo de comunicação, (ii) depende de um conjunto particular de tecnologias, e (iii) está ancorado na sociedade por instituições” (p.4, t.n.). Para encará-las como linguagem, é necessário compreender como elas se articulam para constituir elocuições visuais, do mesmo modo que as palavras são ordenadas em uma frase para constituir afirmativas com significado. Dessa perspectiva, as narrativas gráficas não estão vinculadas a tecnologias ou instituições. Entre essas opções, Kukkonen decide abordá-las como *medium* porque afirma que os contextos em que *comics* são produzidos e lidos são altamente importantes para os modos como os compreendemos (*ibid.*, p.5).

De fato, a acepção de linguagem – conforme apontado por Thompson (1981) – requer uma aproximação mais cuidadosa, uma vez que nem filmes nem livros ilustrados o são em sentido estrito. Como veremos, os estudos de *comics* têm forte influência da semiologia e da linguística e tendem a aplicar a perspectiva comunicacional e sistêmica da linguagem aos *comics*. Todavia, como o cinema, os *comics* não são um modo de comunicação cotidiano, logo a relação que estabelecem com o mundo não pode ser equacionada à da linguagem verbal. Por isso, ao adotar as narrativas gráficas enquanto *medium*, nosso papel será o de demonstrar como a obra funciona sobre o leitor (*ibid.*, p. 22), objetivando os dispositivos que estão presentes nela.

Antes de aprofundarmos na discussão, faz-se necessário fazer algumas distinções. A revisão bibliográfica mostrou que, apesar de esforços para

relacionar *comics* e livros ilustrados (Cf. CHILDREN'S LITERATURE ASSOCIATION QUARTERLY, 2012; SANDERS, 2013), os problemas de nomenclatura são muitos. Por exemplo, Chute e DeKoven (2006a) apontam que o campo da narrativa gráfica pode ser definido como o trabalho narrativo no *medium* dos *comics*" e Op de Beeck (2012) defende que livros ilustrados também operam pelo *medium* dos *comics* (plural), embora nem sempre seja um *comic* (singular). Por outro lado, Nodelman (2012) reitera as diferenças nos aspectos formais e Nikolajeva e Scott (2006) não tocam nos *comics* porque já "possuem uma poética própria" (p.45, t.n.) e que os estudos de *comics* "contém muitas ferramentas úteis para a análise do livro ilustrado" (p.196, t.n.), separando claramente os dois campos. Casos intermediários são os de Nel (2012), que aponta que as "diferenças genéricas" são mudanças de ênfase e de Linden (2011), que raramente compara os dois, mas afirma que "a teoria da história em quadrinhos me ajudou particularmente nesse sentido [de compreender melhor, analisar, ler e amar o livro ilustrado]" (p. 180, t.n.).

Em sentido genérico, os livros ilustrados e os *comics* se diferenciam, segundo Nel (2012):

Se nos *comics* as sarjetas entre painéis instam a imaginação do leitor para criar fechamento, nos livros ilustrados, é a virada da página que indica o ato de fechamento. Se os *comics* dependem das justaposições entre [elementos] 'pictóricos e outras imagens em sequência deliberada', livros ilustrados mais comumente dependem da justaposição entre texto e imagem. Se *comics* normalmente representam movimento em uma única página, em livros ilustrados, o tempo tende a se desenrolar ao longo de muitas páginas. (NEL, 2012, p.445, t.n.)

Todavia, ao tentar especificar essas diferenças genéricas com relação aos aspectos formais, os estudos chegam a conclusões muito similares (Figuras 2.1 e 2.2). Por exemplo, a multimodalidade dessas narrativas – a presença de texto e imagem e suas relações – é um dos pontos cruciais em que ambas teorias discutem de maneiras distintas, mas, em geral, algo dito sobre a relação texto-imagem em um se aplicará ao outro, como Sanders (2013) aponta.

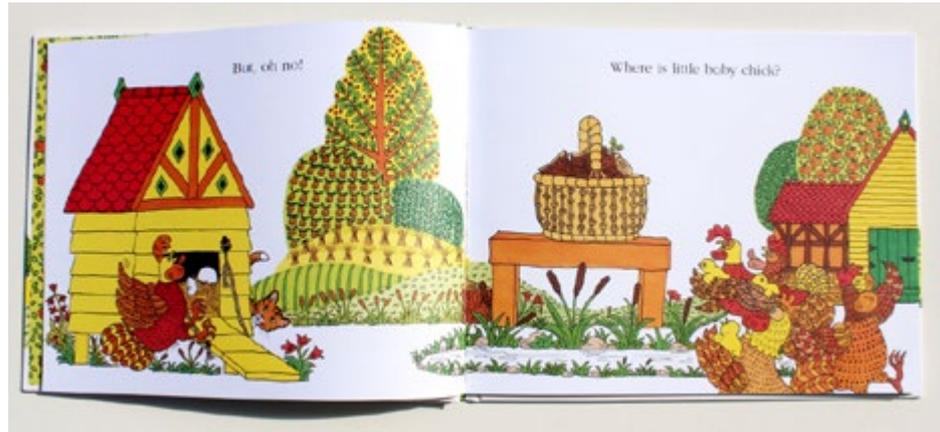


figura 2.1 Prancha de *Where, Oh Where is Rosie's Chick?*, de Pat Hutchins. Essa seria uma configuração típica de livros ilustrados. É fácil perceber como as afirmações que Nel (2012) faz no trecho citado podem ser questionadas se feitas de maneira ostensiva com a prancha.



figura 2.2 Prancha de *Maus*, de Art Spiegelman. Um romance gráfico por excelência, foi ganhador do Pulitzer em 1992. O processo de compartimentação do espaço da página em quadros é característico dos comics, mas o mesmo ocorre em livros ilustrados. A bibliografia demonstra que teorizar essas diferenças e criar classificações a partir delas cria um pântano de definições.

Portanto, a fim de evitar confusões e distinções excessivamente sutis, discutiremos as categorias de livros ilustrados e *comics*, a princípio, a partir dessas distinções genéricas. Por conseguinte, justificaremos que essas duas categorias são distinções de um mesmo *medium*, o das narrativas gráficas. Ou seja, apesar de livros ilustrados e *comics* se diferenciarem a partir de diversas convenções, operam pelo *medium* das narrativas gráficas e compartilham seus parâmetros.

2.2.1 As características distintivas das narrativas gráficas

Ao longo da história da arte, a simultaneidade da imagem e sua predisposição a representar o espaço já foi muito discutida e as narrativas gráficas se apropriam de várias de suas questões e dispositivos pictóricos. A sequencialidade caracteriza uma diferença fundamental com relação à pintura, criando implicações específicas das sequência de imagens. Há, todavia, uma relação próxima entre os estudos das narrativas gráficas e da artes visuais. Fresnault-Deruelle (1976[2014]) (Figura 2.3), por exemplo, faz uma relação explícita entre os *comics* de Winsor McCay e as pinturas de Cézanne no que diz respeito às tensões entre superfície e profundidade pictóricas, irrompendo a imersão na narrativa. Na atualidade, o *status* das narrativas gráficas como forma de arte dificilmente é posto em questão, ganhando cada vez mais espaço de estudo acadêmico (Cf. CHUTE; DEKOVEN, 2006b; MILLER, 2007, p.13-70).

Por outro lado, o cinema também poderia ser considerado uma “narrativa gráfica”, por consistir do uso sequencial de imagens e palavras. Todavia, o **pericampo** caracteriza a diferença fundamental entre o *medium* do cinema e dos *comics* (MILLER, 2007). Essa noção se baseia na relação espacial das configurações do painel na página: enquanto a imagem do cinema se dá apenas no espaço da tela, nos *comics*, a imagem será sempre percebida simultaneamente a outras imagens (Cf. GROENSTEEN, 2007). Além disso, a história e teorias dos dois campos se desenvolveram de maneira muito distinta; na França, por exemplo, o termo *bande dessinée* (literalmente,

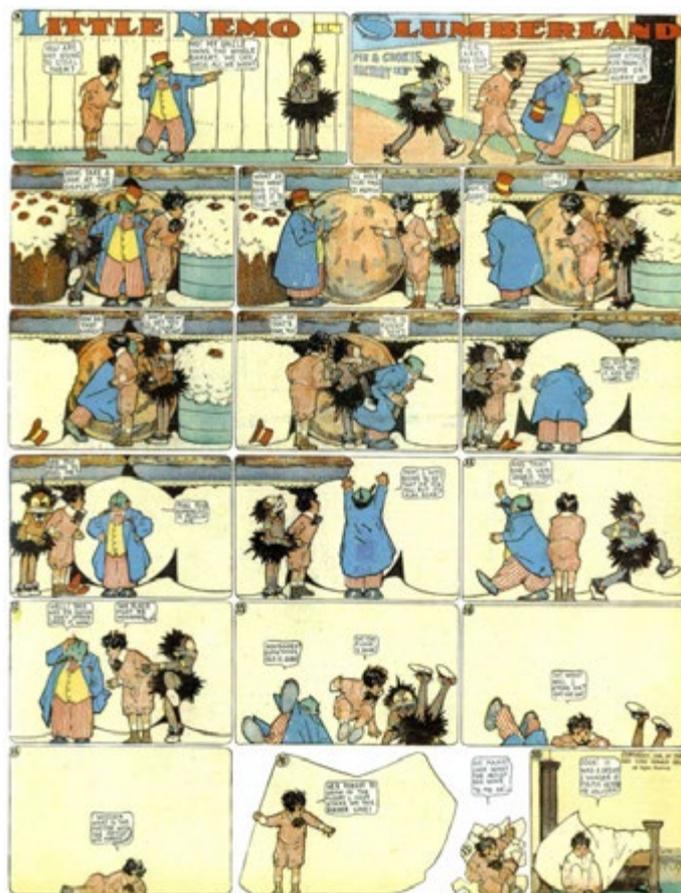


figura 2.3 Página de *Little Nemo in Slumberland*. O conflito entre a superfície da página e a profundidade do espaço é similar às questões abordadas pela pintura de Cézanne.

tira desenhada) só começou a se diferenciar da vaga palavra *illustrés* (ilustradas) a partir da segunda metade do século XX (MILLER, 2007).

O espaço da página dupla e o pericampo conferem às narrativas gráficas uma característica distintiva, a **leitura tabular**. Esse tipo de leitura resulta da sobreposição de leituras de diferentes naturezas: a sincrônica do espaço e a diacrônica do tempo. Nesse sentido, como na pintura, as narrativas gráficas expressam-se através da superfície pictórica, implicando primeiramente em uma leitura simultânea do espaço da página, seguida de uma sequencial. O efeito é exemplar na abertura da página dupla: ela permite a visão simultânea de diversos recortes cronológicos, mas requer uma leitura sequencial. Devido a esse caráter simultâneo, o leitor tem a

possibilidade de controlar o tempo de leitura – também diferente do cinema, em que o tempo é uma ferramenta essencial. Por outro lado, devido à sequencialidade, é possível que a narrativa estabeleça um ritmo, representando tempo como espaço na superfície da página (CHUTE; DEKOVEN, 2006a). Assim, nas narrativas gráficas, “a composição da página se tornou a busca de um modo de integrar aspectos variáveis da imagem visual (forma, superfície, valor, cor) no plano mais amplo representado pela superfície da página” (FRESNAULT-DERUELLE, 1976[2014], p.129, t.n.)

Todavia, os *comics* e livros ilustrados enfatizam dois sentidos opostos desse tipo de leitura: de um lado, fragmentar o tempo e o espaço para evidenciar a sequencialidade e, de outro, compor uma página enquanto um contínuo bidimensional (*ibid.*, p.130, t.n.). O duplo significado de *tabular* pode nos ajudar a delinear os modos como o conceito pode ser empregado: como tabela e como tábua. Nos estudos de *comics*, Groensteen (2007) enfatiza o caráter sequencial, valorizando a compartimentação da página por si só – o processo de *gridding* – como um modo narrativo, sobre o qual falaremos adiante em 2.2.2. Assim, a leitura que se estabelece a partir da divisão do espaço da página em painéis – ainda que nada esteja desenhado neles – é tida como “puramente” tabular pois trata a página dupla como uma **tabela**. Por outro lado, o livro ilustrado é estudado pela forma como textos e imagens se inscrevem no espaço, orientando a abordagem formal para a ideia de *abertura* (*opening*) de cada página dupla e sua apreensão simultânea. A ênfase da integração na leitura das palavras e imagens encoraja que eles se disponham livremente nesse espaço, implicando uma leitura da superfície da página como uma **tábua**: plana e unificada.

Essa diferença de ênfases do mesmo aspecto formal se desdobra em abordagens bastante distintas do artefato. Partindo dos estudos de *comics*, Linden (2011) afirma que, nos livros ilustrados, “o espaço da página dupla se acha plenamente investido em uma organização que, na maioria das vezes, não é tabular” (p.78), explicando o conceito como: “que não oferece uma compartimentação da página como pode ocorrer numa prancha de histórias em quadrinhos” (*ibid.*p.164). A noção de **montagem** é exemplar dessa distinção. Nos livros ilustrados, Linden (*ibid.*) aponta que a organização das páginas duplas nos livros ilustrados é análoga à montagem

cinematográfica como um modo de “superar a compartimentação por página e trabalhar com a ideia de continuidade” (p.78, t.n.). Por outro lado, nos estudos de *comics*, Groensteen (2007) rejeita expressamente a noção cinematográfica baseado no espaço-tempo das narrativas gráficas e pelo fato de a montagem ser feita posteriormente à filmagem.

Portanto, consideraremos a leitura tabular sob esses dois aspectos simultaneamente, pois essas duas acepções explicam um mesmo aspecto formal. Ou seja, defendemos que a narrativa gráfica pode enfatizar ora uma, ora outra propriedade da superfície da página dupla.

Kukkonen (2013) aponta que os constituintes dos *comics* como um modo de expressão são imagens, palavras e sequências. Assim, a diferença entre livros ilustrados não está exclusivamente nas características formais, pois os livros ilustrados também operam pelos mesmos constituintes: “fazer a distinção entre os dois usando apenas observações formais levaria inevitavelmente ao pântano de definições” (SANDERS, 2013, p.59, t.n.). Entretanto, se considerarmos essas semelhanças formais no contexto das diferentes situações de leitura que eles presumem, podemos compreender “as diferentes ideologias em que os dois tipos de livro participam” (*ibid.*, *loc. cit.*, t.n.).

Sanders (*ibid.*) explica que, segundo Barthes em *The Responsibility of Forms*, a imagem é sempre percebida a partir de um processo de estreitamento de significado, pois a possibilidade de significados dela é quase sem fim. Por isso, ele enfatiza que os significados de signos carregados culturalmente não apenas ajudam a produzir significado, mas também os suprimem – particularmente quando palavras e imagens aparecem combinadas. Assim, a linguagem pode desempenhar a função de *ancoragem*, delimitando e especificando ainda mais a pluralidade de significados das imagens.

Assim, os livros ilustrados pressupõem ao menos dois leitores, em uma situação de leitura em que ambos vêem as imagens, mas um lê em voz alta e outro ouve – por isso as imagens maiores, por vezes sozinhas nas páginas e os textos curtos. Já os *comics* pressupõem uma leitura solitária e silenciosa, e daí aparece como “uma arte mosaica, em que várias partes separadas se unem através de suas relações entre si e formam um todo”

(NODELMAN, 2012, p.438, t.n.). Ou seja, a carga cultural – as convenções acerca de cada artefato – antecipa a interação com o(s) leitor(es) e quem são esses leitores, indicando *como* as imagens, palavras e sequências devem ser lidas. Esses fatores implicam também em situações de leitura e uma dinâmica social próprias, presumindo uma postura política do livro infantil como um modo de controle e hierarquia e os *comics* como um artefato contracultural (Cf. SANDERS, 2013; OP DE BEECK, 2012). Essas convenções solidificam-se e transformam-se em características formais mais discerníveis, que tornam-se o foco das discussões e do “pântano de definições”, embora Sanders (*ibid.*) ressalte que, de sorte, as crianças não sentem qualquer obrigação de seguir as convenções.

De fato, a principal diferença entre *comics* e livros ilustrados reside no fato de os livros ilustrados serem sempre percebidos como livros *infantis* ilustrados. Há propriedades formais que são associadas à literatura infantil e se faz necessário que reconheçamos a existência desses dispositivos. Essas convenções são tão evidentes a ponto de poderem se tornar paródias: o livro ilustrado *Go the F**k to Sleep* de Adam Mansbach e Ricardo Cortés (Figura 2.4) se apropria delas para fazer um comentário para os pais sobre sua relação com os filhos na hora de dormir. A narrativa ironicamente justapõe os animais, paisagens e metáforas de fábulas tipicamente infantis com súplicas cheias de palavrões e representações inocentemente apocalípticas. Op de Beeck (2012) evidencia que essas convenções são reconhecidas mesmo pelas próprias crianças, pois seu filho de dois anos acreditou que aquele livro era para ele quando o viu. Ou seja, nos termos de Shklovsky (1990), esse livro ilustrado típico já se tornou um plano de fundo a partir do qual é possível criar deformações parodísticas, desnudando os dispositivos de modo cômico.

Portanto, na maioria das vezes, as categorias genéricas “revelam seus status de convenções de sua forma específica de narrativa gráfica” (NODELMAN, 2012, p.437, t.n.), não das possibilidades de criação de sentido proporcionada pelo *medium*. Os pressupostos de leitura na criação do artefato implicam em várias características formais que são fáceis de diferenciar quando materializadas: o tamanho das ilustrações, das sequências, das palavras, da quantidade de texto, o material de impressão. Isso

estabelece as convenções dos dois tipos de artefatos, embora essa distinção possua tantas exceções que “qualquer barreira entre os dois deve ser altamente porosa” (NEL, 2012, p.446, t.n.).

Além disso, a distinção entre essas categorias possui uma forte in-



figura 2.4 Prancha de *Go the F**k to Sleep*, de Adam Mansbach e Ricardo Cortés. A paródia é um dos principais indicativos de que o livro ilustrado, de fato, possui convenções e são associados a livros *infantis* ilustrados, o que nem sempre é o caso.

fluência dos dois campos que se dedicam ao seu estudo. Os *comics* e *graphic novels* possuem uma orientação à narrativa e à progressão das ações e eventos – as questões sequenciais – a partir de uma tradição semiótica que ganhou *status*, sobretudo na França e Bélgica (MILLER; BEATY, 2014). Embora tenham passado por críticas severas até a década de 60 nos EUA e no Reino Unido, na França, o próprio criador dos *comics* como forma de arte iniciou seu estudo teórico: Rodolphe Töpffer (*ibid.*). Assim, possuem uma tradição aceita academicamente como um campo autônomo, os *comics studies*, mais sistemáticos com relação à forma, sobretudo devido ao uso de metodologias derivadas da linguística de Saussure, que permeou o trabalho dos primeiros teóricos como Pierre Fresnault-Deruelle (*ibid.*). De maneira geral, as investigações dos recursos formais e dispositivos utilizados pelos artistas para a produção de significado são semiológicos e semióticos – mais comuns nos estudos franceses.

Os estudos dos livros ilustrados, por outro lado, são objeto mais comum da literatura infantil, que “tendem a ocorrer mais nas disciplinas práticas de biblioteconomia e educação, e talvez de psicologia, que na disciplina mais teórica da ‘literatura’” (HUNT, 2010, p.49). Assim, a literatura infantil, rejeitada pelos estudos literários, “brotou de um universo profissional extremamente eclético e comprometido, que tende a ser muito intuitivo e dedicado, mas não raro anti-intelectualizado” (HUNT, 2010, p.28). Os inúmeros fatores que acarretam essa hierarquização são explorados com detalhes por Hunt (2010, p.43-54), mas podem ser sintetizados como uma desconfiança recíproca entre a academia e os campos que estudam o livro ilustrado. Por conseguinte, os estudos sobre a importância das imagens são um tanto mais recentes: Nikolajeva e Scott (2006) apontam para os livros pioneiros de Joseph H. Schwarcz – *Ways of the Illustrator* (Caminhos do Ilustrador) de 1982 –, e o de Jane Doonan – *Looking at Pictures in Picture Books* (Olhando imagens em livros ilustrados) de 1993.

A questão de nomenclatura e classificação nos livros ilustrados é problemática, pois está muito entrelaçada com a literatura infantil, cujos campos de estudo são muito diversos. Por exemplo, Linden (2011) aponta que na França a bibliografia crítica ainda é escassa para explicar os aspectos do livro ilustrado acerca de sua apreciação e possibilidades de produzir sentido. Por isso, sua classificação objetiva delimitá-lo ao estabelecer suas diferenças “dos outros tipos de livro para criança que contenham imagens, tanto do ponto de vista do objeto livro como de sua organização interna” (LINDEN, 2011, p.24). Devido a essas influências, o livro ilustrado também é bastante explorado em sua materialidade e no seu peritexto – os conteúdos além do “texto principal”, como capa, folha de rosto, guardas, ou mesmo a ficha catalográfica.

O livro ilustrado, então, tem se tornado um campo de exploração que “atrai designers gráficos e ilustradores que não se dirigem ao público infantil, mas que optam pelo livro ilustrado em função de suas qualidades formais e, seguramente, pela liberdade que ele oferece” (*ibid.* p.31). O que parece, por outro lado, permear toda essa produção é a ideia do livro como fim. Por conseguinte, “as imagens dos livros ilustrados devem

ser consideradas reproduções de um trabalho original” (*ibid.*, p.33), levando em consideração a importância de toda cadeia de profissionais cujas escolhas podem ter consequências significativas para o projeto. Por isso, em algumas obras, os originais são o livro impresso, não o desenho reproduzido.

Uma vez que nosso enfoque está em seus parâmetros, reuniremos a bibliografia mais importante dos dois campos para este estudo. Ademais, as obras de Shaun Tan analisadas no capítulo 4 possuem vários graus de relação entre texto e imagem, percorrendo o espectro que apenas um dos campos não seria suficiente para esclarecer. Por fim, uma vez que Shaun Tan é um dos exemplos comumente citados em relação à oscilação das convenções que separam *comics* e livros ilustrados (TAN, 2011a; HATFIELD; SVONKIN, 2012; OP DE BEECK, 2012; FOSTER, 2011; HUNTER, 2011), foi necessário, então, que a revisão bibliográfica buscasse a transversalidade entre essas duas categorias, explorando seus limites e convergências.

Consideraremos o livro ilustrado como uma forma específica de expressão (LINDEN, 2011), ou seja, não como uma categoria ou um gênero de literatura, mas um tipo de narrativa gráfica que é capaz de articular seus elementos de maneira prática ou poética, para qualquer público. Embora seja relevante estar ciente das convenções entre *comics* e livros ilustrados, essa distinção não será abordada na análise. As características formais que explicitaremos ao longo da seção a seguir consistem no que há em comum e podem ser aplicadas a quaisquer narrativas gráficas, buscando evidenciar como essas convenções são convertidas em dispositivos.

2.2.2 As propriedades do medium

Esta subseção busca mapear as propriedades do *medium* que podem ser utilizados na obra como dispositivos artísticos. Ou seja, os aspectos relevantes para este estudo consistem nos parâmetros disponíveis no *medium*, com os quais que a obra é capaz de articular a narrativa. Assim, nos interessa quais convenções a obra pode desviar para usá-las como dispositivo, apesar do leitor que ela presume. Uma vez que definimos o conceito

de *medium* e como compreenderemos o livro ilustrado, podemos avançar para elencar suas propriedades. Nós as organizaremos em três grupos: a articulação, a multimodalidade e a ordem pictórica.

A partir da revisão, chegamos a três grupos de propriedades associadas aos três principais constituintes do *medium*, derivados, respectivamente, dos estudos de *comics*, da literatura infantil e da história da arte. Verificamos que os dois campos relacionados ao livro ilustrado – os estudos de *comics* e a literatura infantil – tocavam em cada uma das propriedades à sua maneira. Decidimos, entretanto, utilizar uma abordagem transversal, a fim de possibilitar uma análise mais específica de cada propriedade.

ARTICULAÇÃO

Miller e Beaty (2014) detalham a história dos estudos de *comics*, definindo três principais perspectivas no campo: cultural, estrutural e comunicacional. Aqueles alinhados à perspectiva cultural – foco dos estudos de língua inglesa – consideram os *comics* uma parte integral da história e cultura pós-colonial e de gênero. Os estudos estruturais consideram o *medium* como uma instituição social – seja como descendente da história da arte, seja como uma antessala para a alta cultura. Já a comunicacional tem forte influência dos estudos semiológicos e, em geral, tendem a tratar as narrativas gráficas como linguagem. Uma vez que nosso estudo está centrado nos aspectos formais das narrativas gráficas, a perspectiva comunicacional é a mais frutífera.

Nesse sentido, os *comics* “produzem significado a partir de imagens que estão em relação sequencial, e que coexistem umas com as outras espacialmente, com ou sem texto” (MILLER, 2007, p.75, t.n.). Os estudos do que Groensteen (2007) chama de artrologia propõem uma teoria para compreender como a sequencialidade permite a criação de sentido no *medium* dos *comics*. A ênfase desse campo nessas relações são sumarizadas de maneira mais completa no conceito de articulação, uma vez que a principal característica distintiva das narrativas gráficas é que cada painel conta com o pericampo para a leitura – também compreendido pelo conceito de solidariedade icônica. Assim, ele divide em três níveis: o código espaço-tópico, a artrologia restrita e a

artrologia geral – correspondentes à superfície, sequência linear e sequência não-linear.

O código espaço-tópico diz respeito ao espaço da superfície da página-dupla, ou hiperpainel. Groensteen (2007) enfatiza a propriedade específica do painel, pois ao desenhar uma configuração qualquer de painéis em uma página – ou seja, dar-lhe um *grid* –, ela significa não como uma página de *comics* em particular, mas como os “*comics* em si, o dispositivo pelo qual a linguagem está fundada” (t.n.). Partindo dessa unidade, Groensteen (*ibid.*) estabelece as possibilidades desse código. Elas são agrupadas por Miller (2007) como: 1) o tamanho, formato e posição dos painéis, 2) a incrustação, 3) a sarjeta e 4) configuração da página (*layout*). Esses fatores jamais operam isoladamente, uma vez que o espaço da página-dupla é limitado. A opção por cada um deles irá implicar em restrições para os outros e para as outras páginas duplas, condicionando os outros níveis.

Todavia, o aspecto que tem a função de governar o código espaço-tópico é o *layout* – que, no modelo de Groensteen se distingue nos pares regular-irregular e discrição-ostentação, sempre em relação à norma da própria obra (Figura 2.5 e 2.6). O primeiro par diz respeito à forma dos painéis, enquanto o segundo, em relação à atenção que a página atrai para si própria – sendo, portanto, motivada artisticamente. Compreender o código espaço-tópico como uma relação entre o espaço ocupado e o espaço em branco nos ajudará a conferir maior importância à sarjeta para a análise do livro ilustrado – essencialmente, o espaço em branco que compõe as elipses do *medium*. Assim, a incrustação se caracteriza pela superposição de painéis – ausência de espaço em branco – e as propriedades dos painéis serão discutidas em relação à própria configuração da página.

Já a artrologia restrita diz respeito a como esses painéis se articulam de maneira linear para criar a **sequência** narrativa – e aqui, aproximações com a narrativa cinematográfica são didáticas, embora Groensteen (*ibid.*) discuta essas diferenças extensamente. Miller (2007) sintetiza essas relações em 1) espaço entre-quadros e em 2) variações estilísticas, que podemos associar ao cinema como equivalentes à função do corte e do enquadramento, respectivamente. A lacuna espaço-temporal que a sarjeta permite

é indeterminada, bem como o corte da linguagem cinematográfica; as escolhas de enquadramento, ângulo, composição e cor também são compartilhadas pelo cinema, e são associadas à toda tradição pictórica da história da arte.

A artrologia geral, por sua vez, diz respeito às relações não-lineares presentes nas imagens apresentadas pela narrativa gráfica. A totalidade de um álbum “responde a um modelo de organização que não é nem o da tira, nem o da corrente, mas a da rede” (GROENSTEEN, 2007, t.n.), criando relações não-lineares entre aspectos e fragmentos de painéis, consituindo a operação de trançar (*braiding*) (Figuras 2.7 e 2.8). Essa “sucessão de imagens contínuas ou descontínuas ligadas pelo sistema de correspondências icônicas, plásticas ou semânticas” (*ibid.*, t.n.) são chamadas de *séries*, em oposição às sequências da artrologia restrita. Podemos entender essas relações como um *leitmotif* gráfico da narrativa: uma determinada relação pictórica que se repete de maneira não-linear para evocar múltiplas camadas de significado.

MULTIMODALIDADE



figura 2.5 Página de *Siegfried*, de Alex Alice. Esse *grid* é motivado pela narrativa, e é regular e discreto, pois ele é compartimentado para contar e mostrar os eventos segundo a motivação do autor.



figura 2.6 Prancha de *Siegfried*, de Alex Alice. Esse *grid* é motivado artisticamente, pois sua configuração seria irregular e de ostentação, pois sua configuração espacial é relacionada à própria narrativa.

Apesar das narrativas gráficas se caracterizarem por essa relação, esse é um dos principais pontos em que as categorias de *comics* e livros ilustrados se diferenciam. Groensteen (2007) afirma que os *comics* são um *medium* predominantemente pictórico, e, que o texto parece mais com a fala no cinema do que no texto literário. Ademais, ele afirma que “a relativa autonomia das elocuições verbais permite que elas sejam percebidas como elos de uma corrente específica, paralela (ou melhor, interlaçada) à das imagens” (t.n.). Por outro lado, Lefèvre (2011) afirma – sem mencionar livros ilustrados – que as narrativas gráficas constituem um *medium* espaço-temporal que combina dois canais, um visual e um verbal. De toda forma, os *comics* se utilizam uma série de códigos e convenções específicas, como o balão e a legenda – embora essas convenções venham se misturando cada vez mais (HATFIELD; SVONKIN, 2012).

Os estudos de *comics*, em geral, derivam suas conclusões do artigo de Barthes *A retórica da imagem* de 1964, em que ele defende que há duas principais relações entre imagem e texto: ancoragem e revezamento. A primeira consiste em identificar elementos da cena descrita e guiar o significado para uma das interpretações em detrimento de outras, enquanto a segunda consiste na complementação entre texto e imagem em uma mensagem de um nível maior que, sozinhas, não poderiam expressar



figura 2.7 e 2.8 Páginas de *L'Autoroute du soleil*, de Barbu. Essas duas páginas, 12 e 16, referenciam uma à outra pela sua estrutura e pelo último quadro, que apontam para diagonais opostas: o trem levando os trabalhadores e quando eles voltam pelos trilhos. Exemplo utilizado por Miller (2007).

(KAFALLENOS, 2005). Groensteen (2007) comenta que não há uma distinção clara em Barthes entre a imagem isolada e a imagem sequencial, mas evidencia que a função de revezamento dos diálogos nos *comics* contextualiza e avança a narrativa. A função de ancoragem é minimizada, uma vez que a imagem sequencial não seria polissêmica, pois o próprio sistema dos *comics* ancora seu significado. Aqui, o texto tem ainda a função de temporalidade e ritmo, uma vez que os balões de fala podem ajudar a dimensionar a velocidade de uma ação em um quadro. Miller (2007) fala ainda da integração do texto feito à mão nos *comics* e de sua expressividade; as onomatopeias, por exemplo, servem como “sons pictóricos”. Todavia, não há ênfase no estudo das relações entre texto e imagem: apenas é orientado ao avanço da ação, como postulado por Baetens e Lefèvre (1993 apud MILLER, 2007) no princípio da economia narrativa.

Por outro lado, nos livros ilustrados, essa questão ganha uma amplitude maior: Nikolajeva e Scott (2006) definem que “o caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal” (p.13). Por conseguinte, investigam especificamente o terceiro nível de leitura que surge a partir da interação entre o verbal e o pictórico. Sua larga revisão bibliográfica e suas análises são pautadas pela perspectiva da teoria e crítica da literatura infantil, que centra nas relações semânticas e interpretativas dos dois canais de comunicação. Assim, dão passos para valorizar a imagem e o texto de maneiras significativas.

A tradição crítica dos livros ilustrados tem enfatizado os modos de integrar textos e imagens, talvez pela história do artefato. No panorama histórico de Linden (2011), enfatiza-se a inovação técnica da litografia como modo de unir texto e imagem na mesma página, sobretudo quando utilizado por Rodolphe Töpffer – o mesmo artista e teórico tido como o fundador dos *comics*. Por sua vez, Randolph Caldecott é apontado como o inventor do livro ilustrado moderno justamente por entrelaçar “textos e imagens cujo sentido se revele complementar” (LINDEN, 2011, p.14). Assim, os livros ilustrados contemporâneos têm enfatizado o aspecto visual a fim de criar uma interação de mesma hierarquia com as palavras, sendo

mais valorizados aqueles tentam tornar a relação entre imagem, texto e suporte o mais complexas e indissociáveis possível.

De maneira mais específica, o que emerge da justaposição de texto e imagem passa a ser o objeto de análise dos estudos mais recentes (HUNT, 2010, p.233-51, NIKOLAJEVA; SCOTT, 2006). Todavia, ele é reconhecido de diversas maneiras. Entre as nomenclaturas utilizadas atualmente na teoria e crítica da literatura infantil, Nikolajeva e Scott (2006) adotam a noção de **iconotexto**, proposta pela pesquisadora sueca Kristin Hallberg em 1982. A partir dela, é possível realizar uma distinção da obra “baseado na noção de iconotexto, uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem” (*ibid.*, p.21).

Por exemplo, nos livros produzidos separadamente pelo escritor e, depois pelo ilustrador, em geral, o texto é independente da ilustração. Esse, que pode ser chamado de um **livro com ilustração**, caracteriza uma relação **simétrica ou complementar**: na primeira, as lacunas das palavras e imagens são idênticas; na segunda, elas preenchem suas respectivas colunas. Entretanto, esse problema não ocorre nas obras de autores-ilustradores. Quando as interações são mais complexas, é possível se utilizar de várias “vias de expressão que raramente se sobrepõem, mas antes cooperam para fortalecer o efeito final” (*ibid.*, p.32), criando o **iconotexto** a partir de suas relações – sejam elas conflituosas ou harmoniosas – temos propriamente um **livro ilustrado**.

Logo, a ênfase da crítica está nas relações entre texto e imagem que tomam uma dimensão mais complexa; nos casos que o distanciamento entre eles permite que o processo de leitura seja mais iterativo e os significados sejam construídos a partir da tensão entre o pictórico e o verbal. Apesar de reconhecerem que o conceito de iconotexto também não é suficiente, pois “não contempla [...] a diversidade de dinâmicas entre palavras e imagem” (*ibid.*, p.26), ele é utilizado ao longo da investigação para determinar essas dinâmicas. São as relações definidas como **reforço** e **contraponto**. Alguns livros ilustrados contemporâneos criam disparidades entre a narrativa verbal e a pictórica, permitindo o surgimento de um iconotexto complexo e ambíguo em diversos graus, por exemplo. Portanto, esse é o conceito fundamental para o estudo dos livros ilustrados contemporâneos, que cada

vez mais “desafiam o leitor, introduzindo ambiguidade, às vezes tão intensa que quanto mais o texto é lido e as ilustrações são examinadas, mais incerta parece ser a comunicação” (*ibid.*, p. 327).

Entre as interações de texto-imagem, podem emergir diversas categorias de contraponto. De particular interesse para nossa análise, o conceito de **modalidade** “nos habilita a examinar os modos complexos pelos quais os livros ilustrados transmitem a apreensão da realidade, que sempre envolve aspectos subjetivos, em recorrer à divisão um tanto artificial das narrativas em fantásticas e realistas” (*ibid.*, p.237). Nikolajeva e Scott (2006) se apropriam dessa noção linguística que permite averiguar a condição de verdade de uma afirmação para avaliar em que medida uma narrativa é efetivamente mimética ou simbólica – em oposição às categorias de fantasia e realidade, que consideram simplificadoras. Assim, múltiplas modalidades emergem desde o reforço entre imagem e texto – a modalidade indicativa simétrica – até as diversas variações de ambiguidades não resolvidas, em que não é possível confirmar nem o que é narrado pela imagem, nem pelo texto.

Portanto, a modalidade pode ser criada “por meio da interação de palavras e imagens nos livros ilustrados, em que o leitor pode decidir se aplica uma interpretação mimética ou simbólica” (*ibid.*, p. 238). Um elemento fantástico, por exemplo, possui pelo menos duas possibilidades de interpretação na narrativa: mimética ou simbólica. Essas relações complexas evidenciam as aberturas de significado, de modo que essa abordagem nos permitirá evidenciar as maneiras que a palavra e imagem são utilizadas na obra de Shaun Tan, tanto a partir dos argumentos quanto dos dispositivos que utiliza. As múltiplas relações, assim, se inclinam para um ecletismo de gênero que faz com que os livros ilustrados interroguem a noção convencional de gêneros literários (*ibid.*, p.43),

ORDEM PICTÓRICA

Por fim, os parâmetros pictóricos compõem as propriedades das narrativas gráficas. Gardner (2011) alerta que importar os métodos e ferramentas do estudo das narrativas da literatura pode não ser o ideal para a tarefa de analisar as narrativas gráficas – e essa postura denuncia-se quando

as chamamos de *romances* gráficos. Assim, sugere explorar a *linha* como um elemento básico e diferencial para a expressividade do *medium*, que não possui nenhum equivalente em nenhuma outra forma narrativa. Do mesmo modo, Lefèvre (2011) aponta para o *estilo gráfico* como um dos três principais aspectos mais salientes da narração gráfica, constituindo as bases através das quais o mundo fictício é criado, dando uma perspectiva específica para a narrativa.

Os estudos de literatura infantil, por outro lado, devido ao reconhecimento da sua pluralidade de opções de representação e técnicas, tendem a enfatizar a variedade gráfica dos livros ilustrados, exaltados como “uma forma que incorpora, ou ingere, gêneros, formas de linguagem e formas de ilustração [...] levando adiante algo da matéria ingerida, mas sempre flexionada através da interanimação entre palavras e imagens” (LEWIS, 2001, p.65, t.n.). Sua diversidade de materiais incentiva escolhas significativas quanto ao formato do livro, espaços em branco, encadernação, tipo de papel – além das técnicas de ilustração, cuja diversidade seria inútil tentar relacionar (LINDEN, 2011, p.35-43). Por conseguinte, a generalização teórica sobre os aspectos pictóricos dos livros ilustrados são mais raros de serem considerados enquanto um modo de significação por si só, embora a variedade de abordagens e técnicas seja amplamente valorizada.

As narrativas gráficas jamais podem se esquecer do *medium*, ou torná-lo transparente; não apenas pelo desenho, mas pelos quadros, espaços em branco, textos (à mão). Baseado em conceitos do Formalismo russo, Lefèvre (2011) defende que o estilo gráfico é “o único nível que pode ser diretamente percebido pelo leitor das narrativas gráficas; esse nível compreende as linhas e cores que formam imagens e letras que formam palavras e frases”. Ademais, a *linha* nos *comics* é teorizada por Gardner (2011) para chamar atenção que o estilo “não é apenas um dispositivo para caracterização ou formato narratorial mas uma maneira de codificar modos de alinhamento, oposição, e conflito, operando também em outros níveis da estrutura narrativa” (HERMAN, 2002, p.193, t.n.), uma vez que a narrativa gráfica jamais consegue esconder o trabalho mecânico da representação que a torna visível (GARDNER, 2011).

O *medium* se vale do desenho – que, por mais verossímil que seja sua representação, possui uma conjuntura ficcional – e da palavra, geralmente escrita à mão – sobretudo nos romances gráficos – para criar um modo de expressão auto-reflexivo que “confessa tanto sobre seu fazer quanto sobre seu tema” (TAN, 2011a, p.6, t.n.). Assim, a dimensão pictórica – a linha – faz com que as narrativas gráficas se aproximem mais da performance oral do que o filme ou o romance, pois a onipresença do gesto através dos aspectos pictóricos é modulado pelo que é técnico, fisiológico, da experiência e da história que está sendo contada (GARDNER, 2011). Ou seja, as narrativas gráficas se apropriam e utilizam de técnicas e materiais que fazem “reconhecer o gesto do artista que, aliás, não se acanha em tornar visível a sua intervenção” (LINDEN, 2011, p.35, t.n.).

No campo dos livros ilustrados, diversos estudos como os de Moebius (1986), Schwarcz e Schwarcz (1991) e Kiefer (1992) tentam criar uma gramática para o entendimento das imagens e das sequências segundo ocorrem nos seus objetos. Entretanto, a ideia de criar uma gramática é uma maneira de submeter a visualidade ao regime de pensamento verbal (SALLISBURY; STYLES, 2012), criando categorias sintáticas e semânticas para a imagem. Embora nos ajude a articular e falar sobre a imagem, não adotaremos essa perspectiva, pois enfatizaremos os aspectos pictóricos como dispositivo artístico intrínseco à obra. Logo, consideraremos que a imagem está intimamente relacionada à narrativa e que sua presença altera todo seu significado por proporcionar a criação do iconotexto.

Sob outra perspectiva, Linden (2011) evidencia que os livros ilustrados “já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda sua dimensão visual, inclusive tipográfica, é em geral elaboradíssima” (p. 21). Assim, seu livro apresenta o máximo de dispositivos que os livros ilustrados apresentam, proporcionando, ao mesmo tempo, discussão teórica e um longo catálogo de exemplos. Tampouco é nosso intuito traçar esse panorama a fim de buscar uma linguagem comum aos livros ilustrados, uma vez que reconhecemos essa vasta pluralidade. Por conseguinte, embora consiga estabelecer um panorama de estilos e traçar algumas escolas, Linden (*ibid.*) não teoriza sobre a análise dos aspectos pictóricos.

Todavia, acreditamos que uma acepção mais completa para a análise dos aspectos pictóricos das narrativas gráficas vem do campo da arte: a crítica inferencial de Baxandall (2006). Ele fundamenta sua postura na premissa que “nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro” (p.31). Sua postura é de conciliar a polarização entre crítica e história de arte, encarando o tato crítico e domínio histórico como quase a mesma coisa. Desse modo, desenvolve seus argumentos através da explicação histórica, em vez da hermenêutica literária: seu objetivo não é falar do “significado” de um quadro, mas possibilitar a melhor apreciação do quadro – estética e historicamente. Assim, pretende sugerir que “entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como um produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas” (*ibid.*, p.27).

Assim, através do conceito de **ordem pictórica** objetivamos enfatizar os aspectos pictóricos das narrativas gráficas. Baxandall (*ibid.*) argumenta que ao lermos a descrição de um quadro, elaboramos mentalmente “alguma coisa – é difícil dizer o quê – e essa alguma coisa [...] cria a impressão de já termos visto um quadro compatível com a descrição” (BAXANDALL, 2006, p.34). Desse modo, a descrição representa melhor “o que se pensa depois de ter visto um quadro” (*ibid.*, p.36), por isso, explicamos primeiro o que pensamos a respeito de um quadro e, em segundo lugar, o próprio quadro. De fato, quando é feita uma descrição para uma crítica de arte, “os conceitos não são usados em sentido absoluto, mas aplicados em função de um objeto preciso, de um caso específico” (*ibid.*, p.40).

Por conseguinte, é necessário que a crítica seja demonstrativa, a fim de explicitar as características da imagem, em oposição a ser informativa. Se evidenciamos uma qualidade de um quadro através da linguagem, essa qualidade não é tomada em sentido absoluto, mas em sentido muito específico para o quadro em questão. Assim, seu significado é **ostensivo**: “o sentido se forma por um jogo de referência recíproca, um permanente vai-e-vem entre a própria descrição e o objeto

particular a que ela se reporta” (*ibid.*, p.44). Ou seja, para determinar o sentido das palavras e da linguagem que utilizamos em uma descrição, é necessário que seja feita sempre com relação às características pictóricas da obra. Devido a isso, na tentativa de fazer generalizações, os estudos citados acima se utilizam de exemplos específicos para evidenciar elementos pictóricos como forma, cor, ritmo, composição, linha. A abordagem de Baxandall nos parece mais apropriada por partir do objeto, de maneira análoga ao Formalismo russo.

Portanto, adotaremos a postura que, para discorrer sobre as imagens, a linguagem é inadequada para generalizações e categorizações, por ser geral demais para ser útil em casos particulares (*ibid.*, p.84). Todavia, dada a característica ostensiva da crítica, ao pôr a imagem diante da análise – composta pela descrição e explicação – a linguagem se torna uma boa ferramenta analítica. Logo, a autoridade da ordem pictórica é o princípio que vai guiar os conceitos, que se tornarão úteis por permitirem a inclusão das características específicas de casos particulares.

Portanto, esse parâmetro não vai contar com categorias, mas antes com uma abordagem para fazer uma *crítica* “no sentido não-canônico de pensar ou dizer a respeito de um quadro coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que ele nos proporciona” (*ibid.*, p.28). Nosso objetivo é evidenciar os dispositivos apresentados pela obra, ecoando o princípio metodológico do Formalismo russo. Além disso, é importante não deixarmos que os aspectos sequenciais e textuais sobreponham a dimensão pictórica, como Gardner (2011) argumenta que aconteceu nos *comics*. Estaremos interessados, ao analisar a ordem pictórica, com os diálogos que as ilustrações criam com a história da arte, as técnicas de execução, as propriedades (composição, cor, tonalidades) e o clima que elas estabelecem para a narrativa, entre outras características que podem emergir ao discutirmos as imagens em específico.

Nessa subseção, visamos a estabelecer as características distintivas do *medium*, a partir dos *comics* e dos livros ilustrados. Exploramos as diferenças entre essas categorias a fim de justificar o termo *narrativas gráficas* para designar um universo mais amplo de obras que compartilham do mesmo *medium*, apesar das teorias, tradições e ênfases

distintas. Por fim, estabelecemos as propriedades para nortear a análise das narrativas gráficas em geral. Na subseção a seguir, vamos apresentar em linhas gerais os livros ilustrados de Shaun Tan, pela perspectiva específica de como ele utiliza o *medium* a fim de compreender procedimentos gerais de suas narrativas gráficas.

2.3 OS LIVROS ILUSTRADOS DE SHAUN TAN

Na seção anterior, apresentamos o livro ilustrado como uma categoria do *medium* das narrativas gráficas. Assim, pudemos definir as propriedades do *medium* que podem ser utilizadas como dispositivos nas obras, de maneira análoga à linguagem para os Formalistas russos. O *medium* constitui a matéria básica que pode ser empregada de maneira poética ou prática, de acordo com a ênfase em si próprio: se consegue adquirir um valor estético, tornando-se um fim em si mesmo, é poético. Em outras palavras, o *medium* não implica artisticidade, mas o modo como ele será utilizado poderá caracterizar uma obra artística.

Nesta seção, buscamos apresentar a visão geral dos livros ilustrados de Shaun Tan. Conforme apresentamos no capítulo anterior, Tan se utiliza de vários *media* – tanto individuais quanto coletivos – para expressar sua visão, adequando-se à história que deve ser contada, pois declara que “algumas ideias precisam ser expressas de certos modos [...] sem dúvida, um princípio que leva tantos artistas e escritores a constantes experimentos” (TAN, 2011a, p.4, t.n.). É necessário, portanto, compreender seus dispositivos nas obras pelas quais ficou conhecido e da qual se desdobraram adaptações para outras mídias.

No início de sua trajetória em ilustração, Shaun Tan não possuía nenhum interesse em particular por livros ilustrados. O primeiro que fez em 1996, apenas como ilustrador, eram apenas oito ilustrações em preto-e-branco para um livro de 40 páginas sobre um gato perdido. Todavia, foi quando trabalhou com Gary Crew em *The Viewer* em 1997, que percebeu as possibilidades de explorar esse *medium* de maneira mais elaborada: “como o primeiro livro ilustrado para mim foi uma experiência de aprendizado valiosa, vendo o que funciona e o que não em termos de continuidade, detalhes e design” (TAN, s.d.a, t.n.) (Figura 2.9 e 2.10). Tan aponta Gary Crew como um forte defensor de livros ilustrados criados para leitores mais velhos, trabalhando com temas mais próximos à ficção científica, como é o caso desse projeto, que trata de um objeto que permite visualizar o fim de diversas civilizações.



figura 2.9 e 2.10 Capa e prancha de *The Viewer*, de Gary Crew e Shaun Tan, 1997. Esse foi o primeiro livro ilustrado que abriu para Tan as possibilidades de explorar o *medium* para temas de ficção científica. A partir da influência de Crew, Tan começou a encarar o livro ilustrado como um modo de explorar as relações entre palavras e imagens através das ilustrações mais conceituais que passou a desenvolver.

O livro ilustrado possui uma simplicidade em termos de estrutura narrativa, apelo visual e uma brevidade que remetem à fábula, permitindo “uma leitura em sentido amplo, explorando as relações entre palavras, imagens e o mundo que experienciamos no cotidiano” (TAN, 2001a, p.4, t.n.). Isso, reunido às convenções que discutimos sobre os livros ilustrados, inclinam o livro ilustrado para o público infantil, mas Tan defende que essa atividade não se encerra na infância, pois leitores mais velhos “continuam interessados no jogo imaginativo de desenhos e pinturas, contar histórias, aprender a olhar as coisas de novas maneiras” (*ibid.*, *loc. cit.*, t.n.).

Por outro lado, reconhece que a aceitação frente às ambiguidades possui ressonância na atitude das crianças, pois elas veem tudo pela primeira vez, em toda sua estranheza (TAN, 2015) (Figura 2.11). Por isso, ele afirma que não faz livros para crianças ou com qualquer público em mente, mas de fato aprende com elas essa postura de renovação do olhar: “nós gostamos de olhar para as coisas de ângulos incomuns, tentamos buscar alguma

revelação infantil no ordinário, e trazer nossa imaginação à tarefa de questionar a experiência cotidiana” (TAN, 2001a, p.5, t.n.). Vemos nessa atitude estética uma ressonância das propostas de Shklovsky para o *ostranenie*.

Os livros ilustrados são um *medium* único para Shaun Tan porque o universo das histórias gráficas está conscientemente interessado em questões de comunicação, “muito cientes daquele espaço interessante que existe entre o som das palavras e a visão das imagens” (*ibid.*, p.8, t.n.). A abertura de significados decorrente da multimodalidade desse *medium* compele o leitor a se utilizar de memórias pessoais e associações a fim de encontrar seu próprio significado. Há um reconhecimento tácito dessas narrativas de que algumas coisas

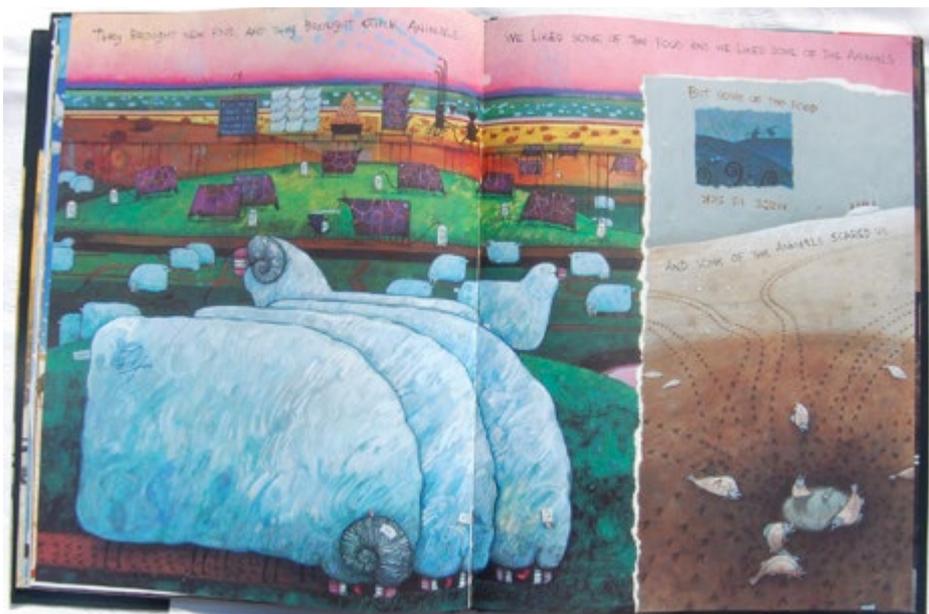


figura 2.11 Prancha de *The Rabbits*, de John Marsden e Shaun Tan, 1998. Esse livro tem um forte tom de crítica contra o colonialismo na Austrália, mas feito a partir de uma fábula, de maneira muito parecida com *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, que metaforiza o totalitarismo soviético em uma fazenda em que os porcos fazem a Revolução.

não podem ser adequadamente expressas por palavras, mas por sua subversão visual ou uma expansão de seus significados através de justaposição.

Graças a essa experimentação e o jogo com as regras da forma do *medium* que caracterizam as narrativas gráficas, Tan não diferencia categorias e encara termos como “livros ilustrados” e “romances gráficos” como sinônimos.

Cada um dos seus livros é um modo de tentar responder à pergunta de “como combinar narrativa escrita e uma obra visual de modo único” (*ibid.*, p.3, t.n.), marcados pelo modo ímpar que elabora a forma. As discrepâncias entre a palavra e a imagem encorajam uma relação estreita com a ironia.

Sua preocupação estética com os livros ilustrados, portanto, é conseguir expressar as ideias e sentimentos que são indizíveis, como contar histórias sobre assuntos mudos – que quando são expressas de outras formas “é sempre uma revelação renovadora” (*ibid.*, p.6, t.n.) (Figura 2.12). Desse modo, a cada tentativa de explorar a linguagem visual específica para cada história, ele acredita que “todo artista entende que ele não está apenas expressando uma ideia, mas construindo uma linguagem pessoal e feita para



figura 2.12 Prancha de *Memorial*, de Gary Crew e Shaun Tan, 1999. Tan explora o livro ilustrado em seus aspectos pictóricos e narrativos, uma vez que se envolveu mais no processo de concepção do livro. Os aspectos pictóricos possuem possibilidades múltiplas de significado, inclusive na ausência de texto. Seu principal objetivo nessa obra foi articular a memória cultural sem apelar para abstrações como o nacionalismo (TAN, s.d.h).

cada história – que, para o ilustrador, envolve imagem, texto, layout, tipografia, formato físico, e modo de execução” (*ibid.*, p.5, t.n.). Para ele, o livro ilustrado está entre uma história e uma exposição de pinturas, permitindo certa flexibilidade na estrutura que buscava como escritor, pois

prefere trabalhar com histórias curtas – um raciocínio mais próximo ao da pintura (TAN, 2014c). Desse modo, ele vê os livros ilustrados como “relatos curtos, experiências breves e em geral estranhas que convidam à reflexão sobre grandes questões filosóficas” (*ibid.*, t.n.).

Por conseguinte, ele visa propor perguntas em vez de dar respostas com seus livros, uma vez que isso permite mais leituras: “se fizer uma afirmativa, o leitor só pode concordar ou discordar. Mas se fizer uma pergunta, o leitor pode tomar qualquer direção que queira, e sente-se que está falando ‘com’ o leitor, em vez de ‘para’ o leitor” (TAN, 2014c, t.n.). Ao falar sobre algumas de suas obras (TAN, 2010c, 2011a), ele afirma não conseguir definir completamente o significado, pois mesmo quando há entendimento da narrativa, persiste uma urgência de reinterpretar as imagens que ele denomina como “um ato de compaixão criativa, pois o significado só é resgatado pela leitura e atenção do leitor (TAN, 2011a).

Discutindo o primeiro livro que escreveu e ilustrou, *A Coisa Perdida*, Tan (2001a) (Figura 2.13) afirma que todas as perguntas que ele propõe na obra visam à abertura de uma passagem entre a familiaridade e a estranheza, a partir da qual o leitor precisa fazer perguntas devido à ausência de explicações. Por isso, toda leitura, toda conclusão está aberta para o leitor criar: não é um enigma ou uma charada, pois não há uma interpretação correta, há apenas o espaço que fica à disposição de respostas individuais. Por isso, o livro ilustrado “funciona através de ressonância em vez de reconhecimento, ou qualquer imperativo didático; ideias e sensações são evocadas em vez de explicadas” (*ibid.*, p.7, t.n.).

Tan (2015) explica que o seu entusiasmo está relacionado a capturar o “sabor” de uma coisa, em geral uma sensação breve que existe por trás da cortina da linguagem; uma curiosidade para entender melhor a “arvoridade” da árvore, não ser enganado pela simplicidade esguia das palavras. A aproximação com o objetivo de Shklovsky para a arte

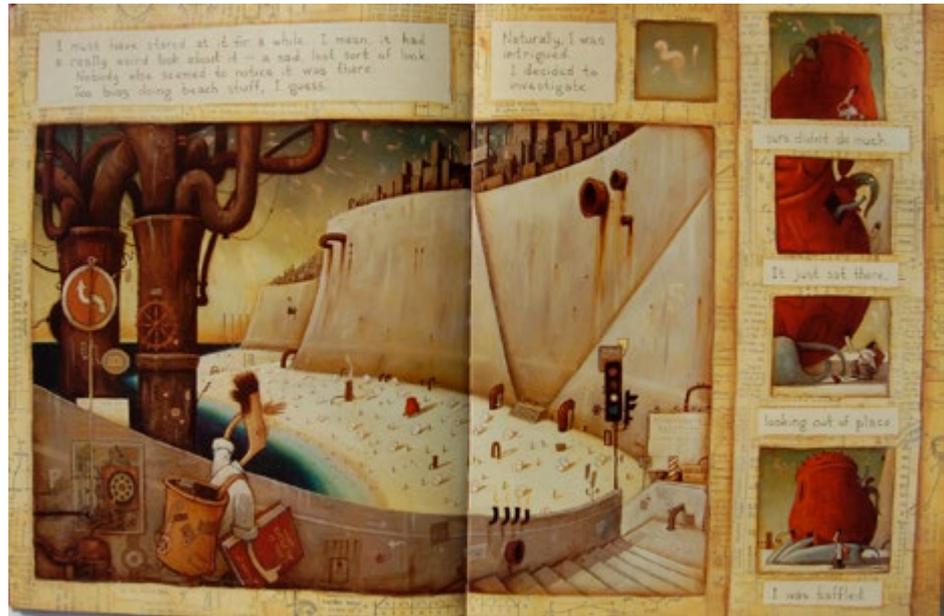


figura 2.13 Prancha de *A Coisa Perdida*, de Shaun Tan, 2000. Esse foi o primeiro livro ilustrado escrito e ilustrado por Tan, que se desdobrou no curta-metragem que ganhou o Oscar de 2011. Aqui, ele trata de temas mais pessoais e associa a narrativa à sua própria vivência nos subúrbios.

de “tornar a rocha rochosa”¹⁵. Por isso, seus livros ilustrados requerem a atenção, imaginação e as perguntas dos leitores para dar significado a uma história e lembrar da importância de encarar positivamente as ambiguidades do cotidiano com a mente aberta – desse modo, resgatando nós mesmos de um “esquecimento de significados restritos, uma alfabetização falida” (TAN, 2011a, t.n.).

O procedimento geral de Shaun Tan é caracterizado pelo que ele chama de **ilustração indireta**: “tentar encontrar um equivalente metafórico para um tema ou experiência, uma representação imaginária em vez de uma literal” (TAN, 2010c, p.5, t.n.). Por conseguinte, suas metáforas visuais e lacunas entre texto e imagem dificilmente permitem uma leitura superficial, utilizando o princípio de dificuldade da forma de maneira ímpar, não apenas pela presença dos elementos fantásticos,

15 “to make a stone stony” (SHKLOVSKY, 2015, tradução nossa)

mas pela simples impossibilidade de explicação que eles implicam ou o impacto visual que eles causam – o caso de *A Coisa Perdida* e *A Árvore Vermelha*, respectivamente.

O surrealismo e o fantástico em suas narrativas “são parcialmente uma confissão de ignorância, um reconhecimento que a vida é estranha e largamente não-descoberta” (TAN, 2015, p.112, t.n.). Uma das confissões da literatura em geral e de suas obras em específico é que a vida é difícil e “apenas admitir isso abertamente pode ser imensamente consolador” (*ibid.*, t.n.). Por conseguinte, esse princípio se desdobra em inúmeros procedimentos, que exploraremos em detalhes nas análises do capítulo a seguir ao explicitar os procedimentos específicos de cada obra, que operam segundo lógicas distintas entre si.

Essa prática de “devaneio sem propósito, e amor às coisas simples e ordinárias operando em escala muito pequena” (TAN, 2015, p.101, t.n.), não prescinde, todavia, de um diálogo constante com a tradição da arte. As obras de Shaun Tan são permeadas de referências e citações de artistas de diversas tradições, uma intertextualidade realizada respeitosa-mente através de pastiches (DEVOS, 2011) – uma postura característica da pós-modernidade. Por outro lado, adiantando o que discutiremos em 3.3, Tan compõe características pós-modernas com uma postura modernista, sintetizando seu trabalho enquanto artista, ele pode ser compreendido por “uma pergunta singular, uma que nos atrai para esse mundo maravilhoso e errante da literatura, e um que discorre tão paralelamente à vida comum: ‘os outros veem e sentem as mesmas coisas que eu vejo e sinto?’” (TAN, 2015, p.102, t.n.).

A resposta que ele se diz constantemente surpreso em descobrir é que sim, e “essa promessa do poder estranho e conectivo da escrita e da ilustração, um tipo de telepatia complexa, é um pensamento muito inspirador” (*ibid.*, *loc. cit.*, t.n.). É essa, também, uma das principais propostas do *ostranenie*: de experimentar pelo outro, de trans-viver, pelo *fazer* artístico. É através do desenho e da escrita que ele busca por sentido na vida cotidiana. Tan nos propõe aceitar as ambiguidades e a ausência de sentido inerente à existência, estabelecendo sua visão pós-moderna, mas sem abandonar uma grande narrativa de que através dessas sensações propriamente

humanas, “nós podemos nos sentir intimamente conectados em nosso isolamento” (*ibid.*, *loc. cit.*, t.n.).

Os livros ilustrados de Shaun Tan são apenas tão significantes quanto a própria literatura e a arte de modo geral. É a partir da atitude criativa – e portanto desautomatizada – que atribuímos sentido à existência: “desenhando escrevendo, olhando, e lendo em um espaço atento e contemplativo [...] criamos nosso próprio mapa do mundo” (*ibid.*, p. 109-110, t.n.). Essas histórias existem apenas como perguntas bem construídas e de modo engajado em seu próprio fazer, inspirando mais pensamento criativo ao entrarmos em contato com as obras. A partir delas é que emergem experiências singulares que nos compõem como indivíduos.

Portanto, Tan (2015) afirma que se sua obra possui um tema é que “a realidade é apenas mais uma história estranha” (p.115). A ficção responde à pergunta se os outros sentem e veem o que eu vejo e sinto, funcionando como um modo de gerar compaixão – de articular subjetividades. A literatura é um modo de afirmar a vida, e “o mundo é apenas o que você faz dele, um grande, inacabado livro ilustrado dentro da sua cabeça” (*ibid.*, p.115, t.n.). O que o artista fornece é apenas um espaço para compartilhar subjetividades e ver o mundo através do outro; aponta para uma ideia, mas a vivência é ímpar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDICK, Chris. **The Oxford dictionary of literary terms**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARROLL, Noël. **The philosophy of motion pictures**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- CHILDREN'S LITERATURE ASSOCIATION QUARTERLY. **Symposium: Why Comics Are and Are Not Picture Books**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 429-97, 2012.
- CHUTE, Hillary L.; DEKOVEN, Marianne. Introduction: graphic narrative. **MFS Modern Fiction Studies**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 52, no. 4, p. 767-782, 2006a.
- _____. (eds.) **MFS Modern Fiction Studies**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 52, n. 4, p. 767-1030, 2006b.
- DEVOS, Lien. Not all that's modern is post: Shaun Tan's grand narrative. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 17-23, out. 2011.
- FOSTER, John. Picture books as graphic novels and vice versa: The Australian experience. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v.49, n. 4, p. 68-75, out. 2011.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. From Linear to Tabular. In: MILLER, Ann; BEATY, Bart (eds). **The French Comics Theory Reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014 [1976].
- HERMAN, David. **Story logic: Problems and possibilities of narrative**. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 2002.
- GARDNER, Jared. Storylines. **SubStance**. Madison: University of Wisconsin Press, v. 40, n. 1, p. 53-69, 2011.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GROENSTEEN, Thierry. **The System of comics**. Traduzido por Bart Beaty e Nick Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.
- HATFIELD, Charles; SVONKIN, Craig. Why Comics Are and Are Not Picture Books: Introduction. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 429-435, 2012.
- HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUNTER, Linnet. The artist as narrator: Shaun Tan's wondrous worlds. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 10-16, out. 2011.
- JANECEK, Gerald J. Futurism. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- KAFALLENOS, Emma. Photographs. In:

- HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.
- KIEFER, Barbara. Visual Criticism and Children's Literature. In: HEARNE, B.; SUTTON, R. (eds.) **Evaluating children's books: a critical look: aesthetic, social, and political aspects of analyzing and using children's books** (Papers presented at the Allerton Park Institute held October 25-27, 1992): 73-91.
- KUKKONEN, Karin. Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. **SubStance**, v. 40, n. 1, (Issue 124), pp. 34-52, 2011.
- _____. **Studying comics and graphic novels**. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.
- LEFÈVRE, Pascal. Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences. **SubStance**. Madison: University of Wisconsin Press, v. 40, n. 1, p. 14-33, 2011.
- LEWIS, David. **Reading Contemporary Picturebooks**. Londres e Nova York: Routledge Falmer, 2001.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MILLER, Ann. **Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip**. Bristol, UK/ Chicago, USA: intellect, 2007.
- MILLER, Ann; BEATY, Bart (eds). **The French Comics Theory Reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014.
- MOEBIUS, William. Introduction to picturebook codes. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**. Londres: Routledge, v. 2, n. 2, p. 141-158, 1986.
- NEL, Philip. Same Genus, Different Species?: Comics and Picture Books. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 445-453, 2012.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NODELMAN, Perry. Picture Book Guy Looks at Comics: Structural Differences in Two Kinds of Visual Narratives. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 436-444, 2012.
- OP DE BEECK, Nathalie. On Comics-Style Picture Books and Picture-Bookish Comics. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 468-476, 2012.
- PRATT, Henry John. Medium Specificity and the Ethics of Narrative in Comics. **StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies**, v. 1, p. 97-113, 2009.
- ROBINSON, Douglas. **Estrangement and the Somatics of Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro Infantil ilustrado: A arte da narrativa visual**. São Paulo: Rosari, 2012.
- SANDERS, Joe Sutliff. Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and

- Picture Books. **Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 41, p. 57-90, 2013.
- SARACENI, Mario. **The Language of Comics**. London and New York: Routledge, 2003.
- SCHWARCZ, Joseph H.; SCHWARCZ, Chava. **The picture book comes of age: Looking at childhood through the art of illustration**. Chicago: American Library Association, 1991.
- SHKLOVSKY, Viktor. Art, as Device. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3. p. 151-174, 2015.
- SIPE, Lawrence. How picture books work: a semiotically framed theory of text-picture relationships. In: **Children's Literature in Education**. v. 29 n. 2, [S.l.], Springer, 1998.
- _____. Picutrebooks as Aesthetic Objects. In: **Literacy Teaching and Learning**. v. 6, n. 1, 2001.
- STEINER, Peter. Three metaphors of Russian Formalism. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 2, n.1b. p. 58-116, Durham, 1980-1981.
- TAN, Shaun. Picture books, who are they for?. In: Joint National Conference of the Australian Association for the Teaching of English and the Australian Literacy Educators' Association. Hobart, Tasmania, Australia, jul. 2001a. Palestra. Disponível em: <http://shauntan.net/essay1.html>. Acesso em: 14 de julho de 2016.
- _____. The accidental graphic novelist. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 1-9, Out. 2011a.
- _____. 2014c. **Entrevista a Shaun Tan**. Disponível em: <<http://revistababar.com/wp/entrevista-a-shaun-tan/>>. Acesso em 13 jun. 2016.
- _____. The Purposeful Daydream: Thoughts on Children's Literature. **The Iowa Review**. Iowa City: University of Iowa, v. 45, n. 2, p.100-115, 2015.
- _____. **Paintings**. [S.l.], s.d.a. Disponível em: <<http://shauntan.net/paintings1.html>>. Acesso em: 14 jun. 2016.
- _____. **Memorial**. [S.l.], s.d.h. Disponível em: <<http://shauntan.net/books/memorial.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- THOMPSON, Kristin. **Eisenstein's Ivan the Terrible**. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- _____. **Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis**. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- TOWNSEND, Dabney. **Historical dictionary of aesthetics**. Scarecrow Press, 2006.
- TYNYANOV, Yury. The Literary Fact. [1924] In: DUFF, David. **Modern genre theory**. Londres, Nova York: Routledge, 2014.

 *Capítulo três*

*Os mundos
de Shaun Tan*

Em 2011, quando ganhou o Astrid Lindgren Memorial Award, o “prêmio Nobel da literatura infantil”, Shaun Tan concedeu uma entrevista peculiar à seção internacional do jornal alemão Der Spiegel (2011): ele respondeu a todas as perguntas com desenhos. O jornal reconhece que sua obra está sendo celebrada ao redor do mundo, mas que seu nome ainda não é familiar, e pede para que ele se apresente. Sua resposta, a Figura 3.1, nos indica o modo como ele compreende que arte e vida se relacionam e como sua obra compõe sua identidade.

A obra aponta para o autor, ao passo que o autor aponta para a obra – e ambas olham para o leitor de modo convidativo. A distância entre as pontas dos dedos – que podem nos remeter ao toque de Deus ao dar vida para Adão em Michelangelo – é um universo intransponível: nunca vão coincidir, mas ainda assim, sua relação de afirmação mútua é inquebrável. O autor se apresenta através dela na mesma medida em que ela define sua identidade. Por outro lado, a obra continuaria apontando para outro espectador diante dela. Portanto, embora Tan retire o material artístico da sua própria identidade, a obra aponta diretamente de volta para cada leitor.

As críticas e pesquisas sobre o trabalho de Shaun Tan quase sempre evidenciam sua impossibilidade de classificação: entre livro ilustrado e



figura 3.1 Resposta de Tan para a entrevista sem palavras feitas pelo jornal alemão Der Spiegel (2011) quando perguntado: “Sr. Tan, você recentemente ganhou o Astrid Lindgren Memorial Award, um tipo Prêmio Nobel para autores de livros ilustrados. Seu sucesso como um ilustrador está sendo celebrado ao redor do mundo. Mas seu nome ainda não é familiar. Você poderia se apresentar?” (t.n.)

romance gráfico (TAN, 2011a; FOSTER, 2011), entre restrito e inapropriado para o público infantil (TAN, 2001a), entre moderno e pós-moderno (DEVOS, 2011). Sua produção é prolífica em todos os âmbitos: desde entrevistas e depoimentos às obras em diversas mídias. Para falar de sua trajetória artística e montar uma cronologia da sua produção, buscamos seus depoimentos e comentários em seu site, blog, entrevistas e textos. O objetivo da **seção 3.1** é compreender a sua produção que, em 15 anos, o levou de recém-graduado a ganhador do maior prêmio de livros ilustrados do mundo, sendo classificado como um “mestre contador de histórias visuais, apontando o caminho à frente para as novas possibilidades dos livros ilustrados” em 2011 (ALMA, 2011, t.n.).

Depois de apresentarmos sua trajetória profissional como ilustrador até se firmar como o autor de livros ilustrados, investigaremos suas produções em outros meios – e como influenciam sua atitude artística. Na **seção 3.2**, a noção de intenção proposta por Baxandall (2006) como uma relação da obra e do autor com suas circunstâncias será tomada como um conceito subjacente à discussão. Buscamos delinear padrões que permeiam, influenciam e complementam todas as suas produções pictóricas, evidenciando como a pintura e o rascunho influenciam os livros ilustrados. Assim, vamos comparar os aspectos de sua obra com os da obra de outros artistas, evidenciando o diálogo de suas questões estéticas com as presentes no campo da história e crítica da arte.

O blog *The Bird King* (o rei pássaro) é sua plataforma de contato direto com o público, bem como um banco de dados de trabalhos em progresso, esboços e estudos, onde Tan está regularmente presente. A partir desse material e do seu site – além de entrevistas, seus textos e pesquisas acadêmicas – podemos compreender sua visão de mundo e sua posição sobre o papel da arte. Essa visão se desdobra esteticamente em outros mundos – os mundos fantásticos com que temos contato através da sua obra. Por sua vez, esses mundos são povoados de figuras que se repetem ao longo da obra de Shaun Tan. Assim, na **seção 3.3**, apresentamos alguns habitantes desse imaginário, que, apesar de fantásticos e irrealis, apontam para o leitor e seu mundo com o objetivo de alterar nossa percepção do mundo.

Esse capítulo visa mostrar de onde vêm os mundos que encontraremos nos livros ilustrados de Shaun Tan. Através da história pessoal e da trajetória artística do autor, visamos a compreender as expressões artísticas como respostas a demandas criativas pessoais – daí investigarmos pintura, teatro, murais e filmes. Depois, discutiremos sua produção pictórica além dos livros ilustrados que constituem explorações estéticas que lhes conferem vitalidade. Buscaremos como essa relação é expressa na sua produção de imagens através de figuras recorrentes em seus desenhos e estudos, refletindo a visão de mundo e estabelecendo a relação ética da sua obra com sua atuação como autor e ilustrador. Assim, poderemos compreender a obra de Shaun Tan em sua totalidade, delineando relações entre suas demais produções e os livros ilustrados. Veremos que é possível discernir um modo de olhar para o mundo que consegue fundir ideias e dispositivos modernos e pós-modernos na criação de seu universo “sutil, intrigante e esperançoso, de maneiras que falam às preocupações contemporâneas e experiências de atomização e alienação” (DEVOS, 2011, t.n.). Assim, ao analisarmos suas obras em específico, veremos como esse olhar se transfigura em procedimentos artísticos.

3.1 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Nesta seção, buscamos identificar quais mudanças ocorreram ao longo do tempo com relação às escolhas artísticas de Shaun Tan. Além disso, consideraremos as demandas profissionais e econômicas, uma vez que, apesar de se interessar por desenho desde criança, ele quase seguiu uma carreira em biotecnologia pois não tinha certeza se conseguiria se sustentar como artista. Assim, é fundamental evidenciar que Shaun Tan fala abertamente da sua formação e de seu processo criativo através do seu blog pessoal, do seu site e nas inúmeras entrevistas. Reunimos uma linha do tempo que não pretende investigar a vida do artista, mas ser um mapa para acompanharmos sua trajetória artística.

Enquanto criança, Shaun Tan já se interessava por desenhar, de modo que sua posição enquanto artista é permeada pelo “impulso de escrever histórias e criar imagens [que] é essencialmente o mesmo como adulto” (TAN, s.d.b, t.n.). Ele não raro se refere ao desenho – e à possibilidade de encontrar “conexões tangenciais, ligações entre o que parecia não relacionado” (ROBB, 2013, t.n.) – como a característica que lhe distinguia de outras crianças, de modo que desenhar também era uma atividade social. Ele cresceu em um subúrbio ao norte de Perth – capital da Austrália Ocidental – e lembra que, por seus pais terem construído a casa sozinhos, cresceu em um canteiro de obras e certo isolamento, tal que parecia viver em uma bolha. (*ibid.*)

Seu irmão mais velho, Paul, que gostava de coletar pedras desde os 6 anos, tornou-se geólogo. Assim como ele, Shaun sempre quis ser artista, por gostar de fazer poemas, histórias, pinturas e esculturas enquanto criança (TAN, s.d.b). A dúvida na escolha do curso superior era de como viabilizar essa profissão financeiramente – sua segunda opção era a carreira de biotecnologia. A resposta veio antes da escolha: em 1990, aos 16 anos, publicou a primeira ilustração na pequena revista de ficção especulativa¹⁶

16 “Ficção especulativa” é um termo utilizado como sinônimo para “ficção científica”. Nichols (1995) explica que Judith Merrill definiu ficção especulativa a fim de tirar a ênfase o componente científico, enquanto mantinha a ideia de extrapolação da realidade. Isso permite explorações mais sociológicas para esse gênero de ficção. Assim, embora o termo ainda não possua rigor formal, ele tem sido usado de maneira mais abrangente.

Aurealis (Figura 3.2) e em 1992, ganhou um prêmio de ilustração do gênero nos Estados Unidos.

Na infância, sua família não era particularmente “literária”, então, enquanto criança, lia e assistia a qualquer coisa que estivesse ao alcance. Shaun

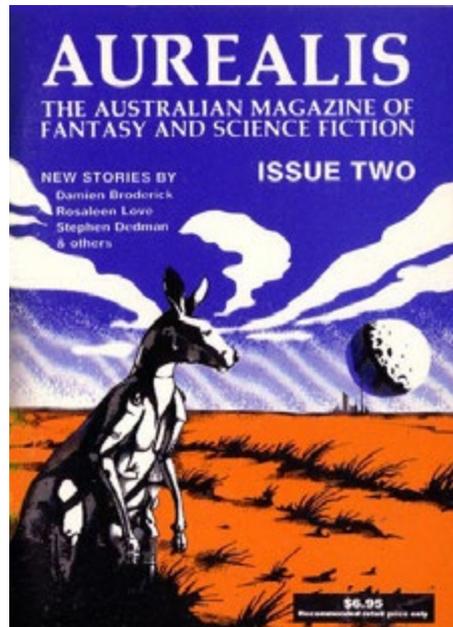


figura 3.2 A primeira ilustração publicada de Shaun Tan para a revista de ficção especulativa, que ganhou um prêmio no ano seguinte à sua publicação. Ele mais tarde se tornou editor e ilustrador dessa revista e da Eidolon.

Tan descreve como um momento marcante quando sua mãe leu *A Revolução dos Bichos* de Orwell, sem saber que se tratava de uma crítica ao regime stalinista, e, quando criança, chocou-lhe que a história não acabava feliz. Tanto isso quanto o apelo universal que a narrativa possui se tornaram algo ao qual ele sempre retorna em sua obra. Mais tarde, por volta dos 12 anos, lembra ter se impressionado com *O Hobbit* de J.R.R. Tolkien – um clássico da fantasia – e uma trilogia do autor de ficção científica John Christopher (Tan, s.d.b).

Além de artistas visuais, ele também cita a influência visual de filmes e séries de TV. Tanto conceitual quanto visualmente, produtos culturais como *Star Wars*, *The Twilight Zone*, *Dr. Who* e *Star Trek* foram marcantes para ele quando adolescente. Há uma inclinação clara, desde então, para a ficção científica e fantasia. Na adolescência, encontrou as antologias de contos de Ray Bradbury e se envolveu profundamente com ficção científica – “que pareciam sonhos estranhos ou contos de fadas adultos” (*ibid.*, t.n.) –, o que lhe levou para a carreira de ilustrador. Ele afirma que esse

tipo de narrativa é capaz de tratar um tema filosoficamente em histórias curtas, e “livros ilustrados são perfeitos para isso” (*ibid.*, t.n.).

Ainda em 1992, quando ingressou no curso de Belas Artes e Literatura Inglesa na University of Western Australia, ele já estava envolvido com duas revistas – a *Aurealis* e a *Eidolon*, onde era ilustrador e editor. Desde então, parece que Shaun Tan se interessava por experimentar diferentes modos de se expressar graficamente, se apropriando de linguagens e técnicas conforme a demanda do trabalho. Em 1994, em meio à sua graduação, podemos ver uma gama muito distinta de linguagens, desde os cartuns que fazia para o jornal da universidade às elaboradas ilustrações de ficção especulativa (Figura 3.3).

De fato, ele atribui o desenvolvimento de suas habilidades conceituais, de desenho e ilustração a esse período de intensa produção visual – quando produziu cerca de 200 ilustrações, em geral experimentais, apenas para as



figura 3.3 Montagem com detalhes de algumas ilustrações feitas por Shaun Tan no ano de 1994. A variedade de linguagens gráficas era uma característica de sua produção pictórica desde quando começou a ilustrar.

revistas. Em retrospecto, ele atribui a versatilidade à variedade de motivos que as revistas de ficção especulativa lhe forneceram: “histórias sobre tempo, espaço, morte, história, filosofia, arte, sexualidade, matemática, ética, horror e muito mais – que em geral, ocorrem em algum outro mundo (passado, futuro ou interplanetário) diferente do nosso” (TAN, s.d.b, t.n.).

Essa produção de desenhos para revistas, jornais, capas de livros, pôsteres de música, panfletos ao longo da graduação buscava contrabalancear o estudo acadêmico da universidade. Ele afirma que por muito tempo, não soube o que fazer com relação à carreira (TAN, 2008a), uma vez que sua graduação focava na teoria e crítica, enquanto ele desenhava e escrevia como um *hobby*. Por conseguinte, ele incorporou muito do processo de pesquisa em seu trabalho artístico: “abordo meus projetos de ilustração com maior ênfase na pesquisa [...] quero que tudo seja estruturalmente sólido e criticamente defensável, como um bom argumento” (*ibid.*, t.n.).

Ao se graduar na universidade em 1995, ele buscava uma atuação profissional no mercado de ilustração em vez de manter-se na vida acadêmica: “eu estava muito interessado a essa altura para testar se conseguiria ganhar a vida como artista *freelancer*” (TAN, s.d.b, t.n.). Em seu blog (TAN, 2016b), ele fala sobre o seu primeiro trabalho comercial de ilustração: a capa de um livro de fantasia de Sara Douglass (Figura 3.4). Apesar da experiência com as ilustrações para as revistas de ficção científica, ele relata que não possuía muita familiaridade com o gênero de fantasia; por isso, iniciou seu processo de criação com uma análise de similares a partir de um *briefing* restrito.



figura 3.4 Ilustração da capa de seu primeiro trabalho comercial, para um livro de Sara Douglass em 1995. Ele conta que fez uma pesquisa de outros livros do gênero e comprou um livro com fotos de hipismo para usar como referência para realizar essa pintura à guache e lápis de cor.

Depois do primeiro trabalho bem-sucedido, ele conta que ganhou a confiança da editora e foi contratado para outros serviços – o que lhe permitiu trabalhar para se sustentar enquanto criava seus trabalhos próprios. Nesse mesmo período, também começou a se envolver com seus primeiros trabalhos para literatura infantil e infanto-juvenil, porque muitos dos escritores que trabalhavam com ficção científica estavam sendo publicados nessa área.

Enquanto ilustrador, ele se mostra muito honesto e aberto com as demandas e necessidades de cada trabalho. Assim, quando fala de sua experiência profissional ou aconselha outros profissionais, Shaun Tan é bastante claro com o fator pessoal e econômico do mercado de ilustração. Admite que seus livros mais experimentais não rendem tanta renda, e por isso trabalhou muito sob encomenda, sobretudo em capas de romances como modo de manter sua renda (TAN, s.d.b). Todavia, ele não acredita que “porque algo é comercialmente bem sucedido, está artisticamente comprometido, ou vice-versa” (TAN, 2008a, t.n.) e considera um problema apenas quando as editoras tentam repetir o sucesso de um trabalho original ancorados apenas na projeção de vendas (*ibid.*).

Para ele, seu trabalho sempre colabora para uma **visão**, ou seja, sempre há um impulso criativo, uma motivação que condiciona sua produção. Por conseguinte, a abordagem difere segundo o objetivo de cada projeto: “o tipo de trabalho não importa muito, apenas a questão de quem é a visão a que estou a serviço, se a minha ou de outra pessoa” (TAN, 2016a, t.n.). De um lado, considera a capa de livro o trabalho mais restrito em termos de experimentação, servindo às demandas da editora, e de outro, seus próprios estudos e pinturas – que não possuem demanda comercial alguma – seguem sua própria visão, prestando-se à experimentação e testes. Todavia, ele enfatiza que não aceita mais trabalhos que lhe restrinjam completamente.

Após sua graduação, Shaun Tan ingressa no mercado de ilustração, pois queria se conectar diretamente com um público mais amplo e não se sentia confortável nas círculos de galeria de arte (ROBB, 2013). Seu portfólio consistia dos trabalhos de ficção especulativa, fantasia e terror, uma vez que não possuía interesse particular em livros ilustrados. Nesse

período, seus trabalhos de ilustração são bastante comerciais – ou seja, obedecem às demandas externas –, mas sua produção em belas artes tornou-se o campo de suas experimentações, que passa a ser o trabalho que serve à própria visão (Figura 3.5). O dilema entre as belas artes e as formas mais populares sempre o acompanhou na universidade e ainda é uma tensão que ele tenta resolver (ROBB, 2013).

Em 1996, ele ilustrou *The Stray Cat*, seu primeiro livro para a coleção infanto-juvenil de ficção e terror *After Dark*. Um dos volumes que ilustrou foi de textos do autor Gary Crew, de quem se aproximou. No ano seguinte, eles lançaram o livro ilustrado de ficção científica *The Viewer*, que fez Shaun Tan pensar mais profundamente sobre os livros ilustrados, inclusive como um meio experimental de contar histórias: “eu conhecia muito pouco sobre livros ilustrados [...] e tendia a ter o mesmo preconceito de muita gente de que eles eram um domínio exclusivo de crianças, não uma



figura 3.5 *Norseman*, 1996, primeiro trabalho de pintura que consta no seu site. Uma vez que foi nessa época que começou a trabalhar comercialmente, a pintura parece ter passado a ser seu espaço de experimentação, sua produção artística que servia à sua própria visão, nos termos dele.

forma de arte que se prestava a muita sofisticação artística e intelectual” (TAN, s.d.b, t.n.). Esse livro foi indicado a três prêmios em 1998. A partir de então, sua produção de livros passou a ser mais consistente, tornando-se o *medium* fundamental para expressar sua visão.

Um livro que ilustrou em 97, *Force of Evil* de Gary Crew, ilustra bem o trabalho comercial de Shaun Tan à época. O livro era uma coleção de histórias de suspense, e Tan afirma que “seu interesse desde cedo era criar uma atmosfera inquietante através de composições simples” (TAN, 2014b, t.n.) (Figura 3.6). Aqui, a referência a Chris Van Allsburg – que é recorrente em suas entrevistas – é visualmente notável, sobretudo devido à atmosfera de terror criada com o preto e branco e as escolhas de composição. Ademais, essa influência se estendeu para os livros ilustrados nas experimentações entre palavras e imagens, outra característica marcante de Van Allsburg (Figura 3.7).

Então, desde os anos 2000, Shaun Tan começou a ganhar notoriedade como ilustrador e autor-ilustrador de livros ilustrados a partir da publicação de seu primeiro livro como autor-ilustrador, *A Coisa Perdida*. Além dessa produção, ele tem trabalhado em diversos campos a fim de experimentar novos modos de expressão, incluindo teatro e filmes animados, e dedicando muito tempo para escrever e pintar segundo seu próprio interesse (TAN,



figura 3.6 Ilustração para o livro *Force of Evil*, de Gary Crew, de 1997. Ele diz ter feito composições simples que invocassem uma atmosfera inquietante ou tensa, para colaborar com o clima do texto.

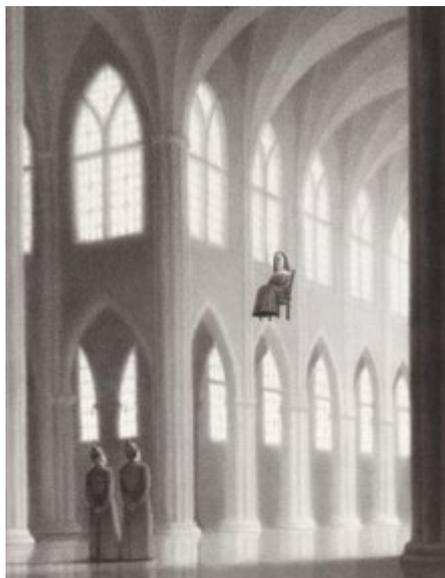


figura 3.7 Ilustração de Chris Van Allsburg, uma referência constantemente citada por Tan. A composição simples com o estilo pictórico do grafite confere uma atmosfera impactante à imagem.

s.d.b). Apresentaremos seu trabalho em cinema, de performances adaptadas e nos aprofundaremos em seus modos de expressão pictórica.

Entre teatro de marionetes, montagens, musicais e performances de rua, Shaun Tan apresenta nove projetos em seu site que foram derivados de sua produção. De seus livros ilustrados, *A Árvore Vermelha*, *A Coisa Perdida* e *A Chegada* foram os mais adaptados para o teatro e para produções musicais, em que foram compostas trilhas para acompanhar a exibição das ilustrações. Shaun Tan afirma que sua abordagem “sempre foi de permanecer muito aberto às adaptações de seu trabalho em outras mídias” (TAN, s.d.c, t.n.), embora não participe diretamente de muitas delas, pois, além de confiar na visão de seus colaboradores, também considera que seu imaginário é bastante aberto e não-terminado, possibilitando diversas interpretações (Figura 3.8).

Um caso exemplar é a produção teatral de *A Chegada* pelo Spare Parts Puppet Theatre, uma vez que a montagem foi desenvolvida paralelamente ao livro ilustrado. Sua principal contribuição foi o conceito da história e algumas ilustrações finalizadas que foram utilizadas como projeções no plano de fundo da peça, mas a peça resultou muito diferente e foi lançada antes do livro ilustrado. Tan (s.d.d) avalia isso positivamente, pois o fato de teatro ser um *medium* muito distinto fez com que o mundo apresentado pela narrativa tivesse um estilo único, independente de qualquer referência ao livro.

No cinema, sua principal produção é o curta-metragem de animação baseado em *A Coisa Perdida*, entre 2002 e 2010, e ganhador do Oscar em



figura 3.8 Montagem com fotos das produções teatrais d'*A Árvore Vermelha*. À esquerda, a montagem de 2011 do *Barking Gecko* que envolve músicas e um set inovador; à direita, a montagem silenciosa de um teatro de fantoches de 2004.

2011. Ao contrário das adaptações para teatro, Shaun Tan estava envolvido nesse projeto como diretor, escritor, designer e artista, junto com uma pequena equipe de quatro pessoas, em que teve que recriar o universo do livro ilustrado. Ele afirma que o livro nos apresenta um conjunto de recortes de uma produção muito maior, que conseguiu atingir sua expressividade máxima no *medium* do cinema (TAN, s.d.e), onde teve a possibilidade de “adicionar não apenas som e movimento, mas conteúdo visual, com mais camadas sutis de significado e sentimento” (TAN, s.d.f, t.n.).

Além desse, em 2008, trabalhou em dois grandes estúdios como artista de conceito (*concept artist*) nos filmes *Wall-e* e *Horton e o Mundo dos Quem*. Essa função consiste em estabelecer as primeiras visões e ideias do que o mundo narrativo deve ser, “transmitir uma representação visual de um projeto, ideia e/ou atmosfera para uso em filmes, videogames, animação, propaganda ou histórias em quadrinhos antes de o produto final ser realizado” (NEWCASTLE, s.d., t.n.). Todavia, as decisões do resultado do filme estão quase que totalmente fora de seu alcance. Para ele, isso é interessante porque “é forçado a pensar para além de sua própria imaginação” (TAN, 2014c, t.n.) e o obriga a encontrar novas soluções visuais, em oposição a um processo que pode mudar muito no decorrer de sua produção, como é o caso com seus livros ilustrados. Além disso, enfatiza que a dinâmica de trabalhar em um time criativo é a diferença mais importante: “significa que a obra está necessariamente aberta para novas ideias dos outros e não há um único autor” (TAN, 2008a, t.n.).

O tempo e o ritmo são pontos críticos em distinguir o trabalho com as imagens estáticas e com cinema, uma vez que não depende do espectador determinar a duração do momento de observar as imagens. Por isso, a transição para outras formas também afeta o tom e o enredo da história. Tan (*ibid.*) afirma que teatro e cinema precisam de algo acontecendo na narrativa para manter o interesse dos espectadores, o que requer uma narrativa mais “acelerada” e mais linear, coreografadas, prevendo a reação dos espectadores com mais precisão. Por exemplo, nas adaptações de *A Árvore Vermelha* e *A Chegada* mais ação dramática e desenvolvimento do personagem precisaram ser adicionados, pois os livros são “mais sugestivos do que específicos” (*ibid.*, t.n.).

Desde 2012, a produção artística de Shaun Tan se concentrou em seus livros ilustrados – que abordaremos melhor adiante – e em seu próprio interesse

em experimentações, estudos e a publicação de alguns contos. Para divulgar sua produção experimental, tem usado regularmente seu blog: de 15 postagens em 2013, subiu para 117 em 2014 e 229 em 2015. Entre esses, divulgou o processo criativo do relógio de sol que projetou para um mural de 4,5x8m na universidade onde estudou (Figura 3.9), a publicação de um conto na antologia de ficção para jovens adultos *Rich and rare* e a publicação do ensaio *The Purposeful Daydream: Thoughts on Children's Literature*, ambos em 2015.



figura 3.9 Montagem com imagens da ilustração de Tan e detalhe do mosaico. O relógio de sol *Hours to sunset* foi realizado na Universidade of Western Australia, a partir do projeto de Tan em 2013.



3.2 OS PROCESSOS PICTÓRICOS

Na mesma entrevista ao Der Spiegel (2011), Tan responde o que diferencia uma boa ilustração de uma ruim com o desenho da Figura 3.10. Em sua obra, Shaun Tan valoriza as pequenas coisas, a sensação individual, as paisagens cotidianas, a atmosfera silenciosa dos subúrbios. Para ele, o que faz uma boa ilustração não é *o que* ela compreende ou retrata, mas *como* ela o faz, ainda que sejam coisas pequenas ou banais. Por isso, na sua resposta da entrevista, a moldura grande contém a palavra *boring* (entediante), e a pequena, palavra *interesting* (interessante). O fato de o menor ser considerado mais atrativo, nos dá um indício que devemos expandir a acepção de *menor* do desenho para os materiais “menos importantes” que utiliza em sua obra. Entretanto, o modo como é apresentado o material, através do desrespeito da separação silábica torna a menor moldura mais interessante.

Quando fala-se de estilo em arte, há sempre um teor histórico que parece ser percebido pelas demais disciplinas humanísticas como mais honoríficas, por classificar estilos e subestilos, em oposição à apreciação de



figura 3.10 Resposta de Tan para a entrevista sem palavras feitas pelo jornal alemão Der Spiegel (2011) quando perguntado: “O que diferencia uma boa ilustração de uma ruim?” (t.n.)

trabalhos individuais (ALPERS, 1987). Nos manuais de história da arte, os termos estilísticos denotativos – como “barroco” ou “realismo” – são tidos como atributos da obra ou grupo de obras como modo de conferir uma suposta objetividade às categorias, que escondem posições histórica e estética, além de livrar o observador da responsabilidade do que é observado na obra. Assim, o discurso da história da arte departe de um trabalho histórico de localização temporal para uma análise de seus “componentes estilísticos (leia-se ‘formal’) e sua iconografia (livremente lido como ‘conteúdo’ ou ‘significado’)” (*ibid.*, p.138, t.n.). Entretanto, a acepção de *estilo* que adotaremos se afasta desse tipo de classificação, pois ela reflete questões empíricas, históricas e ideológicas inerentes à história da arte que buscam lidar com a continuidade (*ibid.*, p.162, t.n.).

Nesta seção, buscamos delinear um padrão que permeia obras e processos pictóricos tão distintos e explicitar uma relação entre o artista, a obra e o mundo, utilizando o estilo como um modo de evidenciar a criação de significado (ALPERS, 1987) através dos *media*. Esse padrão pode ser compreendido através da noção de intenção como uma condição geral de toda ação racional humana a partir de um contexto, ou seja, a intenção é “uma relação entre o objeto e suas circunstâncias” (BAXANDALL, 2006, p.81). Assim, evidenciaremos o treinamento emocional e visual adquirido pelo desenho de observação que energiza seu trabalho de ilustração, enfatizando os limites borrados entre ilustração e pintura, já que elas podem ser categorias vagas e arbitrárias (TAN, s.d.a). Argumentaremos que esse estilo não se trata de aspectos pictóricos recorrentes – uma mesma paleta de cor, ou um mesmo recurso de representação da realidade, etc. –, mas está presente no olhar e no seu processo de renovar a sua percepção cotidiana. Em outras palavras, defenderemos que os modos de execução e linguagem gráficos que Shaun Tan utiliza são versáteis com o objetivo de adequar-se às histórias em específico, fazendo do estilo, um modo característico de articular significados através da obra.

Embora Shaun Tan tenha realizado projetos em diversos *media*, sua maneira mais recorrente de expressão é a imagem estática. Seu interesse pelo desenho é bastante naturalizado, algo que ele associa a suas primeiras memórias: “desde que eu conseguia segurar um giz, ouvir a uma história ou assistir a um filme, fui fascinado por escrever e desenhar” (TAN, 2011a, t.n.). Todavia, para explicar seu processo de criação, Tan rejeita uma explicação baseada em inspiração: “isso soa demais como uma chuva dos céus, absorvida por um indivíduo passivo aproveitando um momento particularmente receptivo [...] [mas] a realidade é muito mais prosaica” (TAN, 2010a, p.4, t.n.). Tan cita Paul Klee em seu hábito de “levar a linha para passear”, tratando o desenho como um ato desprezioso que é pensado à medida que acontece: “imagens não são preconcebidas e depois desenhadas, elas são concebidas *à medida que* são desenhadas. De fato, desenhar é sua própria forma de pensar” (*ibid.*, t.n.).

De uma perspectiva crítica, ele encara o desenho e pintura de observação como um modo de submeter seu olhar a uma mudança perceptiva,

de maneira muito similar ao que Shklovsky chama de *renovar a percepção*. Desse modo, o desenho de observação em Tan é a atividade criativa de perceber renovadamente aquilo que está presente no seu cotidiano. Em vários de seus estudos presentes em seu blog, ele afirma que na maioria desses estudos, está “menos preocupado se é uma boa imagem e mais interessado em estudar ostensivamente as coisas que normalmente ignoraria” (TAN, 2014d, t.n.). Essa parece ser uma motivação recorrente em seu trabalho, um efeito que tenta causar tanto através de sua pintura quanto dos seus livros ilustrados, conforme argumentaremos adiante.

Essa mudança no olhar à qual ele se submete é precisamente o efeito que argumentamos que ele busca causar através de sua obra. Ou seja, do mesmo modo que seu estudo constante da realidade através do desenho de observação é um modo de *aprender a ver* (TAN, 2010a), ele quer que o leitor possa também transformar o seu olhar a partir do ato criativo de leitura. O modo mais coeso através do qual ele consegue realizar isso em sua atividade artística é a dificultação da forma no livro ilustrado, sobretudo graças às lacunas de significado entre palavras e imagens que são, necessariamente, preenchidas pelo leitor.

Apresentaremos duas principais categorias que formam a coluna vertebral não-vista da sua produção de livros ilustrados: sua pintura e seus esboços (TAN, 2010a). Esse material – esboços, estudos, ideias semiarticuladas, rascunhos e rabiscos – energizam sua produção mais longa e servem como uma estufa de narrativas, onde os fragmentos de ideias amadurecem, se compõem e se tornam as histórias maiores que analisaremos adiante. Tomados em conjunto, essa produção demonstra o espectro de seus interesses, começando com sua preocupação familiar com mundos e criaturas imaginários, mas se estendendo a esboços de observação de pessoas, animais e paisagens – algo que o artista explora constantemente (*ibid.*).

Tan aponta que “há poucas coisas que eu gosto mais do que desenho de observação, esboçar as pessoas, objetos, animais e lugares que são parte de uma realidade mais familiar, cotidiana” (*ibid.*, p. 68, t.n.). Assim, aponta que a fundação de seu trabalho como ilustrador de ficção especulativa vem de um estudo cuidadoso do mundo real, direta ou indiretamente baseada na observação (TAN, s.d.a). Assim, há uma relação de reforço

mútuo entre sua experimentação e seus trabalhos mais longos e demorados, como seus livros ilustrados: “não seria possível manter meu trabalho de ilustração energizado sem o treinamento visual e emocional” (*ibid.*, t.n.). O hábito do desenho e pintura de observação desenvolve uma sensibilidade no seu gesto de pintura, “encontrando empatia emocional com um motivo, seja uma pessoa, uma árvore ou apenas uma sombra na água” (TAN, 2010a, p.68, t.n.).

De fato, suas pinturas são, em geral, mais carregadas de expressividade e priorizam a plasticidade do material; em vez de representar um fato, evento ou ação. Em geral, Tan busca registrar as qualidades intangíveis da atmosfera de um local, de modo que a presença de paisagens é predominante em sua pintura – tanto naturais (*landscapes*) quanto urbanas (*cityscapes*). Ele considera as paisagens “infinitamente evocativas tanto como formas abstratas quanto como mapas conceituais” (*ibid.*, t.n.), uma vez que evidenciam as tensões entre formas naturais e artificiais. Além disso, é capaz de desenvolver outro grande interesse que permeia também seus livros ilustrados: as relações entre indivíduos e os lugares que habitam, explorando o sentimento de pertencimento a um lugar.

Acreditamos, então, que é possível compreender sua pintura a partir de uma tradição impressionista. O impressionismo é um termo abrangente que compreende diversos artistas que levaram a erosão da figura para vários caminhos diferentes, como o sintetismo, pós-impressionismo e neo-impressionismo. Seu impacto na história da arte não pode ser subestimado, pois “ao pintar a ‘visão’ [...] eles foram os arautos do modernismo, iniciando um processo que revolucionaria o conceito e a percepção do objeto artístico” (*ibid.*, p.18, t.n.). Ademais, eles se preocuparam em registrar o cotidiano, seja o mundo do entretenimento urbano – da ópera ao café dos trabalhadores – às paisagens urbanas ou naturais – sobretudo, Claude Monet e Paul Cézanne (HOUSE, 1985).

Os temas e motivações dos impressionistas estavam em “captar a impressão visual de uma cena, em pintar aquilo que o olho via, no lugar daquilo que o artista sabia” (DEMPSEY, 2003, p.15), além de priorizar momentos fugazes e cotidianos. Além disso, a principal característica que permeia os diferentes artistas do grupo foram as inovações realizadas na década de 1860, sobretudo a

presença de pinceladas individuais distintas e visíveis na superfície. Essa ruptura possuía dois sentidos: romper com o acabamento suave que dominava a tradição neoclássica e estabelecer a aparência de espontaneidade e objetividade como um valor estético positivo na pintura finalizada (HOUSE, 1985). A paisagem quintessencialmente impressionista possui algumas características reconhecíveis: é comparativamente pequena em escala e informal na composição, era normalmente executada ao ar livre, suas cores são geralmente brilhantes e contrastantes e sua pincelada, livre e intuitiva, como é o caso de *Regattas at Argenteuil* de Claude Monet (1874) (*ibid.*) (Figura 3.11).

Já mencionamos que Shaun Tan tem motivações muito similares em sua pintura, e a utilização de dispositivos pictóricos impressionistas é um modo de dialogar com as motivações e técnicas dessa tradição. Em alguns casos, ele parece explorar possibilidades a partir das características pós-impressionistas ou impressionistas tardias. O caso da pintura *Le Jardin*



figura 3.11 *Regattas at Argenteuil* de Claude Monet, 1874. Uma paisagem considerada quintessencialmente impressionista.

des Lauves (Figura 3.12) de 1906 de Paul Cézanne, quando comparada ao estudo *Green* (Figura 3.13), evidencia essa postura. Em Cézanne, a “perspectiva única dá lugar a uma visão cambiante [...] [que] participam mutuamente de sua existência” (DEMPSEY, 2003 p.45), pois ele entende que o olhar apreende uma cena de modo simultâneo e consecutivo. Nesse trabalho tardio, podemos perceber a pincelada como um princípio construtivo da tela. Por sua vez, Shaun Tan se utiliza da expressividade e plasticidade da pincelada – através da qual podemos deduzir o gesto do pintor – e da justaposição de cores para expressar o que não é propriamente

representável; a atmosfera da sua pintura só se concretiza em sua totalidade, seguindo os passos de Cézanne de traduzir as formas da natureza para os equivalentes plásticos e as cores da pintura (*ibid.*).

Por outro lado, Tan parece a par das discussões pós-modernas, como os conceitos que Deleuze desenvolve para explicar a pintura de Francis Bacon – outra das influências de Tan (TAN, 2011b). A noção de *linguagem analógica* explica uma das possíveis respostas ao problema da figura com relação à sua figuração: “a resposta de Cézanne para o espaço tátil-óptico da figuração é

figura 3.12 *Le Jardin des Lauves*, de Paul Cézanne, 1906. As pinceladas explícitas e calculadas conferem a um só tempo a superfície e a profundidade, buscando uma solução propriamente pictórica para os problemas da pintura – através da pincelada e da cor.



conectar as sensações com algum ato de enquadramento que vai permitir a

figura 3.13 *Green*, de Shaun Tan, 2015. As pinceladas de Tan remetem às de Cézanne, criando profundidade através da justaposição de cores e gestos.



sensação durar em si mesma” (COLEBROOK, 2005, p.738, t.n.). Essa técnica é utilizada em Bacon para “capturar o tempo em seu estado puro” (*ibid.*, t.n.), de modo que a “lógica da sensação” atribuída às figuras de Bacon significa uma pintura em que as “sensações que visam agir diretamente no sistema

nervoso” (MARKS, 2010, p.23) (Figura 3.14). Através da linguagem não-codificada da pintura, Bacon “busca um caminho do meio entre o abstrato e o figural, entre os espaços puramente ópticos da arte abstrata e os espaços puramente ‘manuais’ do expressionismo abstrato” (*ibid.*, p.24, t.n.). Assim, em sua pintura (Figura 3.15), Tan também parece utilizar dispositivos e deformações que buscam um caminho do meio a fim de alcançar uma sensação e uma atmosfera mais pungentes, de maneira análoga a Bacon – como veremos nas análises no Capítulo 4.

Embora a relação entre sua pintura e ilustração sejam estreitas, ele reconhece as especificidades e diferenças nesses dois campos pictóricos como dois *media* distintos:

Esse tipo de criação de imagens [da pintura] é significativamente diferente do meu trabalho de ilustração de vários modos. Primeiro, é geralmente maior, não necessita ser reproduzido em impressão e é feito para ser visto na parede em seu estado original. Há quase sempre uma relação mais direta en-



figura 3.14 *Portrait of George Dyer Riding a Bicycle*, Francis Bacon, 1966. As quebras e rupturas pictóricas da pintura exemplificam os aspectos ressaltados por Deleuze em seu texto.



figura 3.15 *Morning Religion*, Shaun Tan, 2015. Apesar de evocar aspectos pictóricos menos inquietantes (no sentido freudiano), a pintura de paisagem urbana de Tan parece lidar com as mesmas questões pictóricas, rompendo a superfície e o espaço pictóricos através da busca de um caminho entre o figural e o abstrato, entre espaços ópticos e manuais.

tre observação e pintura: o que eu estou tipicamente tentando encontrar é o equivalente visual ao motivo na pintura, em vez de simplesmente reproduzir o que vejo. Isso quase sempre envolve desenhar e pintar uma série de formas, e depois sintetizá-las a algo essencial. (TAN, s.d.a, t.n.).

Ou seja, a maior diferença para Tan é que a pintura é “autossuficiente como uma ideia singular, fora de qualquer outra narrativa [...] [e] sua própria afirmação silenciosa” (*ibid.*, t.n.), em oposição à sequencialidade dos livros ilustrados que veremos adiante. As pinturas e desenhos de observação servem de estudos da relação de linha, forma, cor e luz onde “tenta aprender o vocabulário de ideias e habilidades visuais que vão informar” todo o resto de seu trabalho (TAN, 2010a, p.68, t.n.).

Enquanto a pintura é um grande formato para explorações plásticas, outra produção fundamental para sua obra são os pequenos esboços a lápis, em geral feitos em cadernos de rascunhos. Shaun Tan é um grande defensor do desenho como um modo de pensar, em vez da execução de algo planejado: “os significados são muitas vezes secundários ao simples ato de *fazer*” (TAN, 2010a, p.4, t.n.). Para ele, escrever e desenhar no caderno de rascunhos é terapêutico – “um único contínuo projeto que está em progresso desde que eu soube segurar um giz, e enquanto o processo tem se tornando mais habilidoso, o impulso conceitual é essencialmente o mesmo” (TAN, 2015, p.106, t.n.). Durante esse processo, significado, bom senso, importância, ordem, lógica, apropriação podem ser indefinidamente adiados.

Esses rascunhos compõem o material primário de todas as obras, motivados antes pela espontaneidade e pelo desinteresse em um trabalho finalizado, que por vezes, acabam por ser ainda mais interessantes. Para ele, o estado de espírito ideal para um bom desenho é “uma curiosidade simples e modesta” de ver como as coisas vão ficar (*ibid.*, p.36).

Seu tipo de rascunho mais inconsciente é feito em cadernos baratos com canetas simples, com o intuito de retirar dele qualquer tipo de seriedade ou pretensão (Figura 3.16). Esses esboços podem “ajudar a examinar um interesse passageiro em um nível mais profundo, tendo tempo para parar e olhar” (*ibid.*, p.96, t.n.). Enquanto alguns são estudos de observação, outros são descritos como meros devaneios: “rabiscos em miniatura

que abrem uma passagem entre interesses acordados e subconscientes” (*ibid. loc. cit.*), registrando ideias e momentos que quando postos lado a lado na página, podem capturar e produzir ideias ao acaso. Para ele, uma das alegrias do desenho é que o significado pode ser constantemente adiado, sem pressão para dizer algo específico à medida que faz (*ibid.*, p.36).

Esses desenhos acabam “emergindo à sua própria vontade, não tanto na forma de uma ‘mensagem’, mas como uma pergunta estranhamente articulada” (*ibid.*, p.6, t.n.). Assim, ele afirma que “um desenho parece bem-sucedido quando ele é tanto claro quanto ambíguo” (*ibid.*, t.n.), muitas vezes levados à maior ambiguidade quando acompanhados de um título (Figura 3.17). Esses esboços, por vezes, acabam se tornando autossuficientes a ponto de instigá-lo a desenvolvê-los em narrativas maiores, como foi o caso de dois de seus livros ilustrados, *A Coisa Perdida* e *A Chegada*. Além disso, Tan valoriza a imprecisão dos esboços. Os riscos mais soltos, na sua forma mais crua, sugerem objetos, gestos e expressões faciais geralmente não intencionais, que podem levar o processo criativo para novas direções. Às ve-



zes, também, rearranja esboços cortando e colando pedaços de diferentes

figura 3.16 Rascunhos de cadernos apresentados em *The Bird King: an artist's notebook*. A variedade de ideias e a liberdade do traço demonstram como Tan pensa através da linha.

desenhos, “apenas para ver como vai ficar” (*ibid.*, t.n.).

Em meio ao desenvolvimento de trabalhos mais longos, os esboços rápidos são também “meios essenciais de capturar alguma dessa energia original, como colocar borboletas efêmeras na página, uma biblioteca de impressões frescas que podem ser usadas como referência posteriormente” (*ibid.*, p.36, t.n.). Muitas vezes, eles são exemplares da sensação que o trabalho final – depois de todo processo de solução de problemas e viabilização técnica – deve passar para o espectador ou leitor. Seja no desenvolvimento de livros, peças ou filmes, muito desses aspectos técnicos podem acabar obscurecendo a sensação original e espontânea que está presente no esboço.

A relação que fizemos à influência impressionista na pintura de Shaun Tan visa à melhor compreensão da produção pictórica, mas não



figura 3.17 Uma espécie de vinheta em que Tan põe um título propositalmente ambíguo, a fim de desautomatizar o significado das palavras frente à imagem.

limitamos suas influências e produção a essa tradição específica. De fato, sua versatilidade plástica reflete seus experimentos nos modos de se expressar que o trabalho com ilustração de ficção especulativa lhe proporcionou, além de ser direcionada por suas explorações e preocupações recorrentes. Assim, podemos observar que as referências que Tan menciona em entrevistas foram incorporadas em seu modo de pensar a imagem. Logo, quando tratamos do seu estilo, referimo-nos às relações intencionais que o artista estabelece com o mundo e sua obra, em vez de tratar de termos estilísticos denotativos ou características pictóricas recorrentes.

Seu interesse central é se as histórias passam a sensação certa – que é constituída tanto por experiências da vida quanto por modos de narrativas fornecidos pela cultura, arte e linguagem de maneira geral. Por isso, “qualquer coisa que por acaso é interessante e memorável” lhe serve de influência (TAN, s.d.b, t.n.). Por conseguinte, ele se reconhece um onívoro de referências, atravessando “os limites e mídias, usando o que quer que seja melhor para contar a história que tem em sua mente” (HUNTER, 2011, t.n.). Por isso, cada obra direciona para características que serão incorporadas de maneiras diferentes em suas imagens, tornando sua linguagem gráfica muito versátil.

Assim, a característica fundamental de estilo não é um processo ou uma característica pictórica recorrente. Seu estilo se constitui antes em um padrão de intenção que perpassa os seus processos pictóricos, com o objetivo de mudar o olhar, tanto do pintor quanto do espectador, ao elaborar uma forma de externar uma sensação. Por conseguinte, Tan se move pela história da arte a fim de buscar soluções pictóricas que dialoguem com a especificidade da obra, tornando a intertextualidade um dispositivo recorrente que reforça as questões estéticas propostas. Assim, seu trabalho é permeado de citações de artistas de diversos períodos e aspectos pictóricos – ora subliminares, ora paródicos. Por exemplo, as remissões a Edward Hopper, John Brack e Jeffrey Smart em *A Coisa Perdida* (Figuras 3.18, 19 e 20) visam a evocar de suas obras os aspectos irrealis e absurdos da cena cotidiana – o tema central do livro ilustrado.

Portanto, na mesma medida em que Tan se mostra consciente das propriedades de cada tipo de trabalho, há uma consciência igualmente presente de que o gesto que cria essas imagens é o mesmo – não importa a técnica, o material ou o modo de expressão. É essa continuidade do gesto e do olhar que buscamos definir como o estilo pictórico. Esse estilo pode ser compreendido também como uma atitude ou postura artística. Por conseguinte, os *media* são encarados como modos de criar imagens e histórias segundo um mesmo impulso – ou gesto – criativo.

Adiante, poderemos nos aprofundar em questões mais internas às obras que produziu, discutindo o imaginário que emerge quando Shaun Tan explora



figura 3.18 Montagem comparando a pintura *Collins St., 5 pm* de John Brack, 1955, com a citação de Tan na pintura no miolo d'A *Coisa Perdida*.



figura 3.19 Montagem comparando a pintura *Early Sunday Morning* de Edward Hopper, 1939, com a citação de Tan na pintura no miolo d'A *Coisa Perdida*.

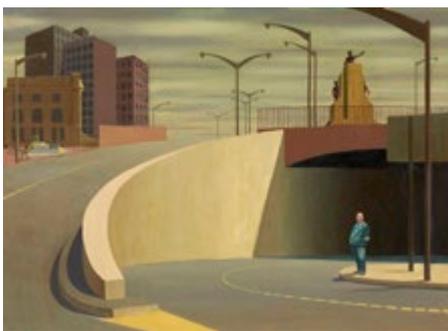
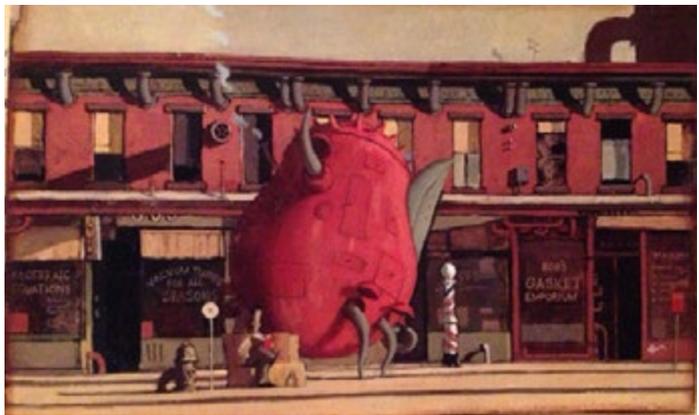
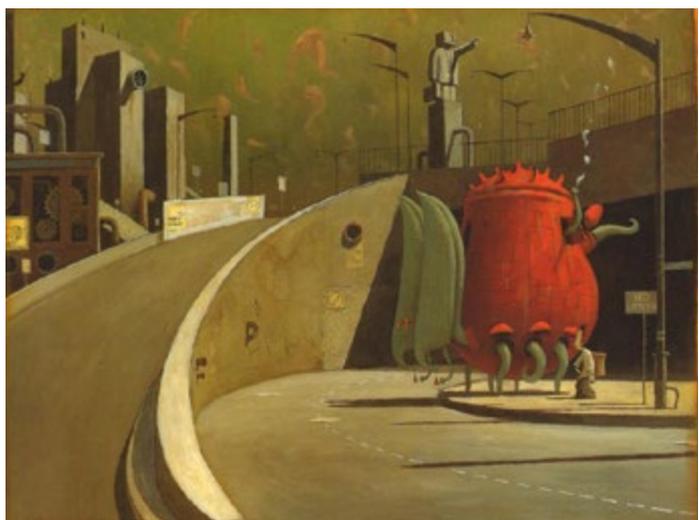


figura 3.20 Montagem comparando a pintura *Cahill Expressway* de Jeffrey Smart, 1962, com a citação de Tan na pintura na capa d'A *Coisa Perdida*.



questões estéticas e conceituais a partir dos seus próprios interesses artísticos. Elaboraremos o argumento de que Tan busca expressar o que não é propriamente representável, tanto na pintura quanto nos livros ilustrados, e explora possibilidades e dispositivos. Portanto, a seção seguinte será dedicada às figuras literárias e ao imaginário presentes na obra de Shaun Tan.

3.3 O IMAGINÁRIO

Enquanto na seção anterior delineamos os processos pictóricos de Shaun Tan, nesta buscaremos **evidenciar as motivações do seu trabalho e como isso se reflete no imaginário da sua obra**. Argumentaremos que em larga medida, a maneira como Shaun Tan lida com os elementos fantásticos nos livros ilustrados é, ao mesmo tempo, análogo e complementar ao que tenta fazer com sua pintura: capturar e representar sensações. Entretanto, a diferença crucial, é que além da superfície pictórica, acrescenta uma dimensão narrativa aos seus livros ilustrados. Não seria possível delimitar os sentidos possíveis de suas imagens, e tampouco é nosso intuito codificar as imagens. Por conseguinte, apresentamos um panorama de sua produção pictórica, no *Volume anexo* para que as imagens que exploraremos a seguir sejam compreendidas dentro desse imaginário mais amplo.

Esse imaginário está calcado em uma síntese entre a defesa de uma narrativa totalizante de valores e verdades irrevogáveis – um aspecto moderno – e a indeterminação, fragmentação, hibridização, quebra de cânones e um senso de ironia – associados ao pós-moderno (DEVOS, 2011), desenvolvidos de maneira mais evidente em seus livros ilustrados. Assim, enquanto Shaun Tan pode ser considerado um autor pós-moderno, não reconhecer suas inclinações modernas limitam sua importância e seu impacto nas sociedades multiculturais do século XXI (*ibid.*). Ele não se utiliza do cinismo ou ironia que a descrença das grandes narrativas trouxeram; o termo “pós-moderno” parece implicar em esterilidade, o vazio do significado e um relativismo extenso (*ibid.*). Há crença em uma grande narrativa em Shaun Tan: das pequenas histórias de alienação, emerge um arco maior sobre pertencimento, demonstrando que “embora esperança e desespero pareçam excludentes, eles fazem parte de uma narrativa maior” (*ibid.*, t.n.).

Essa grande narrativa transcende a preocupação estética e se alia a uma condição ética: a partir de sua obra, Tan segue o princípio artístico proposto por Shklovsky de instar o espectador a submeter seu olhar à renovação. Sua obra nos inclina a uma postura para encarar o mundo não porque afirma um sentido unívoco – que seria uma postura moderna –, tampouco denuncia a ausência dele através da ironia. Ele é capaz de

utilizar os dispositivos e influências dessas visões de mundo para fornecer uma narrativa que foca na *possibilidade* de significados (DEVOS, 2011). Sua utilização do livro ilustrado se dá pelas lacunas sempre presentes entre palavra e imagem, abrindo possibilidades de múltiplos significados.

Sob essa perspectiva, os elementos fantásticos em sua produção pictórica – e, mais enfatizada nos livros ilustrados – não são um modo de simplesmente de “fugir da realidade” ou trazer uma dimensão lúdica. Antes, o fantástico é o elemento crucial para explicitar a maneira pela qual nós organizamos nossa realidade. A dimensão lúdica traz consigo uma das analogias mais recorrentes ao tratar da sua obra: salvar a espontaneidade e integridade da visão de mundo e das sensações de uma criança. A inspiração infantil – o jogo, a inocência do olhar, a ingenuidade acerca das convenções –, por sua vez, não é rara no campo da arte, sobretudo desde as vanguardas modernas. Acreditamos que Fernando Pessoa (2016a) delinea essa relação de maneira clara:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade direta; os campos, as cidades, as ideais, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. (PESSOA, 2016a[1930], p.341)

Portanto, o imaginário do fantástico na obra de Shaun Tan tem um duplo papel de 1) elaborar as impressões “irreais” em literatura, que só é possível através da metáfora ou da linguagem translata (Pessoa, 2016b) – o que Shklovsky denominaria o fazer de algo com o objetivo de trans-viver – e 2) dizer o que é sentido, como uma criança. Muitas das imagens e histórias que emergem ao longo do seu processo criativo são descartadas porque não são comoventes, embora sejam boas imagens. Assim, há algo que mesmo Tan não consegue articular para sentir-se compelido por uma história – e conseguir se dedicar durante seu longo processo – há sempre “algo sobre coisas que são perdidas ou deslocadas ou um tipo de alienação ou um desentendimento que se relaciona aos sentimentos que muitas crianças têm” (TAN, 2008b, t.n.).

Esse aspecto de “literaturização” das sensações é algo com que Shaun Tan lida o tempo todo, e acredita que as crianças, particularmente sobre o tema de pertencimento, são bastante sensíveis a esse tipo de emoção, pois seu senso de compaixão e seu senso de moral são inerentes e bastante agudos (*ibid.*), atribuindo, após anos de estudo acadêmico e prática de pintura, uma absoluta sinceridade e profundidade às intuições da infância (TAN, 2015). A riqueza do seu trabalho se dá justamente nas maneiras através das quais trata de variações desse tema com diferentes personagens, modos de narrativa e linguagens gráficas. Assim, seu processo de contar histórias é um modo de se manter afiado e atento a essa mesma sensação – um modo de resgatar a percepção do mundo, de maneira muito similar ao objetivo de Shklovsky de resgatar a imagem perdida mas que um dia esteve na base da palavra e, ao recuperá-la, “você é arrebatado pela sua beleza” (SHKLOVSKY, 1973[1914], p.41, t.n.).

A analogia à infância é uma das maneiras de explicar esse efeito. A associação à figura da criança é uma metáfora para encarar o mundo de maneira renovada em que “suposições são descarrilhadas e o senso comum, desobedecido” (TAN, 2015, t.n.), que se aproxima de uma abordagem romântica do estranhamento. Queremos argumentar que através dos dispositivos presentes em sua obra, Shaun Tan renova a percepção do leitor para o seu mundo. De maneira geral, ele busca a possibilidade de significados, operando simultaneamente pela dificuldade ou indefinição da forma e pela realização da sensação através da elaboração. Como resultado, a ficção em geral, e o fantástico em específico, tornam-se percepções que estruturam a realidade tanto quanto a percepção cotidiana; em outras palavras, que “o mundo é construído através da imaginação tanto quanto pela experiência da vida real” (TAN, 2011c, t.n.).

A forte influência da ficção científica fez com que Shaun Tan compreendesse desde cedo que “não há nada como a consciência aguda de estar vivo em uma planeta muito estranho. Isso é o que me atrai na ficção científica, porque para mim tudo pode ser visto como ficção científica” (TAN, 2001b, t.n.). Em seguida, dá um exemplo de como ir ao supermercado pode ser encarado com tanta estranheza quanto uma história de fantasia; Tan se aproxima ainda mais do conceito de estranhamento proposto por Shklovsky, indicando que a chave para uma realização artística é a própria percepção.

Além disso, analogamente à sua produção pictórica, que é permeada pela tensão entre as formas naturais e as criadas pelo homem – uma dualidade que se desdobra na tensão entre realidade e ficção em seus livros ilustrados:

Creio que isso explica também meu interesse por ficção científica e surrealismo, o modo como no núcleo da sociedade humana há um estranhamento original, um espírito dividido. [...] dou muitas voltas nesse tema, e isso se reflete consciente e inconscientemente em meu trabalho, mesmo que esteja escrevendo um conto divertido e amigável sobre nada em particular [...]. Sempre há certa ansiedade sobre a maneira como nos relacionamos com a natureza, e os problemas da tecnologia, e a forma com que construímos realidades que poderiam estar mais perto da ficção do que da realidade. (TAN, 2014c, t.n.)

Assim, Shaun Tan apresenta sua própria perspectiva da divisão fundamental dentro do indivíduo que dá origem à noção de estranhamento desde sua origem. Então, sua obra surge como uma tentativa de explorar essa divisão, não aceitando-a, nem lutando contra ela, mas como um campo de diálogo entre subjetividades. Por conseguinte, ele orienta sua avaliação de maneira muito intuitiva: ele se preocupa antes se a obra “funciona” ou não do que com princípios arbitrários de arte, uma vez que, simplesmente, acredita que “a boa arte é interessante, a arte ruim não é” (*ibid.*, t.n.). Assim, uma obra de arte completamente hermética, que não evoca a vivência das subjetividades com o mundo, são problemáticas na sua visão: “me sinto frustrado com a arte que, embora pudesse ser acessível, o artista não se importou com isso” (*ibid.*, t.n.).

Isso não significa, no entanto, que Tan se valha do didatismo; nesse caso, não haveria estranhamento. Uma vez que ele parte de um princípio estético para realizar suas obras, ele valoriza o caráter poético da sua linguagem verbal e pictórica: “minha prática [...] realmente apenas envolve elaborar um *espaço* em que os pensamentos de outra pessoa podem florescer, especialmente de maneiras que são impossíveis de conceber antes de você começar a ler, escrever ou desenhar” (TAN, 2011a, t.n.). Tan se aproxima de Shklovsky ao reafirmar a alteridade implícita em qualquer fazer artístico e da capacidade de *experienciar* (ou trans-viver) através da obra.

As imagens que surgem na produção pictórica de Tan são um dos modos de registrar a experiência, de transformá-la em forma, em literatura, para que possa ser transmissível, nas palavras de Pessoa, e possa ser trans-vida, nas palavras de Shklovsky. A seguir, apresentaremos algumas figuras recorrentes em sua produção, mas não as consideraremos *alegorias* em sentido estrito; não buscamos decifrar seus significados ou simbolismos. Essas figuras são antes explorações recorrentes de uma mesma sensação que pode ser identificada como um problema estético constante para Shaun Tan.

Em uma de suas postagens no blog, Tan (2014a) fala da recorrência da imagem do indivíduo com um capacete em três ilustrações ao longo de 20 anos (Figura 3.21). Na primeira, de 1994, a figura não remetia de maneira literal à história: o capacete era uma maneira metafórica de representar a perda de memória acerca de um crime pelo qual o personagem era punido no conto. Tan aponta essa decisão como “um passo conceitual importante que mais ou menos estabeleceu meu estilo como artista narrativo até hoje” (*ibid.*, t.n.).

A figura do escafandro é uma imagem que serve um propósito pictórico de ocultação das feições, das expressões e, em último caso, da identidade da representação. Embora recorrente, isso serve diversos efeitos em sua obra,

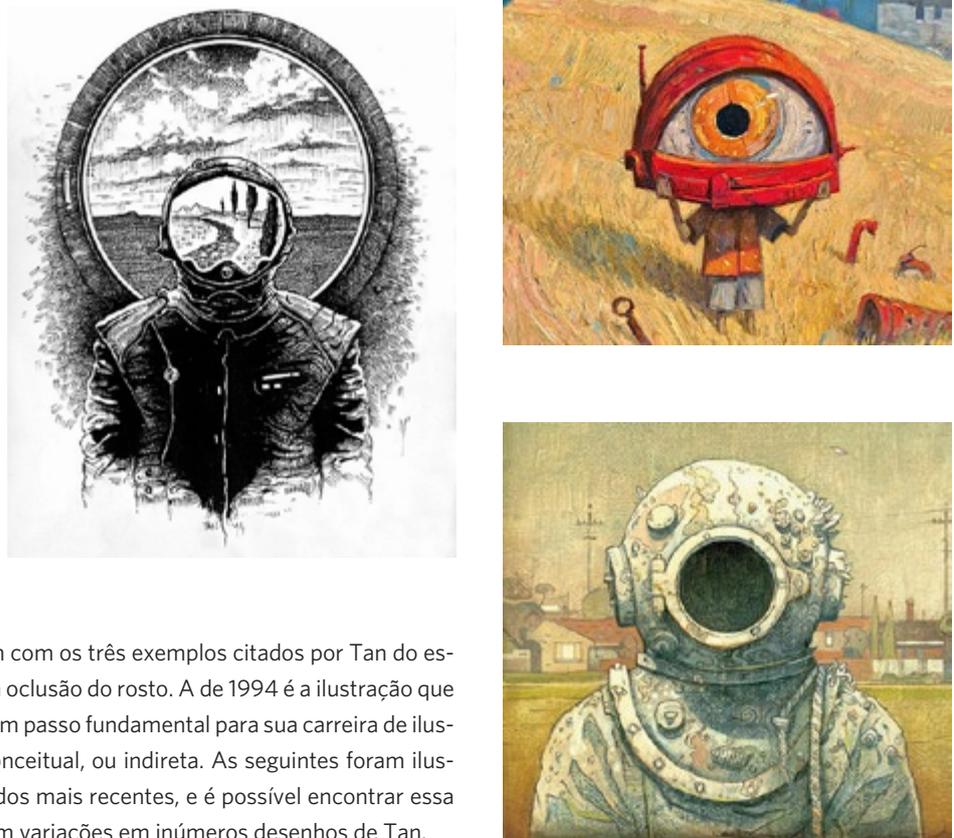


figura 3.21 Montagem com os três exemplos citados por Tan do escafandro ou capacete –a oclusão do rosto. A de 1994 é a ilustração que ele associa ter tomado um passo fundamental para sua carreira de ilustrar de maneira mais conceitual, ou indireta. As seguintes foram ilustrações de livros ilustrados mais recentes, e é possível encontrar essa figura do escafandro com variações em inúmeros desenhos de Tan.

desde sensações explícitas de isolamento a cenas mais lúdicas. Tan encara que a figura incorpora um paradoxo do ser humano, uma vez que:

Por um lado, temos a incrível habilidade de aprofundar no mundo através de histórias, memórias, escritos e outras tecnologias, podemos ver longe no tempo e espaço, e entender múltiplos significados e complexidades. Mas essa mesma capacidade me parece uma forma de abstração, de ficção elaborada, em certo sentido. [...] Suponho que os artistas pensam muito nesse problema, assim como os cientistas, uma vez que só podemos nos aproximar da verdade mediados por certas ferramentas, seja um pincel ou um microscópio eletrônico, uma história ou uma teoria. Cada uma delas pode ser reveladora ou enganosa à sua maneira, em muitos casos ao mesmo tempo. (TAN, 2014c, t.n.).

Então, essa figura possui também aspectos metanarrativos e estéticos: é um modo de Tan sempre se aproximar do mundo como um explorador, cultivando a visão curiosa, sensível. Além disso, reconhece uma multiplicidade de percepções sobre o mundo, de maneira tipicamente pós-moderna.

Outra imagem recorrente em sua produção são pássaros. Ele afirma que esses animais “são motivados pela mesma necessidade de sobreviver e transmitir cultura” (TAN, 2014c, t.n.) que os seres humanos. O nome de seu blog e de um de seus livros com desenhos inacabados é “o rei pássaro” – um personagem que ele explicita não ter uma motivação clara, mas que é recorrente em seus esboços, mas há um aspecto de identificação. De fato, não há um significado claro, mas essa figura recorrente aparece de múltiplas maneiras, desde associado a um símbolo de esperança em *A Chegada* (DEVOS, 2011) até uma figura agourenta que acompanha todas as ilustrações de *Rules of Summer*.

A luz também é recorrente e é encarada quase como algo contagioso, e parece estar associada à imagem da flor. Uma das respostas à mesma entrevista do *Der Spiegel* (2011) parece nos ajudar a explicar a presença dessa figura em suas imagens. Ao ser perguntado, em oposição aos seus temas mais comuns de colonialismo, depressão e solidão, como ele desenharia amor, Shaun Tan respondeu com a Figura 3.22. Essa iluminação parece remeter à capacidade de ter a sensação da vida e é contagioso, no sentido de

poder ser espalhado a partir da arte – uma perspectiva muito similar à teoria somática da arte de Robinson (2013), que recontextualiza o *ostranenie* nessa mesma direção. Assim, não é raro que Tan represente algumas de suas figuras com lâmpadas ou sóis na cabeça, como um modo de reativar a percepção da vida (Figura 3.23).

Em sua obra, a metáfora funciona de maneira poética – uma imagem ocupa o lugar de um conceito sempre através de uma relação aberta: é *como se* eles equivalessem, mas nunca coincidem. Esse procedimento cria lacunas de significado, reconhecendo a obra como algo inacabado, que apenas se constitui quando o leitor também cumpre seu papel ativo de interpretá-la.

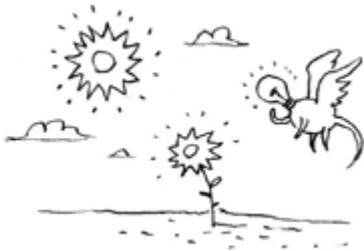


figura 3.22 Resposta de Tan para a entrevista sem palavras feitas pelo jornal alemão Der Spiegel (2011) quando perguntado: “Seus livros frequentemente tocam em temas como colonialismo, depressão, solidão e alienação. Mas como você desenha amor?” (t.n.)

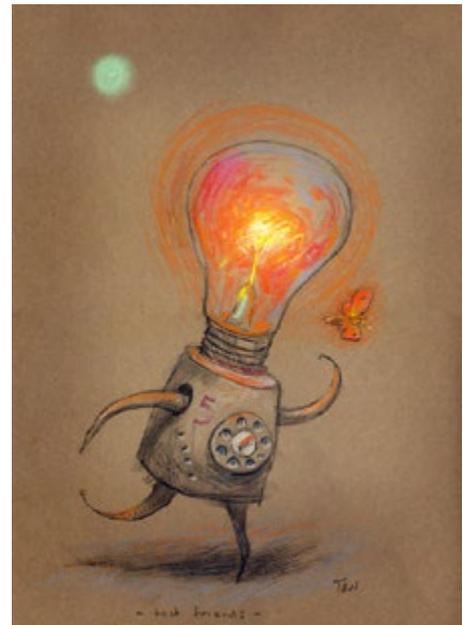


figura 3.23 Montagem com exemplos da figura com a lâmpada enquanto cabeça. Essa imagem é também muito recorrente nos desenhos de Tan. Ela parece remeter à capacidade de empatia enquanto uma capacidade transmissível do ser humano, daí a resposta que deu na entrevista, na Figura 3.22.



O passo de estabelecer um encadeamento conceitual de sua ilustração com as narrativas – que Tan menciona sobre a figura do escafandro – de fato se desdobrou em sua obra como modos de poetizar o cotidiano através de dispositivos específicos em cada obra, como veremos no capítulo a seguir.

Todavia, é possível encontrar dispositivos análogos aos que veremos nos livros ilustrados em sua produção geral. Um dos dispositivos mais marcantes da obra de Shaun Tan é a operação de **realizar uma sensação**, tornando suas imagens um tipo de representação de uma paisagem psíquica – a característica dominante do livro *A Árvore Vermelha*, analisado em 4.2.1. Esse procedimento está relacionado à questão mais geral de identidade e os conflitos internos ao indivíduo e é exemplar no seu projeto *Landscape-portrait/Portrait-landscape* (Figura 3.24). A utilização de retratos genéricos como base para as imagens de paisagens entrelaçam o indivíduo tanto da perspectiva psíquica quanto física, evidenciando como nossa percepção afeta o ambiente na mesma medida com que relacionamos certas paisagens e atmosferas como reflexos de nossas percepções.

Mais recorrente nos livros ilustrados e desenhos, a inserção de um elemento fantástico ambíguo – e muitas vezes, inexplicável – em um contexto cotidiano funde interpretações miméticas e simbólicas, buscando desautomatizar o leitor ao requisitá-lo para preencher essas lacunas. A imagem recorrente do olho, ou figuras com um único olho, parecem



figura 3.24 Montagem com pinturas da série *Landscape-portrait/Portrait-landscape*, em que Tan busca representar paisagens internas e psicológicas em vultos anônimos.

atrair o olhar externo para dentro da obra. Todavia, ela pode também revelar um tom mais obscuro e existencial, como na Figura 3.25. Esse dispositivo se mostra de maneira mais sintética em alguns desenhos de vinhetas que contam somente com a ilustração e algum título, em geral ambíguo, como o da Figura 3.17.

No terceiro caso, o procedimento consiste na plena realização do cotidiano, que denominamos em 4.2.3 de *paisagem morta*. Mais recorrente nas suas pinturas, ele reconhece o banal em toda sua plenitude, mas ainda assim – e por isso mesmo – busca retratá-lo em busca da mudança de olhar que renova a percepção. O gesto de reavivar uma cena que já está automatizada é um modo de desautomatização que constitui um olhar análogo ao da natureza morta, que desenvolvemos em 4.2.3, por ser o principal procedimento de *Contos de Lugares Distantes*. A pintura da Figura 3.26 mostra esse procedimento conjugado à ruptura da superfície pictórica em busca do meio termo entre representação e abstração que discutimos na seção anterior.



figura 3.25 Dois exemplos de uma mesma figura que expressam sensações muito distintas. O olho é um símbolo arquetípico e mitológico marcante, que faz com que as figuras de Tan dialoguem com uma constelação de significados.

As lacunas de significado também são reflexo de seu processo criativo, que parece um tanto fragmentado e quase inconsciente. Ele afirma que as ideias iniciais para suas histórias podem vir quando passeia pelos subúrbios onde mora, andando em círculos, até que “[você] começa a projetar várias coisas que estão fermentando em seu subconsciente



figura 3.26 Estudo feito por Tan de uma paisagem cotidiana.

na realidade que está ao seu redor” (TAN, 2008b, t.n.). Em outros casos, surgem a partir da montagem de diferentes esboços em seus cadernos e depois de algum tempo “aparece algo vagamente interessante e um pouco coerente” (*ibid.*). Algumas séries de desenhos e pinturas fundem suas imagens, como os estudos apresentados na Figura 3.27. Além disso, confirmam o que foi exposto acerca do seu processo criativo. Eles foram feitos em períodos diferentes – dezembro de 2015, março e maio de 2016, respectivamente –, revelando sua exploração de um mesmo tema, maturando a ideia e testando as possibilidades de desenvolvê-la em uma história maior, conforme ele descreve o seu processo.

Logo, além de uma inspiração ou impressão, suas narrativas se estruturaram a partir da repetida elaboração da forma: há uma dedicação em trabalhá-la para que a obra seja capaz de remeter à sensação original que o inspirou. Assim, ele vê a imaginação e a razão como duas forças necessárias

figura 3.27 Montagem com estudos que constituem uma série informal, chamada *Tourists* (*Turistas*). Elas mesclam as figuras mencionadas, bem como variações de outras, como a do estrangeiro, que também emerge em suas narrativas.



e complementares para a construção de suas obras. Enquanto a imaginação pode trazer algo criativo que pode não ser interessante para os outros, a razão traz algo coerente mas que não é divertido. Assim, ele enxerga seu processo como um movimento “para frente e para trás” trabalhando em contos e quadros, testando diferentes versões. Na maior parte do tempo, ele firma que são “exageradamente excêntricas ou óbvias” (TAN, 2014c, t.n.), mas ele busca imagens significativas, a fim de conseguir uma imagem lúcida e provocadora.

Nesse capítulo, tentamos delinear a produção de Shaun Tan em sua totalidade – os seus mundos –, a partir de sua história pessoal e trajetória artística, sua produção pictórica e, por fim, pela sua postura artística e o reflexo em sua produção de imagens. Chegamos à conclusão que a utilização dessas imagens e elementos fantásticos incorporam metáforas conceituais que Shaun Tan associa a um padrão que constitui a manifestação de seu *estilo*: “não tanto uma assinatura de linha, cor, facilidade com o material, ou mesmo motivo, mas um padrão recorrente de pensamento, algo de que o artista pode sequer ter consciência” (TAN, 2014a, t.n.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award.
Citation of the jury. Estocolmo, 2011.
Disponível em: <www.alma.se/en/award-winners/2011-Recipient/>.
Acesso em: 16 jun. 2016.
- ALPERS, Svetlana. Style is What You Make It: The Visual Arts Once Again. In: LANG, Berel (ed.). **The Concept of Style.** Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DER SPIEGEL. **An Interview Without Words:** Illustrator Shaun Tan Draws Conclusions. Alemanha, 17 junho de 2011. Disponível em: <www.spiegel.de/international/zeitgeist/an-interview-without-words-illustrator-shaun-tan-draws-conclusions-a-769089.html>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- DEVOS, Lien. Not all that's modern is post: Shaun Tan's grand narrative. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature.** Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 17-23, out. 2011.
- FOSTER, John. Picture books as graphic novels and vice versa: The Australian experience. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature.** Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 68-75, Out. 2011.
- LING, Chuan-Yao. A Conversation with Illustrator Shaun Tan. **World Literature Today.** Norman: University of Oklahoma, v.82, n.5, p. 44-47, set-nov. 2008.
- HUNTER, Linnet. The artist as narrator: Shaun Tan's wondrous worlds. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature.** Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 10-16, Out. 2011.
- HOUSE, John. Impressionism. In: GOWING, Lawrence. **The Encyclopedia of Visual Art.** v. 5. Nova York: Grolier Educational Corporation, 1985.
- MARKS, John. Francis Bacon. In: PARR, Adrian (ed.). **The Deleuze Dictionary.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- UNIVERSITY OF NEWCASTLE. **Job:** Concept artist. [S.l.]: University of Newcastle, s.d.. Disponível em: <www.newcastle.edu.au/degrees-to-careers/job?id=1141>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- NICHOLS, Peter. Speculative Fiction. In: CLUTE, John; NICHOLS, Peter. 1995. **The Encyclopedia of Science Fiction.** Nova York: St. Martin's Press.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego.** Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016a.
- _____. Sobre a Revista *Orpheu* e a arte moderna. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa.** Volume V – Escritos sobre arte e literatura. Versão EPUB. 2016b [1916].
- ROBB, Peter. 2013. The view from outside. **The Sidney Morning Herald – Entertainment.** Disponível em: <www.smh.com.au/entertainment/art-

- and-design/the-view-from-outside-20130909-2tes9.html>. Acesso em 13 jun. 2016.
- SHKLOVSKY, Viktor. The resurrection of the word. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.). **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation.** New York: Barnes and Noble, 1973 [1914].
- TAN, Shaun. Picture books, who are they for?. In: Joint National Conference of the Australian Association for the Teaching of English and the Australian Literacy Educators' Association. Hobart, Tasmania, Australia, jul. 2001a. Palestra. Disponível em: <http://shauntan.net/essay1.html>. Acesso em: 14 de julho de 2016.
- _____. Shaun Tan: Out of context. **Locus Online** [S.l.], 2001b. Disponível em: <www.locusmag.com/2001/Issue12/Tan.html>. Acesso em: 16 jun. 2016. Entrevista concedida a Karen Haber.
- _____. A conversation with illustrator Shaun Tan. **World Literature Today.** Norman: University of Oklahoma, v.82, n.5, p. 44-47, set-nov. 2008a. Entrevista concedida a Chuan-Yao Ling.
- _____. Shaun Tan - Tales from outer suburbia. **The Book Show.** Australia, ABC Radio National, 2008b. Entrevista concedida a Michael Shirrefs. Disponível em: <www.abc.net.au/radionational/programs/bookshow/shaun-tan---tales-from-outer-suburbia/3260334> Acesso em: 15 jun. 2016.
- _____. **The Bird King: an artist's notebook.** Nova York: Arthur A. Levine Books, 2010a.
- _____. The accidental graphic novelist. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature.** Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 1-9, Out. 2011a.
- _____. Shaun Tan: Birdking. **BookTrust.** Londres, set. 2011b. Disponível em: <www.booktrust.org.uk/books/adults/young-adults/authors/87>. Acesso em: 14 jun. 2016. Entrevista concedida à Instituição BookTrust.
- _____. Interview. **ALMA - Astrid Lindgren Memorial Award.** Estocolmo, 2011c. Disponível em: <www.alma.se/en/About-the-award/ALMA-10-years/Shu/>. Acesso em: 16 jun. 2016. Entrevista concedida ao Astrid Lindgren Memorial Award.
- _____. **Twenty years ago today.** [S.l.], 2014a. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2014/11/twenty-years-ago-today.html>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- _____. **Illustration Time Capsule.** [S.l.], 2014b. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2014/07/illustration-time-capsule.html>>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. Entrevista a Shaun Tan. **Babar: Revista de literatura infantil y juvenil.** Madri, 2014c. Disponível em: <<http://revistababar.com/wp/entrevista-a-shaun-tan/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Melbourne tram on a wet evening.** [S.l.], 2014d. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2014/05/melbourne-tram-on-wet-evening-oil-on.html>>. Acesso 13 jun. 2016.

- _____. The Purposeful Daydream: Thoughts on Children's Literature. **The Iowa Review**. Iowa City: University of Iowa, v. 45, n. 2, p.100-115, 2015.
- _____. Comentários. **The Sky Warden and the Sun** (book cover). [S.l.], 2016a. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2016/04/the-sky-warden-and-sun-book-cover.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Battleaxe** (book cover). [S.l.], 2016b. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2016/04/battleaxe-book-cover-gouche-and-colour.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Paintings**. [S.l.], s.d.a. Disponível em: <<http://shauntan.net/paintings1.html>>. Acesso em: 14 jun. 2016.
- _____. **Frequently Asked Questions**. [S.l.], s.d.b. Disponível em: <www.shauntan.net/faq1.html>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. **Interesting projects**. [S.l.], s.d.c. Disponível em: <<http://shauntan.net/projects1.html>>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. **The Arrival**: A Theatre Production. [S.l.], s.d.d. Disponível em: <<http://shauntan.net/film/the-arrival-theatre.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Film and Theatre**. [S.l.], s.d.e. Disponível em: <<http://shauntan.net/film1.html>>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. **About Shaun Tan and 'The Lost Thing'**. [S.l.], s.d.f. Disponível em: <<http://www.thelostthing.com/>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

Capítulo quatro

Estudo de caso

4.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Ao longo dos capítulos anteriores, discutimos uma revisão bibliográfica variada e definimos a acepção com que utilizaremos os conceitos, mas no que diz respeito às análises que compõem o estudo de caso, apenas delineamos as propriedades do *medium* que analisaremos – articulação, multimodalidade e ordem pictórica. Esta seção tem como objetivo apresentar os princípios da abordagem que utilizaremos, evidenciando como conduziremos a discussão dos dispositivos artísticos que visam a causar estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan. Parte das ferramentas dessa abordagem são subjacentes à discussão apresentada na análise, enquanto outras serão explicitamente identificadas em cada obra.

O principal pressuposto que norteia o estudo de caso é a especificidade de cada obra, princípio obtido, sobretudo, através do Formalismo russo e da crítica inferencial de Baxandall (2006). Buscamos realizar uma crítica “no sentido não-canônico de pensar ou dizer a respeito de um quadro [ou de um livro ilustrado] coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que ele nos proporciona” (BAXANDALL, 2006, p.28). O fim prematuro do Formalismo russo não permitiu que criassem uma teoria da arte propriamente dita, mas sua abordagem foi fixada em reação aos “eccléticos e novatos que tornariam o método formal em um tipo de sistema ‘formalístico’ inflexível a fim de lhes prover um vocabulário funcional, um programa e um nome” (EICHENBAUM, 2001[1926], p. 1062, t.n.). Assim, os fundamentos do Formalismo russo são sumarizadas por Leitch (2001) como:

[...] o desejo de uma ciência ou ‘poética’ da literatura [...]; a base linguística da literatura, especialmente da poesia [...]; os atributos distintivos da literatura, sua ‘literaturidade’ e sua história autônoma; a ênfase nos dispositivos literários; a visão da história literária como uma soma de dispositivos de inovação; o conceito de ‘dominante’ [...]; a insistência na forma e na técnica como parte do conteúdo; e a natureza da narrativa [...] (LEITCH, 2001 p.1060, t.n.).

Thompson (1981, 1988) adotou o sistema teórico do Formalismo russo como uma base a partir da qual derivou um método de análise cinematográfica, por considerá-lo mais bem-sucedido no todo (THOMPSON, 1981).

Remediando um problema da teoria Formalista, reconhece que não há análise sem **abordagem**, definida como “um conjunto de pressupostos [1] sobre aspectos compartilhados por diferentes obras, [2] sobre procedimentos a que os espectadores são submetidos no entendimento de todas as obras e [3] sobre modos em que as obras se relacionam com a sociedade” (THOMPSON, 1988, p.3, t.n.). Porém, é fundamental que a obra não seja reduzida para se conformar ao sistema. Desse modo, embora essa abordagem nos ofereça uma série de pressupostos, ela não prescreve como eles estão materializados em obras específicas. Dito de outra maneira, uma mesma abordagem pode fornecer diversos **métodos**, compreendidos como “algo mais específico: um conjunto de procedimentos utilizados no processo analítico de fato” (*ibid.*, p.3).

Por conseguinte, nossa intenção não é extrair da teoria Formalista um **programa**, mas reunir os conceitos instrumentais a fim de explicitar como se dá a nossa análise. Desse modo, nos utilizaremos da síntese feita por Thompson (1988), para elencar as ferramentas que serão utilizadas em nosso estudo, à medida que encontrem respaldo e correspondência no objeto. Essas ferramentas são maleáveis e devem manter a característica ostensiva com os livros ilustrados, a fim de evitar que o objeto se adeque ao método, realizando cortes e simplificações da obra.

A unidade morfológica mais simples que utilizaremos é o **dispositivo** (*pryiom*), “um único elemento ou estrutura que desempenha um papel na obra” (THOMPSON, 1988, p.15, t.n.). Partindo do pressuposto que a obra é algo intencionalmente construído, e foi resultado de uma série de escolhas – conscientes ou inconscientes – das pessoas que criaram, os dispositivos podem ser analisados em vista de sua **função** e **motivação**. Tynyanov (1971[1929]) definiu **função** como “a inter-relação entre cada elemento com cada outro em uma obra literária e com o sistema literário como um todo” (p.68, t.n.). A função é o propósito a que serve qualquer dispositivo, que varia de obra para obra; um mesmo dispositivo pode exercer diferentes funções.

Já a **motivação** é “uma dica dada pela obra que nos inclina a decidir o que pode justificar a inclusão do dispositivo” (THOMPSON, 1988., p.16, t.n.). Thompson categoriza as motivações em **composicional**, **realística**,

transtextual e artística (Tabela 1). A motivação artística é a mais difícil de definir, já que, em certo sentido, todos os dispositivos têm motivação artística em uma obra de arte. Diferente dos outros tipos de motivação, a artística pode existir por si só; por exemplo, em alguns modos estéticos como a arte abstrata, música não-programática, filmes abstratos, entre outros.

As possibilidades que o *medium* oferece, ou seja, “os elementos que fornecem material em potencial para variação” (BURCH, 1981 apud THOMPSON, 1988), são chamados de **parâmetros**. A utilização desses dispositivos paramétricos de maneira independente do funcionamento narrativo ou em que a motivação artística é sistemática, exercendo também uma função narrativa, define-se a **forma paramétrica**. Portanto, eles contribuem para o significado da narrativa, mas “suas funções abstratas excedem sua contribuição para o significado e atraem nossa atenção ainda mais” (THOMPSON, 1988, p.20). No extremo, é algo similar ao que Shklovsky (1973[1927]) definiu como um filme poético, em que “as características técnico-formais predominam sobre as características semânticas [...] filme sem enredo é filme poético” (p.130, t.n.).

TIPOS BÁSICOS DE MOTIVAÇÃO	DEFINIÇÃO
Motivação composicional	Justifica a inclusão de qualquer dispositivo necessário para a construção da causalidade narrativa, espaço ou tempo
Motivação realística	Um tipo de dica na obra que nos leva a apelar para as noções do mundo real para justificar a presença do dispositivo. Podem apelar a duas áreas do nosso conhecimento: a) da vida cotidiana, adquirida pela interação com a natureza ou sociedade; ou b) pelas estéticas consideradas realistas de um dado período na forma de arte.
Motivação transtextual	Envolve qualquer apelo às convenções de outras obras de arte, e portanto podem ser tão variadas quanto as circunstâncias históricas permitirem
Motivação artística	É o mais difícil de definir, pois todos os dispositivos de uma obra têm motivação artística; no entanto, ela está presente de uma maneira reconhecível e expressiva apenas quando os outros três tipos estão ocultos. Também pode existir por si só

tabela 4.1 Tipos de motivação e definições, segundo Thompson (1988)

Para a análise de obras narrativas, é utilizado o procedimento metodológico da distinção entre *fabula* e *syuzhet* – que pode ser traduzido como história e enredo, respectivamente. *Syuzhet* é o conjunto estruturado de todos os eventos causais conforme vemos e ouvimos apresentados na própria obra, enquanto que a *fabula* é o construto cronológico mental, ligado causalmente ao material que é apresentado pelo *syuzhet*. Para a análise do *syuzhet* há um par útil de conceitos, a distinção entre as linhas **proairética** e **hermenêutica**. A primeira é a corrente de causalidade que nos permite entender como as ações estão ligadas, enquanto que a segunda é o que está escondido, os enigmas.

A relação entre essas linhas constitui a **construção narrativa**, que, como todo dispositivo artístico, é pautada no princípio de **forma dificultada** (*zatrudyonny*) e **atraso**. O pressuposto de que a percepção estética deve ser delongada faz com que os processos de percepção sejam enfatizados por si próprios, visando a desautomatizar os próprios dispositivos convencionais de narrativa, ideologia, estilo e gênero (THOMPSON, 1988). A forma dificultada engloba todos os tipos de dispositivos e relações entre eles que tendem a fazer a percepção e o entendimento menos fácil. Esse conceito, mais geral, pode funcionar de várias maneiras, para criar uma variedade de efeitos; o mais comum é que atuem na criação de atrasos.

Assim, a interação entre as linhas é o que nos faz engajar ativamente na narrativa; eles nos fazem construir a *fabula*. Mesmo o começo e o fim da narrativa não são casuais. O começo nos dá informações cruciais a partir das quais nossas principais e mais duradouras hipóteses sobre a *fabula* vão se formar, e por isso a linha hermenêutica é tão importante. Uma mesma série de eventos narrativos podem ser apresentados esquematicamente ou podem ser esticados ao longo da obra. A presença ou ausência de atrasos constituem a narrativa como ela se apresenta em uma obra. Um esquema geral para explicar essa estrutura narrativa é a **construção em escada**, em que há sequências de ações que levam a um fim (os degraus), alternados por sequências em que há digressões que saem do seu caminho direto (os patamares).

A utilização característica dessas técnicas do *medium* constituirá o **estilo** em uma obra. Os dispositivos estilísticos podem servir à narrativa,

por motivação composicional, criando estranhamento no nível narrativo. Por outro lado, podem ser usados para dificultar a narrativa e trazer atenção para si próprios.

Assim, o **estranhamento** é um efeito, não uma estrutura, conforme discutido acerca das quatro coisas (ROBINSON, 2008) na seção 1.2. Aquilo que denominamos a Coisa 3 – a imagem poética que demanda o esforço perceptivo – emerge da articulação dos dispositivos artísticos presentes na obra. Nesse sentido, a teoria Formalista está alinhada com o princípio da crítica inferencial, dispondo-se a explicitar *como* a obra realiza seu efeito artístico – que é sentido pelo crítico muito antes de iniciar a análise. Assim, quando discutirmos acerca da experiência que a obra expressa, estaremos discutindo o estranhamento, no sentido que estabelecemos de trans-viver ou experienciar através do *fazer* da obra (*ibid.*). Não buscaremos explicar o significado de uma ou outra imagem, mas explicitar o modo como elas se relacionam entre si na unidade da obra a fim de expressar uma sensação ou relatar artisticamente um fato do mundo narrativo.

Para achar como o estranhamento se dá em cada obra, utilizaremos o conceito de **dominante**, “o princípio formal central que uma obra ou um grupo de obras usa para organizar seus dispositivos em um todo” (THOMPSON, 1988, p.43, t.n.). É através da dominante que os níveis estilísticos, narrativos e temáticos vão se relacionar entre si. É também a dominante que indica que método específico é melhor para a análise de cada obra individualmente. As pistas para encontrá-la são dadas pelo destaque de certos dispositivos em detrimento de outros; o crítico inicia por isolar os dispositivos que parecem ser mais importantes e intrigantes. Se encontrarmos uma estrutura em comum de funções que permeie os dispositivos, podemos considerar que essa estrutura compõe ou está intimamente relacionada à dominante.

A abordagem delineada pelo Formalismo russo e retomada pelo Neoformalismo de Thompson será adequada às características das narrativas gráficas através das propriedades que definimos no capítulo 2: a articulação, a multimodalidade e a ordem pictórica. Uma vez que são características pelas quais próprio *medium* opera, é nessas propriedades que identificaremos os dispositivos de cada obra e suas relações a fim de compreender

como a obra visa à desautomatização. Eles serão, portanto, os **parâmetros** de nossas análises. Assim, considerando que Shaun Tan adequa o modo de execução para cada obra, é possível argumentar que as obras analisadas são paramétricas, pois os aspectos pictóricos sempre são considerados como dispositivos e são trabalhados ao longo de toda obra.

Em nossas análises, estabelecemos o diálogo das obras de Shaun Tan com outros movimentos, autores e conceitos da literatura e da arte através da dominante, a fim de explicitar as capacidades artísticas dos livros ilustrados. Por conseguinte, a lógica básica das análises se inicia pelo delineamento da **dominante**, seguida do diálogo que estabelecemos entre a obra e outras noções artísticas. Argumentaremos que as obras possuem um **procedimento geral** relacionado ao diálogo que constituiremos. Então, partimos para o aprofundamento das questões singulares da obra, discutindo seu desenvolvimento, motivações, construção narrativa e suas características específicas.

Só então, discutiremos os **dispositivos específicos** de cada uma das propriedades do *medium*, evidenciando quais são e como eles se relacionam entre si e com o procedimento geral. Nesse processo de especificação, a estrutura e os métodos variam para cada obra, uma vez que cada análise demanda diferentes aspectos a serem enfatizados. Para isso, criamos categorias ostensivas para auxiliar na discussão dos dispositivos, segundo as características específicas de cada obra: a ANÁLISE 1, baseia-se na configuração da prancha, mas na ANÁLISE 3 está pautada na relação entre texto e imagem. A partir disso, também discutimos as influências e quaisquer informações do processo criativo que sejam importantes para a compreensão da obra.

Logo, a divisão dos tópicos difere em cada análise, resultando em uma estrutura aparentemente distinta, mas que obedecem à mesma lógica analítica. Os esquemas das três análises demonstram que cada uma delas requisitou evidenciar aspectos específicos. Por exemplo, no caso da ANÁLISE 2: *A Chegada*, explicitar a *fabula* se configurou como uma etapa explícita da discussão por ser uma narrativa mais longa, enquanto que a *fabula* dos contos analisados na ANÁLISE 3 são apresentadas paralelamente à análise dos dispositivos. Ainda, na ANÁLISE 1, por se tratar de uma narrativa curta e fragmentária, prescindimos de tratar a sucessão de eventos

isoladamente, pois as pranchas são discutidas de modo análogo à sua apresentação no livro ilustrado.

Evidenciamos, entretanto, que apresentaremos uma linha de explicação para as obras, não o *único* modo adequado de refletir sobre elas (BAXDALL, 2006). Em momentos pontuais das análises, remetemos aos outros conceitos modernos de estranhamento, apontando que são possíveis leituras pautadas em outros aspectos da obra. Reiteramos que o objetivo das análises é explicar *como* se dão esses procedimentos artísticos e por isso estabelecemos diálogo com modos análogos de articular e executar arte. Por isso, evitamos discutir o *significado* dos elementos presentes da obra, ou, em alguns casos, descreditando interpretações restritas e unívocas em favor da criação de significados mutáveis.

Se Shklovsky estava certo em afirmar que “o dispositivo da arte é o ‘estranhamento’ das coisas e a complicação da forma, que aumenta a duração e complexidade da percepção, de modo que o processo de percepção, na arte, é um fim em si mesmo e deve ser prolongado” (SHKLOVSKY, 2015, p.162, t.n.), explicar a relação entre esses dispositivos vai tornar o próprio estranhamento um objeto de observação. Ou seja, diante da identificação dos dispositivos artísticos e suas relações, é possível observarmos como se dá o estranhamento em cada uma das obras. Todavia, é fundamental lembrar que, embora os dispositivos variem, a *raison d'être* da arte permanece a mesma: “restaurar a sensação da vida, a fim de nos fazer sentir as coisas” (*ibid.*).

4.2 ANÁLISES

ANÁLISE I: A Árvore Vermelha

O livro *The Red Tree* (2001) (*A Árvore Vermelha*) é descrito por Shaun Tan (s.d.g) como “uma tentativa de capturar sentimentos de depressão, solidão e desorientação emocional”. Essa leitura, de fato, é o fator que mais chamou a atenção da crítica e da academia: “as evocativas ilustrações surreais e texto mínimo capturam e transmitem o poder da depressão” (PANTALEO, 2012, t.n.). Todavia, queremos compreender através de que dispositivos o livro ilustrado opera – ou ainda, quais são seus procedimentos artísticos. Tan (s.d.g) sugere um ponto de partida, ao dizer que as “ilustrações lidam com grandes mudanças de espaço e tempo, sem muito contexto explanatório para guiar o leitor” (t.n.) e as maneiras que elas se dirigem diretamente aos sentimentos, “descontextualizadas de qualquer história, em algum sentido indo ‘direto à fonte’” (TAN, s.d.h, t.n.).

O modo como a narrativa d’*A Árvore Vermelha* é apresentada não constitui uma sequência clara de eventos, como veremos adiante. Para discutir a obra, então, adotaremos a noção de impressão literária de Fernando Pessoa (2016a), retomando o trecho citado na seção 3.3:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade direta; os campos, as cidades, as ideais, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. (PESSOA, 2016a[1930], p.341)

Ou seja, para Pessoa, a realidade é intransmissível e “absolutamente irreal”, mas é possível tornar a vida real através da literatura. De fato, em suas propostas estéticas, Pessoa (2016d) afirma que “a única realidade social é o indivíduo, e por isso mesmo que ele é a única realidade [...] [pois] só o indivíduo vive, só o indivíduo pensa e sente”. Entretanto através dos

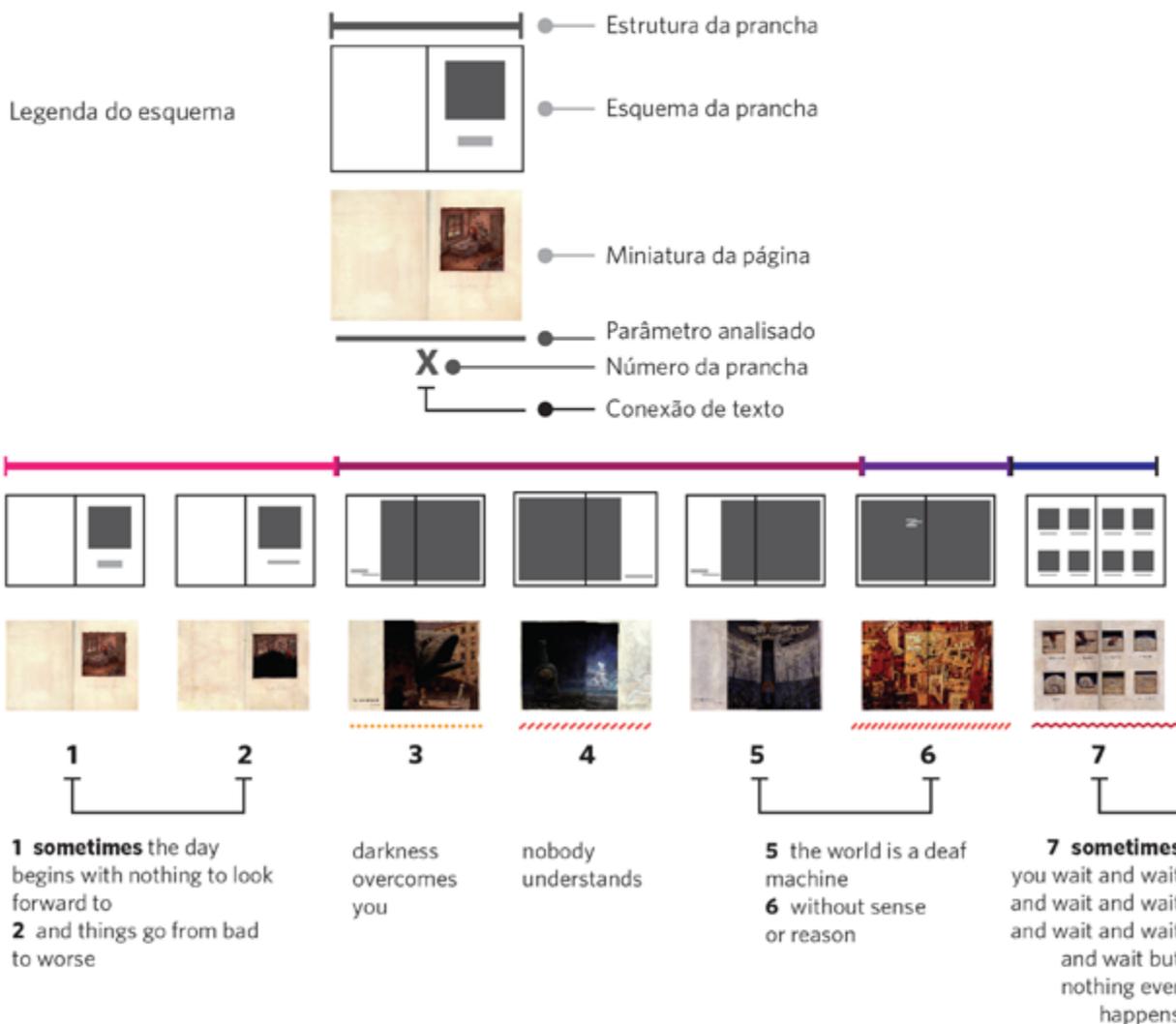
dispositivos literários, da elaboração da forma, é possível transpor a individualidade: “Só por metáfora ou em linguagem translata se pode aludir ao pensamento ou ao sentimento de uma coletividade” (*ibid.*). Logo, a noção de **impressão literária**, definida para esta análise, é a sensação individual, que é elaborada pelos dispositivos artísticos que visam a torná-la uma obra, ou seja, expressável e autônoma.

Diferentemente da metáfora em geral, que “nos permite apreender uma experiência parcialmente em termos de uma outra experiência” (KEMPINSKA, 2009 p.210), aquelas presentes em *A Árvore Vermelha* se constituem enquanto busca da realização da experiência em si. O dispositivo da metáfora nessa obra se compõe a partir de texto, imagem e sensação, fazendo-nos imergir na narrativa através das tensões entre seus elementos. De fato, Tan (2011e) afirma que o conceito do livro foi inspirado pelo impulso de “descrever sentimentos intangíveis usando metáforas visuais: monstros, luz do sol, arco-íris, nuvens pesadas, etc”. Assim, produziu imagens que explorassem mais profundamente as possibilidades expressivas desse tipo de imaginação, “que poderia ser a um só tempo estranha e familiar” (TAN, s.d.h, t.n.) a fim de tornar essas sensações transmissíveis, ou ainda, dar-lhes possibilidades de serem trans-vividas.

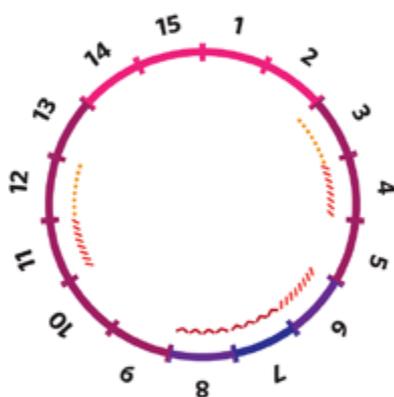
Argumentaremos que a poética da narrativa é, de fato, motivada pela sensação de isolamento e angústia existencial, mas se desenvolve para uma afirmativa acerca da construção da identidade pessoal. Seus dispositivos de articulação estão fundamentados na quebra da temporalidade cronológica, reforçada pelo iconotexto de tom lacônico e contemplativo que visa à sensação de tristeza e solidão. Por conseguinte, o **procedimento geral** é constituído pelas metáforas de tom sensacionista que visam a tornar as sensações em impressões literárias, através das lacunas e da pluralidade de significados dos elementos. Logo, a **dominante** do livro ilustrado é a ênfase nas sensações, aguçada pela fragmentação sequencial, visando à realização da sensação para que o outro possa experienciá-la *através* da obra.

A ênfase nas sensações é marcante da poesia de Álvaro de Campos, o heterônimo de Fernando Pessoa que se apresenta como “o poeta da emoção incontida, extravasada, delirantemente preocupada com a existência” (ALMEIDA, 2011, p.77). Pessoa propõe o movimento sensacionista,

Esquema da narrativa



Estrutura da narrativa



A estrutura de fivela é caracterizada pela retomada do início da história no final. No caso d'A Árvore Vermelha, essa retomada se dá tanto na narrativa quanto na articulação geral, através da estrutura da prancha

Figura a1.1 Esquema geral da ANÁLISE 1: A Árvore Vermelha

Parâmetros de análise

-  Artrologia
-  Ordem pictórica
-  Relação palavra-imagem

Estrutura do hiperpainel

-  Janela
-  Vinheta
-  Splash page
-  Sequencial



8

9

10

11

12

13

14

15

8 then all your troubles come at once

wonderful things are passing you by

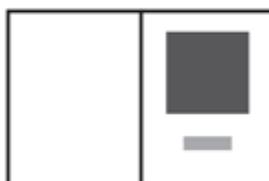
terrible fates are inevitable

11 **sometimes** you just don't know what you are supposed to do
12 or who you are meant to be
13 or where you are

14 and the day seems to end the way it began **but** suddenly there it is right in front of you bright and vivid quietly waiting
15 just as you imagined it would be

Configurações de pranchas definidas para análise

- Área da imagem
- Mancha de texto
- Sarjeta/Espaço negativo



Janela



Vinheta



Splash page



Sequencial

rejeitando noções do classicismo: “o sensacionista não concorda em que uma obra de arte haja sempre de ser simples, porque há sentimentos e conceitos que, de sua natureza complexos, não são susceptíveis de expressão simplificada, sem que com essa expressão se traiam” (PESSOA, 2016c[1916]). Assim, de maneira marcadamente similar ao estranhamento de Shklovsky, o sensacionismo de Álvaro de Campos assume que “para provocar modificações conscientes no outro [...] é necessário provocar nêle sensações novas, e isso pela apresentação de conceitos, ideias totalmente originais. [...] o fim visado aqui é certamente angustiar o leitor para que êle se torne consciente da crise espiritual da sociedade em que vive” (GOTTLOB, 1970, p.300).

Pessoa (2016c[1916]) rejeita, também, o princípio clássico de que o temperamento do poeta deve ser reduzido ao mínimo. Pelo contrário, o artista precisa interpretar através de seu temperamento, não de modo en-simesmado, no que o temperamento tem de íntimo, “mas no que ele tem de universal, ou universalizável [...] [ele deve] acentuar o fator temperamental [...] curando porém de que não sejam os lados inuniversalizáveis desse fator que utilize” (*ibid.*). Por fim, embora o sensacionismo seja diferente de todos os movimentos e teorias literários porque “não assenta sobre base nenhuma” (PESSOA, 2016b[1916]), se assenta sobre o único princípio “da expressão ser condicionada pela emoção a exprimir” (*ibid.*), de modo que a obra deve moldar sua forma, sua totalidade, à espécie de expressão que trata. Essa é uma característica distintiva tanto da obra de Shaun Tan em geral quanto, em menor escala, d’*A Árvore Vermelha*.

Além disso, Pessoa (2016b[1916]) define a primeira das três regras do sensacionismo a partir da noção de que “toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objetivo” ao que associa à Natureza. Nessa obra de Shaun Tan, o todo objetivo se constitui na materialidade do livro, criando uma tensão constante entre a sequencialidade imposta pelo virar das páginas e os iconotextos que visam a elaborar a sensação de modo fragmentário. O formato grande do livro, o espaço largamente ocupado pelas imagens e o texto lacônico, em sua unidade material, exercem uma força de atração que potencializa as distorções do sentimento metaforizado pelo procedimento artístico.

Apesar de o texto afirmar que a narrativa ocorre ao longo de um dia apenas no fim do livro, logo no início percebemos que o tempo não é retratado de maneira cronológica. A expectativa de uma narrativa que conta fatos causais cronologicamente que é construída nas duas primeiras páginas-duplas é abandonada diante das distorções de tempo motivadas pelas sensações de isolamento. Essa estrutura narrativa, em que o final da história se refere ao início, ecoando o início, é chamada de **construção fivela**, conforme apresentamos no esquema da Figura A1.1. Entretanto, Thompson (1988) aponta que outra característica dessa construção é que a narrativa nos é apresentada como unificada ao redor de uma sequência de eventos inter-relacionados, fornecendo as informações para dar uma resposta ao enigma proposto no início.

Embora a protagonista acabe onde começou, a história quebra essa construção, pois se compõe como uma coletânea de episódios fragmentários de uma paisagem emocional e psicológica, quase sem remeter a ações cotidianas. Um fator de ordem pictórica que reforça a fragmentação da percepção é a forte presença de colagens e apropriações em algumas das ilustrações – questão que retomaremos. Assim, o único elemento que nos permite compreender que as imagens do livro possuem inter-relações é a continuidade de algumas frases e a presença da protagonista – que não busca ser individualizada e resguarda seu anonimato e silêncio. Em oposição a eventos inter-relacionados cronologicamente, *A Árvore Vermelha* nos apresenta uma sequência determinada pelas sensações, pelo temperamento de paisagens interiores, que se constitui sua dominante.

Por conseguinte, a principal característica da articulação de *A Árvore Vermelha* é que, apesar das poucas e simples estruturas das pranchas, os intervalos de tempo são amplamente variáveis. Por conseguinte, a sensação de alienação, ócio e temporalidade – muito do que trata o motivo do livro – é ressaltada. Ao longo da narrativa, a expectativa de continuidade é quebrada através das repetições e mudanças variáveis das configurações das pranchas, cujo uso do espaço define o ritmo da leitura.

A confusão da temporalidade é reforçada pela estrutura do texto, que ora continua uma sentença ao virar a página, ora inicia uma nova afirmativa, sem distinção clara: o texto não tem qualquer pontuação ou indicativos de

que a frase continuará na página seguinte. Em outras palavras, o mesmo ato de virar a página não torna possível prever a linearidade da narrativa: nem a métrica do texto, nem sua continuidade são asseguradas. Esse tipo de estrutura pode nos remeter a um poema de verso livre, em que a quebra da página é a quebra do verso. As sentenças ora se estruturam em frases, ora são contextualizadas apenas pelo fato de estarem em sequência no livro ilustrado.

Diante da ordem pictórica, a apresentação infantil da protagonista põe em dúvida a imagem idealizada da criança enquanto renovadora da percepção. Tan (2015) defende que a criança é uma figura desautomatizadora, e Álvaro de Campos também remete à infância com nostalgia: “Carinhos? Afectos? São memórias.../ É preciso ser-se criança para os ter...” (PESSOA, 2015, p.261). Entretanto, a infância parece ser um bom lugar não pelo fato de ser infância, mas por ser um não-agora. Em alguns momentos, qualquer outra vida seria nostálgica: “O sossego da noite, na vilegiatura no alto; [...] Ah, a opressão de tudo isto!/ Oprime como ser feliz!/ Que vida idílica, se fosse outra pessoa que a tivesse” (*ibid.*, p.337). De modo análogo, a narrativa da menina que segue alienada do mundo ao longo do dia, vagando por paisagens interiores, parece argumentar contra a idealização tanto da figura da criança, quanto da infância. Ou seja, esse procedimento faz-nos estranhar a idealização da infância – e do livro infantil –, ao buscar realizar as sensações de angústia.

A poesia de Campos se constitui, então, “um diálogo entre a pluralidade e a unicidade [...] [cuja grande lição é:] ao sentir tudo de todas as maneiras, constitui-se como o arquétipo das possibilidades humanas” (ALMEIDA, 2011, p.80). Assim, a primazia das emoções em Campos “evidencia a sensibilidade como forma privilegiada de conhecimento, saber gnóstico que não se reduz a postulados teóricos ou programas, normas, leis, mas que nasce da vivência” (*ibid.*). Esta parece ser a proposição também de Tan em *A Árvore Vermelha*, conciliando a impossibilidade de comunicar as sensações íntimas de isolamento e a sua onipresença, que permeia o indivíduo contemporâneo em um mundo em que “cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade” (PESSOA, 2016b[1916]). A tensão estabelecida pela narrativa entre a totalidade do livro e a fragmentação do tempo é reforçada pelas metáforas de caráter sensacionista – que discutiremos adiante – a fim de envolver o leitor na crueza da sensação.

O ritmo – composto pelas continuidades e rupturas das palavras e imagens – é fundamental para o estranhamento temporal da narrativa. Nesse livro, definimos quatro estruturas de pranchas que se articulam em uma sequência simétrica, conforme Figura A1.1. Para fins da análise, consideraremos as seguintes estruturas: 1) **janela**, contém exclusivamente o quarto da protagonista, onde a narrativa se inicia e acaba; 2) a **vinheta**, composta pelo texto à parte da ilustração, que ocupa quase $\frac{3}{4}$ da prancha; 3) a splash page, em que a ilustração ocupa toda prancha; e 4) temos uma estrutura **sequencial** que aparece apenas uma vez na narrativa.

As elipses de tempo são evidenciadas pela estrutura de vinheta que compõe a maioria do livro, operando através de metáforas visuais que priorizam a atmosfera e a sensação em vez de meramente complementar, mostrando, aquilo que é dito. Essa característica é influência da obra de Chris Van Allsburg, *The Mysteries of Harris Burdick* (Figura A1.2), citada por Tan como um dos livros ilustrados que mais lhe influenciaram. De fato, em *Árvore Vermelha*, a influência é notável tanto em relação à estrutura narrativa quanto à atmosfera das ilustrações: a pretensão inicial de Tan foi produzir um livro sem uma sequência de eventos, como é o caso de Allsburg (TAN, s.d.h) e as ilustrações de ambos criam atmosferas graves e ambíguas.

Todavia, a quebra de temporalidade é criada cuidadosamente. As duas primeiras pranchas obedecem à mesma estrutura e as ilustrações e textos têm relação cronológica narrativa direta: na primeira, nós vemos a protagonista e na seguinte, ela está saindo do quarto. Já na terceira, temos

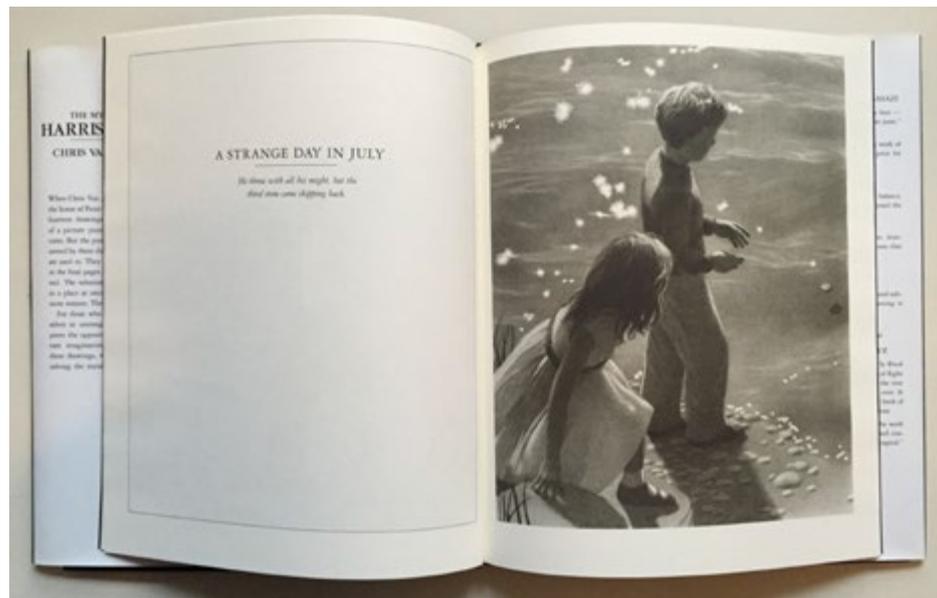


Figura a1.2 Uma página-dupla de *The Mysteries of Harris Burdick* de Chris Van Allsburg.

uma imagem muito maior – na estrutura de vinheta – e a personagem na rua – o que implicaria que mais tempo tenha passado (ver Figura AI.1). Nas próximas páginas, a estrutura se repete, criando uma sequência fragmentária. O foco, então, passa para as metáforas visuais: as imagens constroem a atmosfera da sensação, tanto em seus aspectos pictóricos, quanto interpretativos.

A meio caminho da narrativa, há uma prancha com uma estrutura diferente de todas as demais: ela é composta por oito quadrados iguais espaçados por uma larga área, à primeira vista, em branco (Figura AI.3). A sequência dos oito quadros consiste no *zoom out* da protagonista riscando traços que, acompanhados da repetição do texto “e espera” (*and wait*) e reforçados pela figura do caracol, simbolizam o tempo psicológico quase paralisado. A prancha é quase monocromática, estimulando a sensação de vazio. Por outro lado, em uma leitura mais atenta, sua estrutura é uma subversão dupla: no primeiro momento, há uma supervalorização da sarjeta, mas com uma leitura atenciosa, o espaço vazio é também um espaço ativo, repleto de rabiscos e palavras soltas e repetidas que reforçam a sensação de isolamento e imobilidade do tempo. Ainda mais repetições das palavras *espera*, *frustrada*, *nunca*, *desenraizamento* (*rootlessness*) e algumas frases mais pungentes como “o que você fez com sua vida” (*what have you done with your life*) e “sem significados secretos” (*no hidden meanings*) revelam uma angústia ainda mais profunda.

A prancha seguinte acentua o ritmo descompassado da sensação de angústia (Figura AI.4). O texto “e aí todos os seus problemas vêm de uma vez” (*then all your troubles come at once*) acompanha uma imagem cuja composição converge opressivamente para a protagonista em um pequeno barco. A ilustração é carregada de textura, tanto nos fragmentos de navios que oprimem o pequeno barco vermelho quanto nas ondas tempestuosas. Ao contrário da prancha anterior, que apesar da sequência de oito quadros, era estática e monótona, essa ilustração é composta de maneira que emana um movimento caótico. Assim, nessas páginas, Shaun Tan visa a hipersensibilizar através do contraste brusco (1) na virada de página e (2) subvertendo a função narrativa da sequência. Ou seja, a tensão interna da obra é reforçada uma vez que o procedimento funciona para aquilo

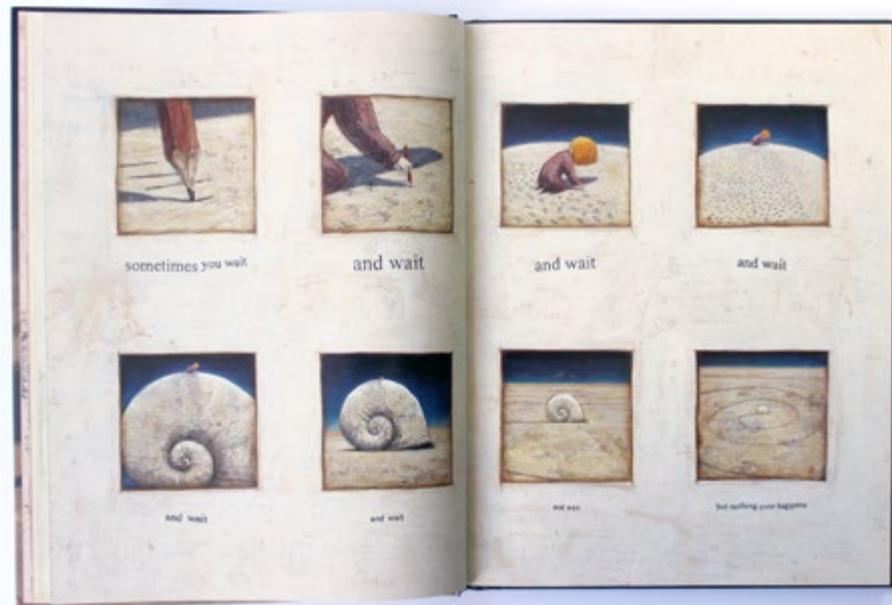


Figura a1.3 e a1.4 Sequência de 7ª e 8ª pranchas. O contraste entre as duas sensações representadas nessas páginas-duplas são justapostos a fim de causar o maior impacto possível. A ordem pictórica das ilustrações são fundamentais para o contraste, bem como a estrutura do hiperpainel.

em que ele é “menos útil”: a sequência para quietude e a *splash page* para a sensação caótica.

A partir desse ponto, a configuração do texto fica mais fragmentada, com palavras soltas e linhas inclinadas, embora a estrutura das pranchas se mantenha quase simétrica à parte anterior. As metáforas visuais criadas pelas ilustrações tornam a ser o eixo central da narrativa, uma vez que a nova ruptura sequencial e cronológica – que ocorre da 9ª até a 13ª ilustração – aprofunda a sensação de isolamento e conflito psicológico até atingir questões sobre construção de identidade (ver Figura AI.1).

Por fim, a estrutura de janela indica que voltamos ao quarto dela e o texto fala que “o dia parece acabar do mesmo modo que começou”, evidenciando a contradição temporal entre a narrativa das imagens – uma sequência de paisagens e situações fragmentárias e simbólicas – e a do texto – um dia que não parece ter tido qualquer evento incomum. Então, vemos que a pequena planta vermelha no chão do quarto cresce e se torna uma luminosa árvore vermelha na última ilustração, acompanhada apenas do texto “assim como você imaginou que seria”. A árvore vermelha, que só então aparece, jamais é mencionada pelo conteúdo verbal do livro ilustrado, ao mesmo tempo descreditando a verossimilhança das imagens e reforçando seu teor metafórico, que remete à sensação original da angústia.

O texto assume o papel de relato mimético da narrativa, descrevendo as sensações de maneira vaga e curta. Se fosse tomado isoladamente, seria meramente o relato prosaico de um dia: desde “às vezes o dia começa sem nada pelo que esperar” até “e o dia parece acabar do mesmo modo que começou”, pontuando alguns sentimentos e considerações como em um telegrama – “a escuridão subjuga você” ou “coisas maravilhosas passam por você”. No entanto, a lacuna que se cria entre a linearidade descritiva do verbal e as elipses metafóricas das ilustrações é que conferem uma dimensão poética à concisão prosaica.

Enquanto o conteúdo do texto é conciso, graficamente, ele demonstra uma sutil inquietação. O texto poderia ter sido incluído posteriormente às ilustrações – como é nas edições traduzidas em português e em espanhol – mas ele os integra, tendo sido pintado ou aplicado (por exemplo, com *letraset*) (Figura AI.5). Essa característica, reconhecida nos estudos de *comics*

como codificação icônica (Cf. MILLER, 2007, p.99), faz com que o próprio texto passe a significar algo visualmente, para além do seu referente linguístico. Os caracteres ficam, então, com uma característica inacabada, variável, com algumas variações de tamanho, desenho e ângulo da linha de base. Por outro lado, embora seja pintado, o desenho dos caracteres não pertence à categoria de escritos à mão ou caligrafados; o desenho é da tipografia Times New Roman. Isso transforma o texto, por si só, em uma expressão gráfica ambígua e reprimida, como se contivesse uma expressividade que se realiza nas ilustrações, reforçando graficamente a tensão semântica.

Apesar de sempre haver lacunas de sentido entre texto e imagem, o modo como eles se relacionam varia – ainda que na mesma estrutura espaço-tópica de vinheta. Por vezes, a metáfora visual tem um referencial no que é dito no texto, operando pela realização em um contexto daquilo que é descrito, criando uma espécie de **metáfora pictórica**, na qual a força da imagem consiste em seu aspecto visual de dar concretude ao elemen-

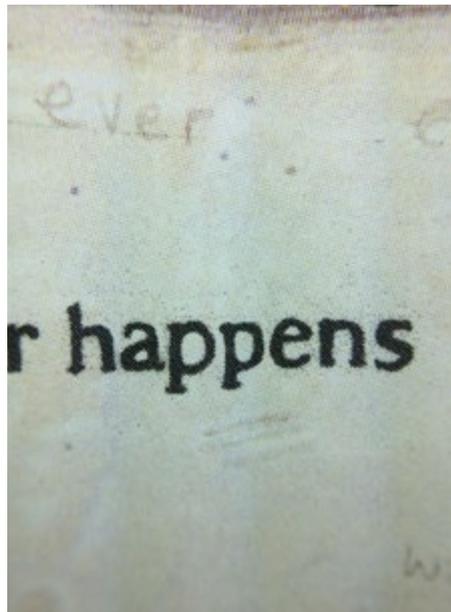


Figura a1.5 Foto ampliada de uma palavra do livro. A variação dos caracteres *p*, o inacabamento das formas das letras, a linha de base irregular e a impressão em quatro cores são evidências de que o texto foi pintado, assim como as ilustrações; isso cria uma integração visual e dá significados pictóricos também ao texto.

to simbólico na narrativa. Esse é o caso, por exemplo, da terceira prancha (Figura AI.6) em que o sujeito de “a escuridão subjuga você” encontra um correlativo claro na imagem, do peixe gigante flutuando sobre a protagonista. Nesse caso, o choque entre algo abstrato descrito no texto – a

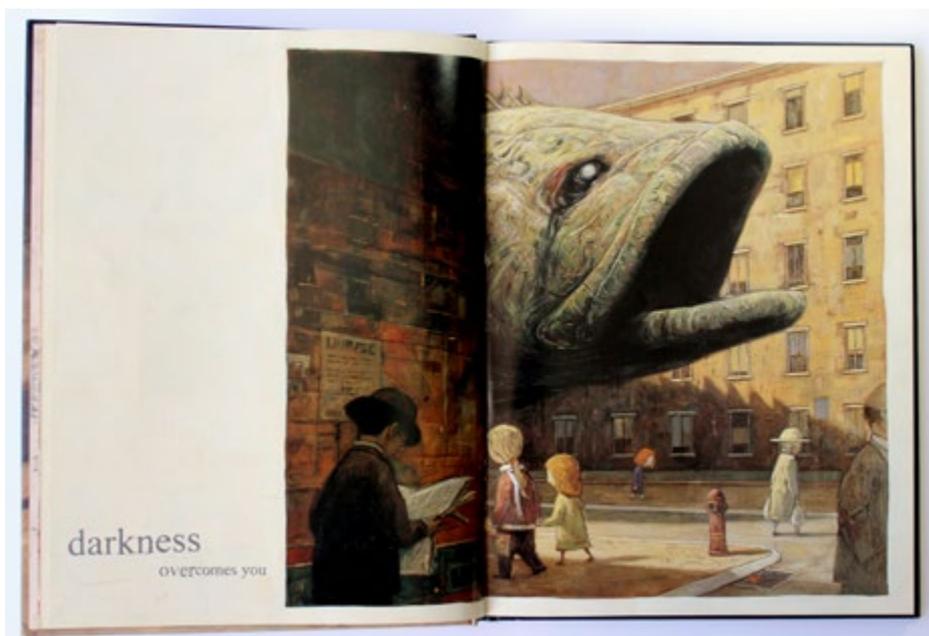


Figura a1.6 Terceira prancha. Exemplo de uma estrutura de vinheta que opera através da metáfora objetiva.

escuridão – e sua realidade mimética feita visível no universo narrativo induz à desautomatização do leitor. Através da composição, contraste, cores, texturas e escala, os aspectos pictóricos ganham mais atenção e conferem mais força à imagem.

Em outros casos, o texto não possui uma correspondência direta com a ilustração, mas uma relação translata. Assim, é possível argumentar que a imagem perde força como realização de algo abstrato, mas ganha uma significação própria e se torna uma afirmativa por si só: ela é uma **metáfora conceitual**. É o caso da 12ª prancha (Figura A1.7), cujo texto continua da página anterior, enumerando que “às vezes, você não sabe [...] quem você deve ser” e a ilustração mostra a protagonista pintando a si mesma em uma parede. Essa representação nos permite compreender conceber a identidade como algo construído ativamente e, assim, permeável às mais diversas contingências, como as tintas e pincéis que têm à mão na imagem – inclusive, aberto às dúvidas e angústias sobre as quais o livro trata.

As imagens que compõem essas metáforas abrem espaço para divagar sobre o que significam os mais diversos elementos, permitindo diversos vieses de análise. Por exemplo, pássaros que a cercam – e por que há algo,



Figura a1.7 Décima segunda prancha. Exemplo de uma estrutura de vinheta que opera através da metáfora conceitual.

um ovo em um ninho. dentro de uma gaiola desenhados na mesma parede em que ela se define. Na parede parece estar aquilo que é social, percebido pelos outros – talvez por isso esteja escrito “ruiva” em finlandês e “matéria impressa” em inglês, abrindo vieses de análise metanarrativos –, de modo que a profusão de texturas e cores não mostra certeza ou clareza acerca disso. Sob um viés psicanalítico, podemos observar também que sobre essa mesma parede se projeta sua sombra, implicando que somos definidos, também, por aquilo que negamos e pelo que fica ocluso. Além disso, no canto esquerdo há uma faixa que fica para além da parede, que consiste apenas de manchas, rastros indefinidos – o que pode remeter ao inconsciente ou ao que é reprimido em nossa psique.

Desse modo, nos casos em que as vinhetas nos propõem uma metáfora conceitual, a ordem pictórica assume um papel central na leitura, criando uma disparidade entre o que é dito, o que é mostrado e o que pode ser interpretado, instigando a percepção artística. A quarta prancha é particularmente representativa (Figura a1.8). O único texto que acompanha a imagem é “ninguém entende”, que, isolado, não nos dá contexto algum; gramaticalmente, não temos o objeto do entendimento, e, semanticamente, não



Figura a1.8 Quarta prancha. Nessa vinheta, a ordem pictórica assume um papel central.

temos um sujeito, apenas a ausência. Por outro lado, a ilustração nos mostra a protagonista dentro de uma garrafa com um escafrandro; o céu é de tempestade e a chuva é intensa e o único resquício de céu azul é acompanhado de uma nuvem impossivelmente agitada, à distância. A chuva enche lentamente a garrafa pela abertura estreita, enquanto a grossa chuva do lado de fora faz a água escorrer aos montes do lado de fora.

Aos poucos, percebemos que o capacete é uma tentativa pífia de sobreviver ao afogamento iminente: quando a garrafa encher, pingo a pingo, não vai ser possível respirar de qualquer modo. Todavia, o capacete serve, pictoricamente, como oclusão do rosto da personagem: um motivo que na seção 3.3 discutimos como sendo recorrente na obra de Shaun Tan. Cobrir o rosto é um modo instintivo e simbólico de esconder as emoções, de sentir-se recluso, solitário, ou mesmo incompreensível. Sob essa perspectiva, a metáfora visual da imagem é potencializada, uma vez que o rosto seria um ponto de atração visual da imagem, tornando a relação da sua expressão com o resto da imagem o foco da interpretação – se ela estivesse desesperada ou calma, o iconotexto teria assumido outro significado.



Figura a1.9 Sexta prancha. A confusão da *splash page* aprofunda o aspecto territorial e linguístico que atingem as questões de identidade.

Outra questão pode ser suscitada a partir da sexta prancha, a primeira *splash page* com que nos deparamos (Figura A1.9): a sensação de deslocamento territorial e linguístico. O texto na página anterior afirma que “o mundo é uma máquina surda” e, agora continua, “sem sentido ou razão”. De fato, encontramos fragmentos flutuantes sobrepostos com uma preocupação particular de diferenciar os planos através do uso de sombras em representações predominantemente bidimensionais. Alguns rostos sintetizados que se confundem com prédios e ora vomitam fumaça, ora vomitam mais palavras.

Os diversos pedaços de texto espalhados em recortes de diversos formatos não são aleatórios: leem-se “palavras”, “significado”, “leitura”, “sistema”, ao lado de frases em francês, italiano além de ideogramas e equações. Aliados às margens compostas por colagens de dicionário com definições de palavras como “exclusão”, “confusão”, “*extraneous*”, ou “esquecimento”, escolhas que ganham contornos metalinguísticos muito profundos. O texto da narrativa é tão fragmentário quanto qualquer outro pedaço nessa prancha, causando uma confusão acerca do que dever ser tido como conteúdo verbal. Por conseguinte, ou cada um desses

fragmentos são igualmente significativos para a interpretação do livro ilustrado – o que levaria horas para um leitor dedicado – ou que nenhuma delas faz sentido algum e são resultado de pura confusão arbitrária – do mesmo modo que a acepção pós-moderna da linguagem.

Esses fragmentos ora acompanham ora compõem prédios e rostos que remetem a uma paisagem urbana extremamente caótica. No entanto, essa não-paisagem pode ser qualquer lugar, como os elementos territoriais parecem indicar: a rainha da Inglaterra, o nome da cidade de Perth, “África Ocidental Francesa”, envelopes e selos de cartas, mapas. Os diversos aviões que cruzam a prancha remetem à ideia de constante mudança de territórios e globalização. Essa prancha é a tentativa sempre incompleta de definir a pós-modernidade, mas que estabelece seus marcos: a dúvida do significado da linguagem e a quebra dos limites territoriais. À medida que olha em direção ao leitor – e uma das poucas vezes que mostra o rosto na narrativa – a protagonista parece nos questionar sobre o que de fato significam essas ferramentas que criamos para explicar o real. E sobre mais uma das desconstruções que sofremos: de nossa identidade.

A segunda metade do livro se aprofunda nos movimentos de pertencimento e alienação de si próprio relativos à construção de identidade. A IIIA prancha (Figura A1.10) é uma metáfora conceitual que se articula com a 6a através da presença de colagens fragmentárias. Os textos e gravuras chineses nos remetem à confusão de pertencer em si quando a sensação de angústia predomina. Essa hipótese é reforçada por duas placas escritas em finlandês – “*kuka sinä olet?*” e “*mitä sinä täällä teet?*” –, cujas palavras são alienígenas particularmente para o inglês. As perguntas correspondem a “quem é você?” e “o que você está fazendo aqui?” e se complementam ao texto em inglês “às vezes você simplesmente não sabe o que você deveria fazer” (“*sometimes you just don't know what you're supposed to do*”), endossando as dúvidas evocadas pela sensação de estranhar a si próprio.

A imagem é opressora. Tanto a plateia despersonalizada – meros chapéus e fumaças – em volta quanto as outras figuras que dividem o palco com a protagonista a cercam, dando à ilustração essa atmosfera de vigilância. De fato, a personagem está no centro das atenções, mas não é um lugar confortável: ela tem em sua mão um fantoche de si própria, que seria sua saída para



Figura a1.10 Décimo primeiro hiperpainel. Analisamos essa ilustração a partir de sua ordem pictórica.

responder às perguntas que lhe são postas. Mas ela está paralisada. O palco em que suas emoções deveriam interagir está lotado, embora nada consiga tocá-la; mesmo a estranha máquina que sorri apenas ensaia o toque, parecendo apresentar sua incapacidade de realizar sua performance. Outras figuras são impassíveis ou hostis a ela, a não ser por uma criatura que lhe oferece um presente, que ela parece não notar. Essa criatura, por sua vez, não percebe que do sótão emerge uma figura vermelha que parece demoníaca.

A ligação direta com o inquietante freudiano é inevitável. O sótão é a imagem clássica do inconsciente, e de lá emerge uma figura ameaçadora, que aperta os olhos, como se calculasse sua saída. Os pés do trompetista estão sobre a tampa do palco, mas ele também parece não notar que a tampa se levanta – que nos sugere que a figura está subindo sorrateiramente. Essa figura deveria estar escondida, mas tem um lugar destacado na composição da ilustração: além de estar próxima à interseção dos terços, é destacada pelo contraste tonal e é o único elemento vermelho vivo nessa área da imagem. Todavia, a protagonista não é a única observada; dois olhos saltam diretamente para o leitor: o da máquina-apresentador e outro no

plano de fundo, acima do abajur. Essas perguntas e angústias são tão dela quanto nossas, e esses olhares nos forçam a nos envolver nessa peça.

Todo esse conflito de identidade nos requer pensar quem é essa protagonista. A princípio, ela parece uma criança, pois o modo como é apresentada nos remete a uma personagem infantil: a proporção do seu corpo, seu tamanho, a simplicidade do vestido roxo. Todavia, nada no livro nos remete à infância. O quarto em que acorda na primeira ilustração é austero, pequeno, desprovido de mobília, que, além da cama, consiste apenas de uma cômoda e um criado-mudo. Não há referências a familiares ou amigos presentes no cotidiano infantil; as outras pessoas que aparecem em algumas das ilustrações são tão apáticas e isoladas quanto a própria protagonista. Essa narrativa não corresponde ao dia-a-dia de uma criança, mas de um adulto. A quinta prancha é chave para demonstrar que se trata de um cotidiano de trabalho pois representa uma fábrica em que as pessoas, apáticas, entregam sua energia de vida – representada pela lâmpada de bulbo no peito da protagonista – à essa “máquina surda”, como o mundo é descrito – o que nos permitiria uma leitura a partir da alienação marxista.

O significado de diversos elementos presentes na narrativa são lacunas a serem preenchidas pelo leitor, que é um princípio fundamental da obra de Shaun Tan. Assim, a narrativa torna-se um tanto aberta, pois não recebemos como dado sequer o que a árvore vermelha representa. Tan (2004), de fato, afirma que as ideias do livro são bastante amplas e apontam antes para “mundos emocionais” do que para conteúdos específicos, resistindo e quase que demandando interpretações variadas, uma vez que as experiências de sofrimento e esperança de cada indivíduo são distintas. A impossibilidade de sentir através do outro, todavia, não é uma parede inquebrável. A metáfora e a linguagem translata, nas palavras de Pessoa, e a elaboração da forma, nas palavras de Shklovsky, são o modo de *tentar* tornar as sensações transmissíveis, de tornar as impressões em literatura, dando sentido à irrealidade direta do real. Por isso, a ênfase de Álvaro de Campos na emoção, que, “no embate com essa civilização [moderna], sustenta sua sensação, modela sua sensibilidade [...] porque é a sensação essa coincidência de forças opostas, razão e emoção [...]” (ALMEIDA, 2011, p.81).

Apesar de Tan (2004) afirmar que depois de passar por vários momentos sombrios, a protagonista “enfim encontra algo esperançoso ao fim de sua jornada”, ou ainda que “a folha floresceu em uma árvore vermelha, cheia de luz e esperança” (PANTALEO, 2012, p.58, t.n.), poderíamos argumentar que nem isso é ponto pacífico. A folha vermelha em todas as ilustrações, escondida, acompanhando a protagonista, realça o caráter ambíguo da figura e trazem mais dúvidas que respostas – sua onipresença, por si só, cria uma narrativa paralela que dificulta estabelecer-lhe um significado, forçando o leitor a, nos termos de Shklovsky, ter a sensação da forma. O procedimento artístico é ocultar um dos fatores da metáfora, criando um signo sem referente. Por assim dizer, um elemento estranho. O fato de esse elemento dar origem ao título do livro lhe confere uma importância narrativa que, em um primeiro momento, é dificilmente apreendida. Ademais, a folha e árvore vermelhas ausentes de um significado unívoco – ainda que simbólico – são justapostas a um relato mimético, implicando na subversão do caráter representativo da imagem figurativa.

Acreditamos que extrapolar a interpretação de que esse símbolo significa um sinal de otimismo ou esperança dá abertura para o reconhecimento de que “as coisas importantes da vida não são sempre imediatamente visíveis, e nem sempre podem ser nomeadas, ou mesmo totalmente compreendidas” (TAN, 2011e, t.n.). Por exemplo, se considerarmos que o quarto não é um espaço físico, ele pode representar a construção de sua identidade, onde ela “se sente em casa”. Assim, a folha e a árvore são a um só tempo a única coisa que lhe fazem sorrir – no final da narrativa, ao florescer a árvore –, mas também o que lhe faz sair do quarto – afinal, para que as folhas secas cinza caiam, elas haviam florescido como a nova árvore. Assim, tudo é cercado por incerteza e “se há algum reflexo preciso da vida real, é como algo que está continuamente em busca de resolução” (*ibid.*, t.n.). Dessa perspectiva, mesmo na camada mais superficial de interpretação, a narrativa foge de uma resposta didática ou uma moral – como normalmente é associado à narrativa infantil, talvez como uma herança das fábulas.

Nessa análise, argumentamos que esse livro ilustrado opera segundo a descontinuidade temporal e na ênfase na sensação de angústia existencial, através do uso das metáforas sensacionistas. Sua estrutura narrativa

simétrica, por sua vez, põe em dúvida mesmo a interpretação mais otimista de que a árvore vermelha representaria a esperança ou a felicidade, pois, se extrapolarmos a narrativa para mais um dia, a angústia pode ser permanente. A percepção artística é evocada pelos dispositivos existentes nos três parâmetros de análise: da articulação, da multimodalidade e da ordem pictórica. Não é apenas o impacto visual das ilustrações ou o argumento de que trata – que talvez já fossem suficientes para distingui-lo de outros livros ilustrados – mas pelas inúmeras ambiguidades que permeiam a estrutura narrativa. Além disso, a própria temática permite que os procedimentos se articulem sem significados fechados, de modo que seriam possíveis interpretações também segundo os conceitos de inquietante freudiano e de alienação marxista, retomando a ideia que discutimos em 1.3 de que o *ostranenie* explica *como* a obra realiza essas operações.

Enfim, argumentamos que a ênfase na sensação é a dominante que permite discutir os procedimentos mais importantes desse livro ilustrado: as metáforas sensacionistas e lacunas de significado. Na visão de mundo de Pessoa-Campos, o sensacionismo tem:

o poder de transformação e aprimoramento espirituais que a vivência da amargura ‘do outro’ produz em nós. Apenas sentindo o que o outro sentiu em nossa própria carne, mesmo que imaginariamente, é que o compreenderemos e, de tal forma, solidarizando-nos com o outro, compartilhando do seu sofrimento, nós nos elevamos. Eis onde reside o humanismo, o espiritualismo de Pessoa-Campos [...] (GOTTLOB, 1970 p.312-13)

Essa ambiguidade desse tipo de humanismo moderno é compartilhada entre Pessoa e Shklovsky, fazendo-os crer que a arte moderna deve “1) ou cultivar serenamente o sentimento decadente [...] ou, 2) fazendo vibrar com toda a beleza do contemporâneo, com toda a onda de máquinas, comércios, indústrias” (PESSOA, 2016b), ou que “essa coisa que chamamos arte existe a fim de restaurar a sensação da vida, a fim de nos fazer sentir as coisas, a fim de tornar a rocha rochosa [...] [e que] o processo perceptivo, na arte, é um fim em si mesmo e deve ser prolongado” (SHKLOVSKY, 2015, t.n.).

Em ambos, também, a arte é o modo de experienciar pelo outro, fazê-lo “cada vez mais cômico da realidade que o cerca para poder superar, assim, os obstáculos que na vida se lhe apresentem” (GOTTLOB, 1970 p.305). Em Pessoa-Campos isso toma tanto um tom político quanto espiritual: depositando suas esperanças de um “supra-Portugal” e buscando elevar-se e aproximar-se de um Ser Absoluto (Cf. GOTTLOB, 1970). Em Shklovsky, como vimos, também reflete sua vida e a política de seu tempo, embora de maneira mais refratada. Por fim, ao elaborar a forma, ambos buscam a possibilidade de transmutar o material do cotidiano em renovação e sensação artística.

Acreditamos que *A Árvore Vermelha* compartilha da visão de mundo sensacionista, elevando as impressões literárias como uma forma de conhecer o mundo e estabelecer vínculos entre subjetividades. A sensação humana de angústia existencial, sobretudo no contexto contemporâneo, se torna o fio condutor da narrativa e potencializa seu alcance estético. Por outro lado, os desdobramentos éticos de Shaun Tan são mais modestos, embora ainda façam parte de uma grande narrativa de humanismo. Enfim, a obra se apresenta como um espaço em que podemos identificar-nos com essa angústia enquanto sensação, não como doença, reforçando seu caráter ético: a empatia.

ANÁLISE 2: A Chegada

Esse livro é provavelmente o trabalho mais maduro e que melhor reúne diversas expressões do estranhamento na obra de Shaun Tan: desde a temática da narrativa até a sensação causada no leitor. O título original da obra, *The arrival* (traduzido em português como *A Chegada*) significa, ao mesmo tempo, o evento da chegada e a pessoa que chega a algum lugar – um título já ambíguo e abrangente que reflete a natureza da narrativa. Enquanto, no mundo narrativo, o protagonista luta para se *familiarizar* com um novo local de elementos e dinâmicas culturais exóticos, o leitor é cuidadosamente envolvido nas sensações do personagem – talvez por ambos estarem igualmente alienados desse local e tentarem encontrar a lógica subjacente daquele mundo.

Por outro lado, Shaun Tan expõe como é o olhar do estrangeiro através do fantástico, exagerando e deformando para transplantar a sensação do personagem para o leitor, a fim de *desfamiliarizar* não o mundo narrativo – pois ele já funciona segundo uma lógica *estranha* –, mas o próprio mundo real. Essa hipersensibilização leva ao estranhamento, fazendo com que o leitor tente encontrar uma lógica subjacente no seu próprio mundo, que acaba por ser tão arbitrária quanto a do mundo fantástico. Logo, o estranhamento depende fundamentalmente da capacidade de transmutar as forças de pertencimento e deslocamento da experiência do estrangeiro em uma obra.

A obra é composta por seis capítulos de tamanhos variáveis através dos quais o protagonista passa pela experiência de imigração sozinho, e depois consegue trazer sua mulher e filha consigo, se adaptando ao novo país (Figura A2.1, PRÓX. PÁG.). Esse local é utópico, não apenas por ser composto de elementos fantásticos, mas também porque pessoas com histórias diferentes vivem harmoniosamente em uma sociedade multicultural “inspirada pelo idealismo e das lições da história; eles são uma comunidade de pessoas que sabem muito bem o que ocorre se tolerância, compaixão e aceitação do outro correm risco de falhar” (TAN, 2010b, p.29, t.n.). Apesar do argumento e da atmosfera expressarem a dificuldade da experiência de imigração, há momentos engraçados na narrativa que, em última instância, é esperançosa.

RESENHA E METÁFORAS

No capítulo I, somos apresentados aos personagens. As principais características narrativas de Shaun Tan já são identificadas na materialização da sensação no pássaro de origami (*tsuru*) – a imagem do pássaro é recorrente – e no elemento fantástico, caudas ou tentáculos espinhosos que povoam as ruas. Essas entidades são o indício das motivações dos personagens para sua migração, inspiradas parcialmente pelo depoimento de um imigrante que descreveu o regime opressor de sua terra natal como “um dragão assustador” (TAN, 2010b). Outra parcela da inspiração vem de uma série de gravuras feitas por Francisco Goya, *Los Caprichos* de 1799, que criticam superstição e preconceito também através de metáforas e transfiguração do sentido da linguagem verbal (Figura A2.2).

A escolha de não apenas metaforizar um problema real, mas ocultar a criatura fantástica, mostrando apenas partes dela evoca uma referência ao horror lovecraftiano. Lovecraft (1937) afirma que elemen-

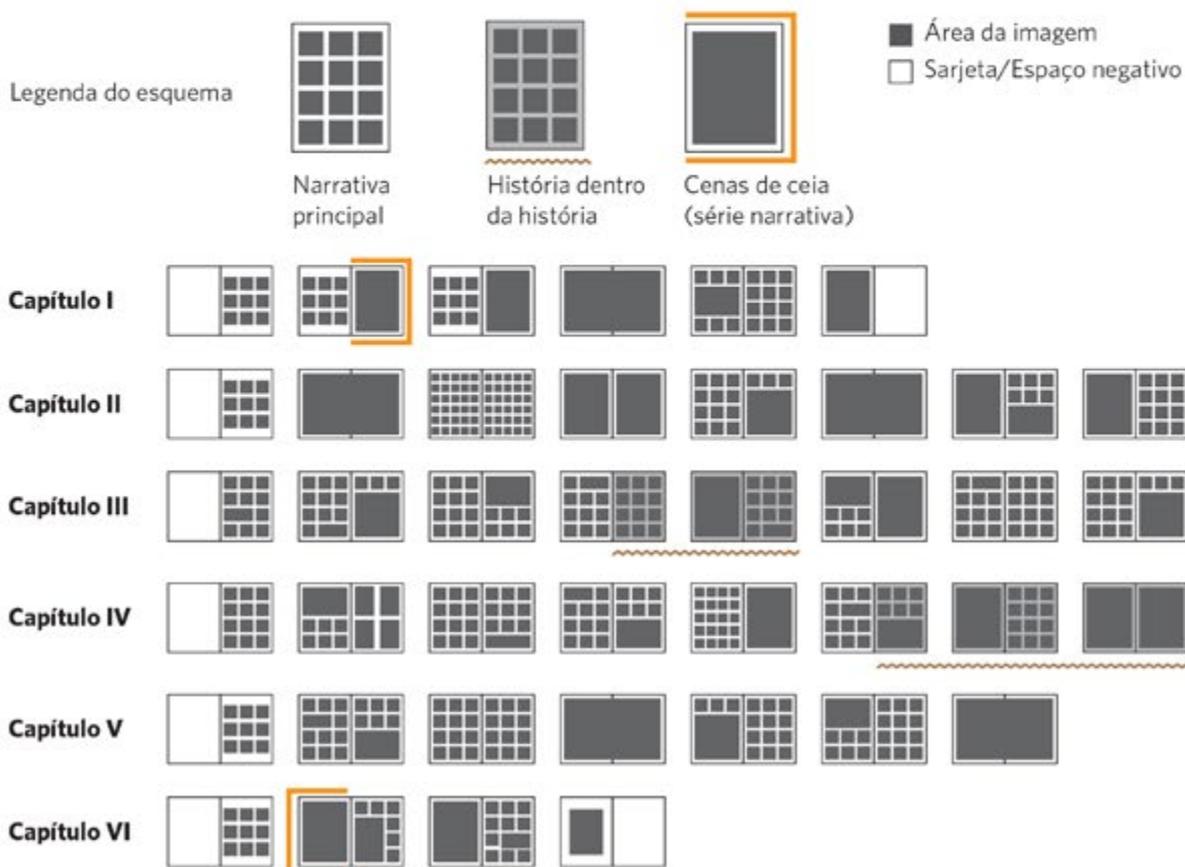


figura a2.2 Uma das gravuras da série *Los Caprichos* de Francisco Goya, de 1799. Essa série de gravuras usa imagem e texto para ironizar superstições e a sociedade da época, sobretudo através de ilustrações que criam metáforas visuais.

to de horror é o dispositivo que utiliza em suas histórias porque “o medo é nossa emoção mais forte, e que melhor pode ser empregada para a criação de ilusões que desafiam a natureza [...] [a fim de] atingir,

Esquema da narrativa

Cada linha corresponde a um capítulo



Elementos e metáforas recorrentes



O *tsuru* aparece como um elemento afetivo no início - acima, esquerda - e é retomado durante a história.

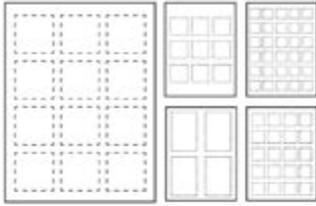
O chapéu e a mala são as únicas coisas que o imigrante carrega. Na coluna da esquerda, o chapéu no país antigo e na nova casa no país utópico

O caderno e os desenhos como modo do imigrante e de Shaun Tan se expressarem e dialogarem com o mundo

figura a2.1 Esquema geral da ANÁLISE 2: *A Chegada*

Padrões de configuração de página

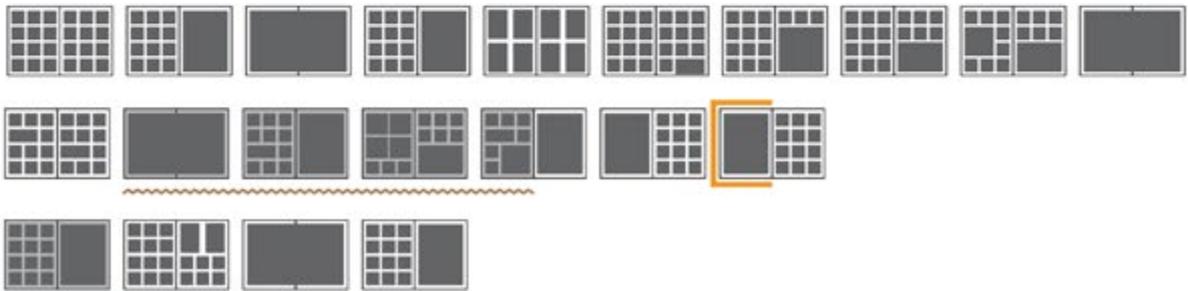
Grid básico e variações



Página inteira



Splash page



A forma de mandala que se repete em vários elementos do país utópico. Remete ao sol e a símbolos arquetípicos e mitológicos



Os animais fantásticos que acompanham os cidadãos do país utópico, que remetem à ideia grega de *daimon*



O jarro que o imigrante recebe dos amigos que faz no novo país é habitado por um pássaro nativo na chegada de sua família

momentaneamente, a ilusão de uma suspensão ou violação das irritantes limitações de tempo, espaço e lei natural” (t.n.). De fato, Tan (2010) afirma que “criaturas sombrias parecem metáforas ideais para muitos medos indizíveis” (p. 16, t.n.).

No capítulo II, o protagonista chega ao novo país, com cultura inteiramente alienígena. A primeira parte conta a viagem e chegada do navio, e visa causar uma confusão temporal para narrar a jornada através de procedimentos de articulação e de intertextualidade pictórica, melhor detalhados adiante. Na segunda parte, em que acompanhamos o desembarque, o procedimento mais notável que vai permear e caracterizar a narrativa é o choque linguístico e cultural, através da língua fictícia e de elementos e criaturas fantásticos. A página-dupla apresentada na Figura A2.3 mostra o primeiro passo da transição entre esses dois mundos.

Já ao fim da viagem de barco, o protagonista escreve uma carta e faz um *tsuru*, como se ele por si só fosse capaz de enviar a mensagem à sua família. Logo após, uma revoada de pássaros peculiares sobrevoa o navio;



figura a2.3 Os pássaros são elementos recorrentes na narrativa. Enquanto o *tsuru* remete à saudade de sua família, os pássaros que sobrevoam o barco anunciam o novo país.

essas são criaturas desse novo país, uma imagem que será utilizada adiante para metaforizar seu processo de adaptação. Ao passar pelo centro de imigração – em que é inspecionado e codificado – ele é levado à cidade por um balão que sai do topo de grandes estruturas parecidas com silos. Tan (2010) confere essa referência a recifes de corais, que liberam ovos que flutuam aleatoriamente pelo mar até caírem em algum lugar; se esse lugar for propício, uma nova colônia cresce – não muito diferente da migração humana, fora a escala.

Ao chegar ao seu alojamento, ele encontra uma espécie de cachorro-anfíbio que passa a ser seu companheiro para toda a narrativa. Todavia, desde que o protagonista vê a cidade à distância pela primeira vez, temos um indício, nas estátuas, dessa “norma cultural” de que todos os habitantes possuem um companheiro animal-fantástico que os acompanha. Essas figuras remetem à ideia pré-socrática de *daimon*, uma espécie de entidade metafísica que acompanha um indivíduo desde o seu nascimento, mas que assumem visões mais materialistas: “a personalidade do indivíduo é seu *daimon*” (PREUS, 2015, t.n.). Em *A Chegada*, podemos compreender o animal como uma metáfora do estado de consciência dos indivíduos e “como metáfora da conexão de um indivíduo com o ambiente e como afeição é aprendida com o tempo” (TAN, 2010b, p.35, t.n.).

No terceiro capítulo, à medida que o protagonista começa a realizar atividades cotidianas, acompanhamos sua adaptação ao novo mundo. Ele descobre há outras pessoas que também saíram de sua terra natal e trouxeram consigo suas histórias e culturas, de modo que não lhes foi imposta uma identidade cultural. Portanto, essa nova terra é também povoada pelos sonhos e esperanças. Através do procedimento de **incrustação** – em que um personagem se torna o narrador dentro da narrativa – “ouvimos” os relatos de outros imigrantes, baseados naqueles coletados por Shaun Tan.

Os dois relatos incrustados são compostos pela composição do elemento fantástico e da deformação pelo exagero, embora a primeira seja uma narrativa mais literal e a segunda, mais metafórica (Figura A2.4). A segunda, como a do capítulo anterior, foi também inspirada por um depoimento de uma refugiada romena, que explicou o regime soviético como se

a liberdade, beleza e resistência fossem aspirados e substituídos por “uma mortalha sem espírito de silêncio sem cor” (TAN, 2010b, p. 40, t.n.).

Então, a narrativa se torna mais linear ao acompanharmos o protagonista ao conhecer diferentes bairros e locais da nova cidade, em uma estrutura episódica – “uma sequência internamente coerente e fechada de situações e eventos que podem ser ligadas a outras unidades narrativas para formar estruturas maiores” (HERMAN; JAHN; RYAN, 2010). Assim, co-



figura a2.4 Um dos relatos que Tan coletou foi de uma refugiada romana que escapou da União Soviética. Ela descreveu o regime como se a liberdade fosse aspirada, que foi elaborada nessa ilustração.

nhecemos uma área de mercados, onde o protagonista conversa com um vendedor que o convida para jantar em sua casa. Assim, os seguimos até um outro bairro residencial – com estátuas parecidas com corujas – conhecendo as comidas e o transporte e a família do mercador. Esse capítulo acaba com uma ceia e com o protagonista recebendo um pequeno jarro de presente da família.

No quarto capítulo, damos um passo adiante na tentativa de adaptação à nova vida: buscar trabalho. Ele é negado diversas vezes, provavelmente por ser considerado desqualificado, como mecânico, vendedor, cozinheiro

e limpador dos barcos voadores. Em certa medida, a narrativa toma um tom cômico, quando ele finalmente consegue trabalhar colando pôsteres lambe-lambe, uma homenagem que Shaun Tan oferece ao filme *Ladrões de bicicletas*, sobre cuja influência discutiremos adiante. No entanto, uma vez que não conhece a língua, cola o pôster de cabeça para baixo, e é demitido por isso. Na obra do artista pernambucano Daniel Santiago de 1982 (Figura A2.5), colar o pôster de cabeça para baixo é um procedimento que evoca uma quebra de automatismo que, em específico, visa subverter da função comunicativa do cartaz no cotidiano.

Assim, em *A Chegada*, esse evento é uma analogia bastante literal com o estranhamento, demonstrando que o olhar estrangeiro implica uma vivência criativa mesmo da experiência cotidiana. A obra de Santiago, por outro lado, se inscreve no mesmo ideal de uma série de trabalhos em parceria com Paulo Bruscky, como a performance *Arte – Vacina contra o tédio* de 1984, em “uma busca por um trânsito fluido e fundamental entre arte e vida” (TEJO; GILBERT, 2012, p.23). Todavia, conforme discutiremos adiante, quando toda a vida se torna arte e sensação, os efeitos éticos são problemáticos. Isso já havia sido apontado pelo próprio Shklovsky (1970[1923] apud VATULESCU, 2006, p.42, t.n.), quando escreveu sobre a vida revolucionária e a perseguição da polícia soviética.

Depois de mais um trabalho falho como entregador – quando entra em um terreno com uma espécie de lagarto gigante e depois sai correndo assustado –, ele consegue emprego em um tipo de fábrica, com um trabalho muito repetitivo de selecionar e descartar peças defeituosas. Essa página com diversos quadros pequenos acentuam a sensação de repetição

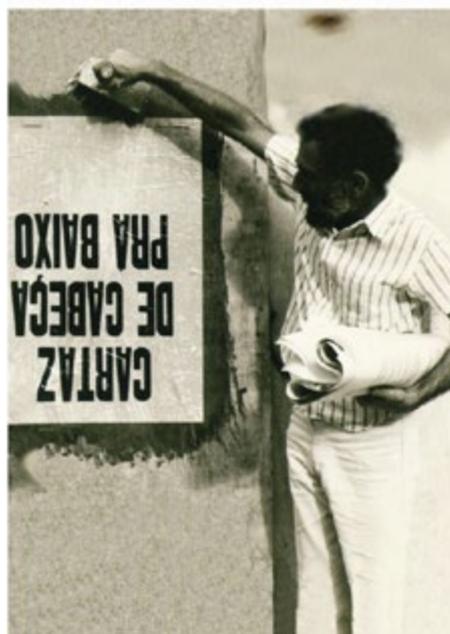


figura a2.5 O cartaz de cabeça pra baixo de Daniel Santiago, artista pernambucano contemporâneo. O deslocamento, ou “uso errado”, do cartaz é um procedimento de desautomatização da vida cotidiana.

e automatismo – mesmo nesse mundo fantástico. Lá, conhece outro imigrante: um idoso, que ainda jovem foi lutar em uma guerra e perdeu uma perna só para retornar ao seu país destruído. Após saírem da fábrica, o protagonista acompanha esse novo amigo a uma espécie de jogo ao ar livre, em uma cena que revela o esplendor que o novo país também pode oferecer.

Essa cena evidencia um símbolo que permeia todo livro, seja na arquitetura, nos relógios, nos animais e nos documentos (Figura A2.6): um tipo de sol. Tan (2010b) afirma que eles não significam nada em particular, mas que são “de um modo um tanto espiritual, permitem entrever a interconexão entre todas as coisas, algo que pode ser percebido sem nunca ser completamente compreendido” (p.44, t.n.). De fato, essa configuração remete a expressões religiosas tanto orientais quanto mesoamericanas, como uma espécie de mandala, reforçando o caráter arquetípico e atemporal da narrativa.

O quinto capítulo se utiliza do pássaro nativo e do jarro que o protagonista havia recebido como metáforas para a chegada da sua família ao novo país. Paralelamente a mostrar o pássaro construindo o ninho no jarro, o protagonista consegue dinheiro para a vinda da sua família para o novo país, e muito mais ambientado, envia-o em uma carta. Após um ano, tempo indicado pelo crescimento de uma planta através das estações, o pássaro é mostrado dando de comer aos filhotes. Então, uma carta chega



figura a2.6 Um momento de iluminação, em que o símbolo do sol atinge toda sua plenitude. A partir desse ponto na narrativa, a família chegará ao novo país e se adaptará à nova vida.

no apartamento, indicando a chegada de sua família, quando o protagonista corre para chegar no local de pouso do balão, na cena de reunião.

Por fim, o sexto capítulo mostra a família vivendo no país utópico. Após uma cena de ceia, que mostra a família presente com os olhares, todos parecem estar bastante habituados ao local. Uma breve cena da criança saindo de casa e ajudando uma outra imigrante que parece perdida a se localizar parece reforçar a visão ideal de Shaun Tan. Esse país proporciona, de fato, viver a vida que eles esperaram sem problemas de maior escala.

ANÁLISE

Antes de aprofundarmos nos aspectos formais da obra, é importante estabelecer que tipo de relação com a figura do estrangeiro é estabelecida na narrativa. Kempinska (2013), a partir dos desdobramentos das teóricas estéticas do século xx, delinea propostas bastante diferentes a partir da figura do estrangeiro enquanto paradigma do fruidor. Argumentando que a relação do estrangeiro com a língua materna é “diretamente responsável pela articulação da distância estética”, ela identifica três figuras distintas do estrangeiro-fruidor de uma obra: o desenraizado, o *outsider* e o exilado. Essas figuras representam paradigmas estéticos do espectador da obra, exemplificados pelos relatos de teóricos e escritores emigrantes.

O **desenraizado** é uma figura idealizada, que ao liberar-se do solo, “permite [...] uma visão ampla, ao mesmo tempo mais disponível e mais distanciada da realidade em geral” (*ibid.*). Ele se identifica como livre, autônomo e distanciado, capaz de sobrevoar as culturas e línguas, de pertencer a um espaço extralinguístico. Essa posição se reflete na teoria da recepção de Wolfgang Iser, em que “a leitura é [...] um jogo entre o fruidor e o texto, no qual acontece um deslocamento imaginário, não livre de obstáculos, do contexto de vida para o contexto configurado na recepção” (*ibid.*). Desse modo, essa migração estética “envolve principalmente as faculdades imaginativas e cognitivas do sujeito, cujo corpo permanece indiferente durante o percurso todo” (*ibid.*).

O *outsider* é composto por um gesto fundamentalmente mais violento, “pois corresponde a uma tentativa, nunca completada, de ‘se arrancar’ do domínio da língua própria” (*ibid.*). Essa figura tem como objetivo

romper com uma unidade ou repetição, exemplificada pelo efeito do *ostranenie*. A irrupção do automatismo da percepção através da linguagem proposta pelos Formalistas nos direciona a uma constante pluralidade da experiência, uma “renovação que invalida, por um momento, a relação do fruidor com a passagem do tempo e com a memória” (*ibid.*) através do gesto de trans-viver. Uma vez que o fruidor retoma sua corporeidade na experiência cotidiana, sua percepção já não é a mesma, e ele passa a se sentir um *outsider* na medida em que percebe de maneira distinta, ou estranhada, aquilo que antes da experiência estética era cotidiano.

Por fim, o **exilado** parece apontar para uma transferência realizada pela psique: aquilo que causa inquietação clínica é transferido para a figura do estrangeiro – identificando-o, assim, com a figura do duplo –, dadas as obras que representam essa relação (Cf. KEMPINSKA, 2013). A relação com a língua é fundamentalmente ambivalente pois é, ao mesmo tempo, materna e estrangeira, descarrilhando para “a violência das relações, não raramente transformadas em catástrofes, os colapsos da subjetividade e a substituição do discurso pelo corpo” (*ibid.*). Na estética, se reflete na incapacidade de controlar a distância, pois esse exilado “transforma tudo em questão pessoal, oscilando, de forma incoerente e descontrolada, entre o afastamento e a intimidade” (*ibid.*).

Vamos argumentar que essa é uma obra *realista*, cuja dominante é o próprio argumento e cujos procedimentos principais são metaforizar fatos e materializar fantasias como um modo de 1) retirar essa narrativa do espaço-tempo conhecido e 2) presentificar a sensação para o leitor. Assim, ao permitir que o leitor trans-viva a experiência desse *outsider*, a experiência é percebida como real e ressoa em cada indivíduo, não importa o quão absurda ou fantástica. Assim, ocorre o deslocamento para percepção artística, que renova a percepção.

A *Chegada* narra o processo de familiarização do *outsider*, de modo que o personagem e o leitor conheçam o mundo narrativo de maneira paralela. A narrativa não se utiliza da linguagem verbal como narração, aproximando o leitor do personagem sem o intermédio do narrador; a leitura se dá não como uma história passada que é recontada, mas como se ela se

desenrolasse em tempo real. A aproximação é reforçada, ainda, pela linguagem pictórica verossímil, que lhe confere um caráter de documentário.

Apesar dos diversos elementos fantásticos que povoam a narrativa, *A Chegada* é uma obra realista. Segundo Thompson (1988), uma obra é definida como realista segundo o tipo predominante de motivação presente na obra; “se os indícios nos pedem para apelar ao nosso conhecimento do mundo real [...] nós podemos dizer que a obra está usando a motivação realista” (p.198, t.n.). Não devemos tomar o sentido mais vulgar de “realista”, sobretudo quando tratamos de representações; a verossimilhança do desenho, de fato, é um dos dispositivos que nos induz a uma interpretação mais literal, mas a motivação realista se dá, sobretudo no **material** que deu origem à obra.

Um dos principais lemas do jovem Shklovsky era que a função da arte é quebrar o automatismo do cotidiano para renovar a sensação da vida. Discutimos, por outro lado, que, durante a revolução, Shklovsky afirmou que não havia vida cotidiana de nenhuma natureza, uma vez que na vida revolucionária, tudo se tornara sensação (VATULESCU, 2006). De maneira análoga, quase tudo também é sensação na experiência de um estrangeiro em um novo local com uma língua estrangeira e diferentes costumes; a figura do imigrante dificilmente é capaz de automatizar sua nova vida. Portanto, a própria experiência de imigração incita uma vivência criativa, pois:

viajar para um país estrangeiro pode ser como entrar em uma segunda infância, onde tudo precisa ser reinterpretado em um novo contexto. Na verdade, a experiência do imigrante compreende todo desafio emocional, intelectual e espiritual possível de ser enfrentado por um ser humano, fazendo-o questionar tudo que é tanto conhecido quanto desconhecido. (TAN, 2010b, p.6, t.n.)

Diante disso, argumentamos que a figura do imigrante presente em *A Chegada* é o *outsider*. Embora os personagens se arranquem da terra natal contra sua vontade – ou ainda, por falta de opção –, a narrativa consiste no esforço repetitivo de realizar o processo de familiarização. A ênfase na possibilidade de adaptação do imigrante com esse universo estranho – narrada, sobretudo, nos capítulos III e VI – revelam esse movimento

duplo de estranhamento e familiarização como parte de um mesmo contínuo. Na narrativa arquetípica de Shaun Tan, o processo de adaptação é bem-sucedido e o estrangeiro é capaz de se habituar com a nova vida com sua família – mas Kempinska (2013) aponta possíveis desfechos mais violentos com a figura do exilado.

Sem dúvida, o distanciamento de Shaun Tan da experiência de imigração possibilitou que *A Chegada* estabelecesse uma relação direta desse material com uma experiência artística. Por conseguinte, a extensa pesquisa ao longo do processo de criação do livro faz com que a temática do material se revele ainda muito significativa na obra final. Esse material foi coletado tanto através de relatos coletados pelo próprio Shaun Tan de imigrantes de diversas culturas – inclusive seu pai – quanto de uma pesquisa feita no museu de uma das principais estações de imigração dos Estados Unidos, Ellis Island. Portanto, o próprio argumento – composto pelo arquétipo do imigrante fundamentado na pesquisa histórica – está trançando na obra de maneira que se torna sua **dominante**.

Entretanto, o protagonista imigrante com quem estabelecemos a empatia também é distanciado da realidade, efetuando um contraste entre sua singularidade e sua universalidade. Em *A Chegada*, o procedimento geral de Shaun Tan da ilustração indireta – “tentar encontrar um equivalente metafórico para um tema ou experiência, uma representação imaginária em vez de uma literal” (TAN, 2010b, t.n.) – funciona em contraste com a motivação realista. Esse aspecto fantástico da narrativa opera tanto na descontextualização de espaço e tempo quanto em explicitar a experiência através da materialização da sensação.

A presença dos elementos fantásticos enquanto metáforas das experiências criam aberturas de interpretação para que, ao mesmo tempo que permite ao leitor dar-lhes significado – envolvendo-o mais na experiência –, permite quase qualquer significado. Esse aspecto quase mitológico transforma a narrativa em algo arquetípico, e por isso, atemporal e extraterritorial – em última instância, estranho. Esse distanciamento opera também pela linguagem pictórica: embora verossímil, a representação explicita-se como desenho através de hachuras e texturas visíveis. Portanto,

a ordem pictórica se reafirma como apenas um modo de ver o mundo, em vez de pretender-se a própria realidade.

A partir das referências visuais e pesquisa históricas, Shaun Tan confere realidade à narrativa. Todavia, a maneira como ela é representada não é vulgarmente documental ou mimética: o material adquire outras características quando é incorporado na obra. O procedimento faz com que os fatos históricos sejam transformados poeticamente em sensação, de modo que esses aspectos conferem verossimilhança documental à narrativa e às imagens que a compõem, bem como revelam uma atitude poética em relação aos acontecimentos históricos, fazendo na narrativa uma espécie de documentário fantástico. As referências serão exploradas na seção de ordem pictórica.

A presença desses movimentos de afastamento e aproximação simultâneos tornam *A Chegada* exemplar do pós-modernismo moderno de Shaun Tan, de modo que “a fusão de ideias e dispositivos modernistas e pós-modernos permite-lhe criar seu próprio universo sutil, intrigante e esperançoso” (DEVOS, 2011, t.n.). Enquanto a narrativa possui características marcadamente pós-modernas como “indeterminação, fragmentação, hibridização (como paródia ou pastiche), quebra de cânones e um senso extremo de ironia” (*ibid.*), sua narrativa não implica na ausência de significado ou em qualquer tipo de niilismo. Pelo contrário, a partir de narrativas que tratam, das mais diversas formas, da questão de pertencimento, ele é capaz de costurar uma espécie de “grande narrativa” (Cf. LYOTARD, 2009).

ARTROLOGIA

A dominante realista da obra também se reflete nas questões de articulação. *A Chegada* é uma narrativa de sequências temporais quase sempre regulares, de modo que sua estrutura geral é bastante estável com apenas três padrões de configuração de página: a *splash page*, a **página inteira** e a **modular**, com um grid predominante de 12 quadrados por página – que varia em raras exceções. Isso confere uma mudança de tempo mais constante ao longo da narrativa, permitindo que a ênfase se desse nos gestos e ações dos personagens, a fim de criar uma espécie de narração expressiva, “lidas” como frases e parágrafos visuais (TAN, 2010b).

Ademais, essa estrutura reflete seu processo de criação: desde os primeiros *storyboards*, Tan imaginou diferentes versões da narrativa, que variavam entre 64 e 128 páginas, alteradas inúmeras vezes até a montagem final. A modulação constante, por conseguinte, permitiu que justaposições acidentais, ideias não-intencionais e “frases” poéticas emergissem desse modo de pensar não-verbal e não-linear (*ibid.*). Por fim, a estrutura regular enfatiza a quebra de ritmo das páginas inteiras e *splashes*.

Por conseguinte, a narrativa se apóia em recursos de construção da sequencialidade linear, se utilizando largamente da linguagem cinematográfica: os cortes, enquadramentos, planos, e movimentos de “câmera” – sobretudo *pan* e *zoom* (Figura A2.7) – evocam os de um filme da década de 50. De fato, Shaun Tan revela que uma de suas referências foi o filme *O Ladrão de Bicicletas* de Vittorio De Sica, de 1948 – a quem presta, inclusive, uma homenagem, na qual o protagonista trabalha colando cartazes. Esse filme neorrealista do cinema mudo também fundamentava suas escolhas estéticas nas vidas reside pessoas comuns (TAN, 2010b). O forte caráter sequencial e ausência de narrativa verbal desse livro ilustrado faz com que ele tenha “ganhado o *status*” de romance gráfico (*graphic novel*) em vez de ser considerado livro ilustrado. Em 2008, *A Chegada* ganhou o prêmio mundial de melhor álbum no Festival Intenacional de Comics de Angoulême.

A entrada em um outro nível narrativo através do dispositivo de incrustação – quando os outros imigrantes contam suas histórias – é identificada pela mudança da cor das margens e sarjetas. Enquanto o primeiro nível narrativo tem a cor da página branca, as histórias incrustadas tem o espaço negativo cinza ou preto, com texturas de papel velho ou rasgado. Além disso, ingressamos nessas outras histórias através de transições muito suaves, como é o caso da Figura A2.8. O *close* na foto de criança da personagem já nos apresenta a entrada nesse universo psicológico da sua história – também derivado da linguagem cinematográfica –, fazendo com que a mudança de cor da página apenas reforce esse dado narrativo.

As páginas inteiras e *splash pages* criam espaços contemplativos, ao passo que as sequências das páginas modulares – que narram as ações e movimentos. Assim, o ritmo da narrativa se estrutura a partir da conjugação dessas configurações espaço-tópicas das pranchas. As técnicas e



figura a2.7 Uma página que utiliza o procedimento do *zoom in*. Essa narrativa é fortemente influenciada pela visualidade da narrativa cinematográfica, sobretudo pelo cinema realista italiano, em que Tan se inspirou.

princípios de composição, enquadramento e leitura nos fazem ler essas páginas como típicas obras de belas-artes, nos incitando a percorrer as páginas com muito mais cuidado aos detalhes. Assim, sua função é materializar a sensação de “rarificada ‘alteridade’, em que os humanos são reduzidos a pequenas figuras passando pelo estranho e grandioso universo, muito maior do que suas imaginações” (TAN, 2010b, p. 46, t.n.).

Sob outra perspectiva, as *splashes* criam paisagens horizontais literalmente distanciadas, funcionando como *establishing shots* (cenas de contextualização) que quebram a estrutura rígida das páginas modulares, marcando o ritmo da narrativa (Figura A2.8). A partir do espelho que fizemos da narrativa, verificamos que não ocorrem mais de duas páginas-duplas sem que ocorra uma quebra significativa da estrutura modular básica para quebrar o ritmo contínuo dos pequenos quadros.



figura a2.8 As *splash pages* ao longo da narrativa criam ritmo para a leitura, equilibrada entre esses espaços contemplativos – em que podemos passear cuidadosamente pela imagem – e as páginas modularmente que criam sequências e indicam a passagem mais rápida do tempo através das elipses entre quadros

A sequência exemplar de hiperpainéis que demonstram como essas quebras operam são as quatro primeiras páginas-duplas do segundo capítulo (Figura A2.9). A primeira página mostra um *zoom out* do quarto do protagonista no navio, gradualmente de um *close* na foto de sua família até mostrar o navio inteiro – com os quadrados sempre do mesmo tamanho. No hiperpainel seguinte, temos uma *splash page* com uma nuvem tempestuosa vindo em direção ao navio, que navega da esquerda para a direita – onde há apenas variações suaves de uma profunda escuridão – enfatizando a pequenez dessa jornada. Na seguinte, temos um hiperpainel modulado de quadros bem menores do que os normais – única desse tipo em todo livro –, apenas com desenhos abstratos de nuvens, fazendo-nos perder a noção de quanto tempo o protagonista pode ter passado observando as

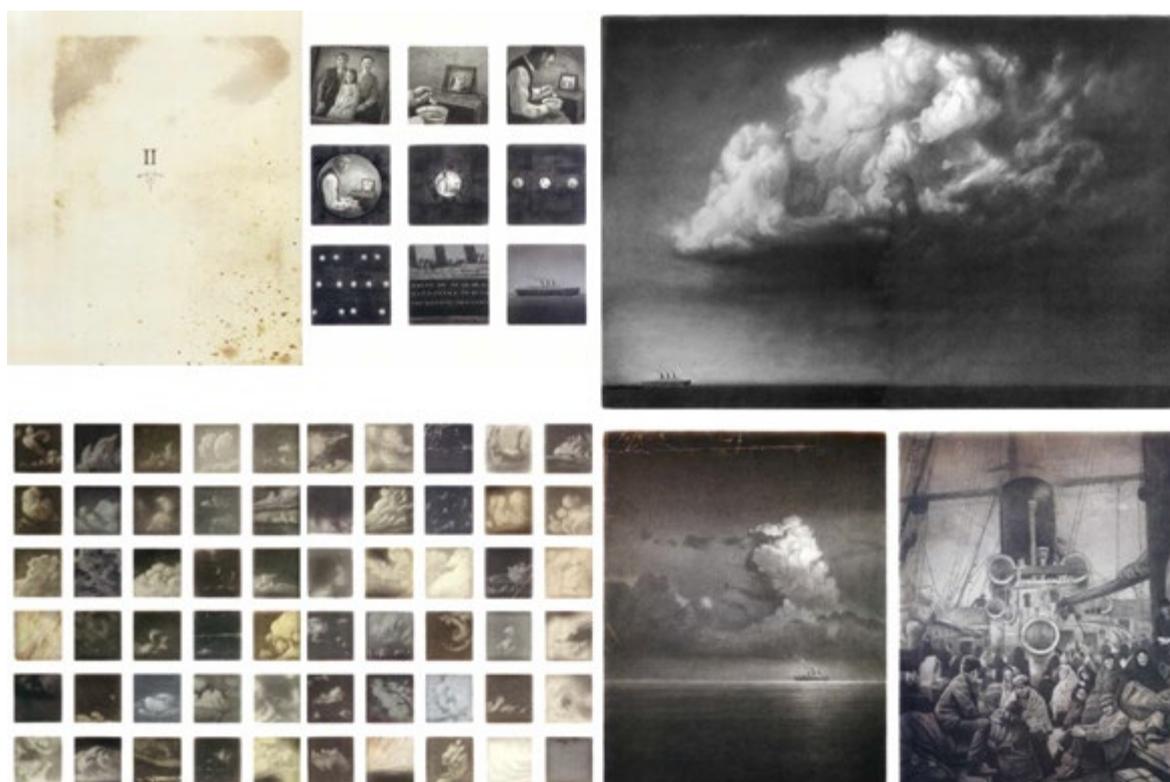


figura a2.9 Montagem com as quatro primeiras pranchas do segundo capítulo demonstram como o ritmo se desenvolve na narrativa. O *zoom out* de dentro da cabine para a *splash page* do barco diante da tempestade e a longa passagem de tempo através dos pequenos quadros com os estudos de nuvens.

nuvens em sua viagem. Enfim, o navio atravessa o espaço das páginas, aparecendo do lado direito – dessa vez mais claro –, defronte outra página inteira com a representação dos imigrantes.

Outra sequência de páginas relevantes é a narrativa incrustada do imigrante idoso. Sua história é narrada com uma estrutura simétrica, pois ele sai de seu país natal para lutar uma guerra, mas retorna. Todavia, no seu retorno, ele só encontra destroços. Embora seja mais literal que as demais, essa narrativa incrustada é contada com figuras poéticas e recursos narrativos muito sutis (Figura A2.10 e A2.11): através de uma série de elipses temporais, compreendemos o trajeto do soldado pela guerra retratando apenas suas pernas em apenas uma página.

Por fim, convém observar que Shaun Tan utiliza as páginas simples como hiperpainéis, diferentemente de outros de seus livros ilustrados, que exploram as páginas-duplas. Além dos casos evidentes das *splashes*, há, no entanto, dois casos em que acreditamos que essa unidade é quebrada. A primeira, na chegada ao centro de imigração (Figura A2.12) e a segunda, quando ele espera sua família chegar no país (Figura A2.13). No segundo caso, percebemos que o hiperpainel compreende as duas páginas graças ao motivo do desenho, que percebemos facilmente se tratar das quatro estações.



figura a2.10 e a2.11 A repetição do enquadramento é o dispositivo fundamental para compreendermos a história silenciosa do sobrevivente da guerra. A tonalidade do sépia que se torna cada vez mais cinza à medida que segue em direção à guerra reforça a narrativa.

Todavia, no primeiro caso, a quebra é ambígua. Nesse ponto da narrativa, o protagonista está nervoso, uma vez que ainda não sabe se sua entrada no novo país vai ser permitida; especificamente nessa página-dupla, ele já foi inspecionado e deve receber o aceite ou a recusa do pedido de imigração. Porque todos os quadros de cada uma das páginas têm a mesma “câmera”, lemos, por associação pictórica, as páginas individualmente. Todavia, a página da direita retrata a mão de funcionários distintos,



figura a2.12 Apesar de as imagens parecidas nos induzirem à leitura das páginas simples – como é o caso da maior parte da narrativa –, um detalhe nos faz perceber que ela deve ser lida como página-dupla. As mangas dos funcionários indicam que cada linha do grid trata de etapas distintas para a imigração.

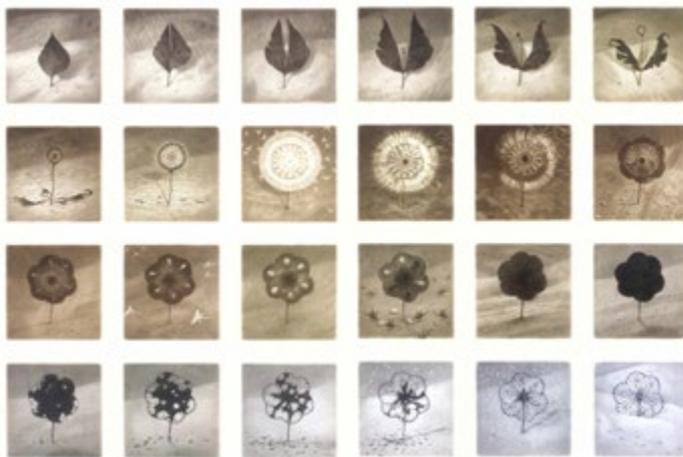


figura a2.13 Uma das duas páginas-duplas modulares que são lidas como uma prancha. Esse dispositivo narrativo serve para demonstrar a passagem de um ano enquanto a família do imigrante chega ao novo país.

retratando a despersonalização dos indivíduos através da burocracia. Percebemos se tratar várias etapas do processo de imigração apenas através das mangas dos funcionários em cada uma das linhas do *grid*. Essa quebra sutil nos faz atentar com mais atenção para os enquadramentos e desenhos da narrativa, uma vez que tais detalhes são pontos importantes. Além disso, a escolha de Shaun Tan de estender a unidade do hiperpainel para a prancha visa reforçar a sensação de isolamento do protagonista diante da burocracia sem rosto.

MULTIMODALIDADE

Esse livro é geralmente descrito como uma narrativa sem palavras, silenciosa ou muda. No entanto, esses adjetivos não explicam a maneira como

o verbal se desenvolve na história. *A Chegada* não é uma narrativa sem palavras, é uma narrativa com palavras ininteligíveis. Um dos procedimentos mais cruciais para indicar o deslocamento do imigrante é a presença de palavras e signos verbais que não compõem sentido algum para o leitor. Esse efeito desorientante é atingido pelo “rearranjo cirúrgico de letras e números romanos, usando tesoura e fita adesiva” (TAN, 2010b, t.n.), que resulta em um alfabeto composto por fragmentos familiares, mas que, em conjunto, se tornam crípticos (Figura A2.13).

Isso tem um papel fundamental em nos fazer acompanhar a sensação do choque cultural do protagonista e em seu subsequente processo de familiarização, lembrando-nos “da nossa dependência da palavra escrita para a segurança e autoridade quando se trata de significado” (*ibid.*, t.n.). A presença do texto ininteligível já causa impacto na falsa folha de rosto, em que a única coisa que podemos ler de maneira intuitiva é o nome de Shaun Tan

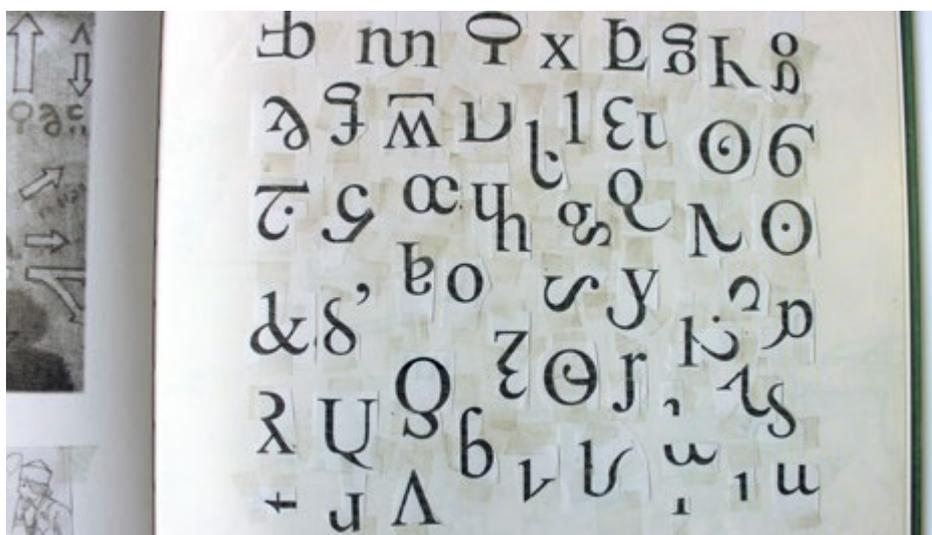


figura a2.13 O alfabeto inexistente reforça a familiaridade estranha do novo país. Apesar de formado por partes de caracteres latinos, eles se tornam signos que não significam nada. Reprodução de Tan (2010b).

grafado com caracteres imaginários parecidos com os romanos. Além das informações de publicação – título, editora, dedicatória – todo o texto ininteligível é intracônico, ou seja, está inserido nas ilustrações.

Esse dispositivo é fundamentalmente diferente de adotar uma língua fictícia como conteúdo verbal – como é o caso do *Codex Seraphinianus* de Luigi Serafini, de 1981 (Figura A2.14). Essa obra consiste de uma enciclopédia de um mundo imaginário e surreal, de modo que a língua fictícia visa a incrementar seu caráter alienígena. O dispositivo intraicônico – portanto, intranarrativo – de *A Chegada*, por outro lado, reforça a figura de *voyeur* do leitor, deixado para acompanhar a narrativa em tempo real e se envolver no novo mundo simultaneamente ao protagonista. Por outro lado, esse alfabeto é consistente no mundo fictício, sendo possível deduzir algumas de suas funções na narrativa. Essas consistências revelam a construção do mundo narrativo e, apesar de não serem necessárias para a história, “disputam com ela a atenção do leitor, em essência desviando-o da ação para a sensação” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2006).

ORDEM PICTÓRICA

A ordem pictórica compõe um conjunto de dispositivos fundamentais para *A Chegada*. Uma vez que não há texto verbal para criar relações de significado com a imagem, a ordem pictórica assume uma importância muito maior tanto na narração de ações quanto na criação de significado. Assim, argumentamos que eles se estruturam em três principais

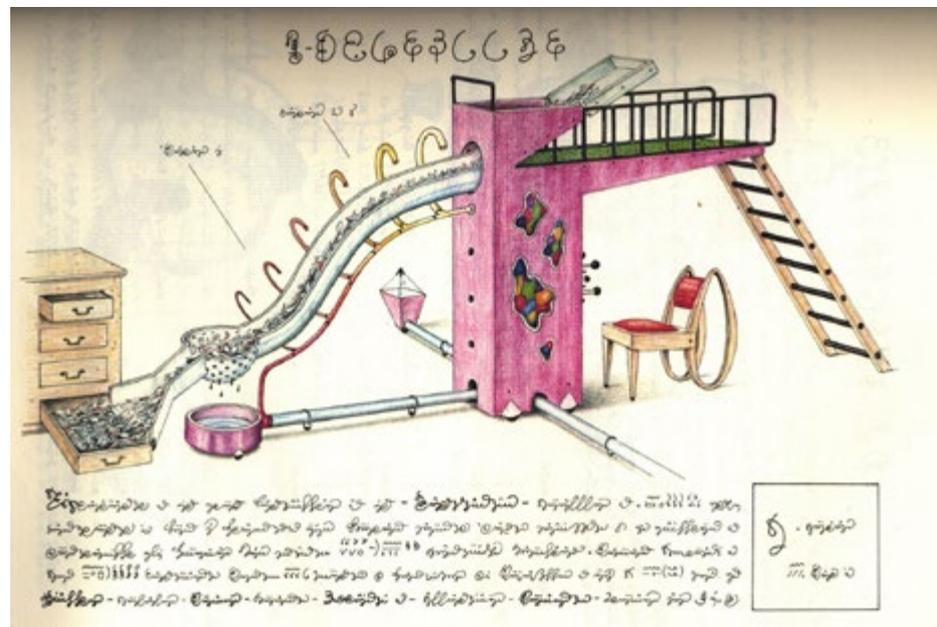


figura a2.14 Página do *Codex Seraphinianus*. Luigi Serafini criou uma enciclopédia de um mundo surreal. Esse dispositivo visa a conferir verossimilhança ao mundo surreal, ao passo que, em *A Chegada*, a língua ininteligível visa a nos colocar no lugar do imigrante.

dispositivos: a linguagem gráfica, a verossimilhança do protagonista e a intertextualidade pictórica.

Como em todo trabalho enquanto ilustrador, Shaun Tan adapta sua linguagem gráfica segundo a história que precisa contar – o “estilo” da ilustração também se torna um dispositivo de ordem pictórica. O aspecto documental decorrente de sua pesquisa fez com que ele se sentisse compelido a trabalhar de modo difícil e meticuloso (*ibid.*). Por conseguinte, também se estabelece uma relação com o cinema realista italiano a partir da verossimilhança dos desenhos e da monocromia da narrativa. Todas as páginas são desenhos feitos com grafite macio, baseados em fotos, e apenas matizados digitalmente com alguma cor – geralmente uma variação de sépia – acrescentando à atmosfera da cena.

Por outro lado, a ordem pictórica não é livre de ambiguidades. Apesar de ser um desenho “realista”, Shaun Tan não quis se submeter a um trabalho excessivamente fotográfico, uma vez que “desenho não se trata de reproduzir: em vez disso, ele nos apresenta a uma realidade abstraída, um outro mundo que flutua atraentemente acima do nosso” (TAN, 2010b, p.42, t.n.). Ou seja, também reconhecendo que o desenho representa uma visão de mundo, não a própria realidade. Esse aspecto reforça a ambiguidade presente em sua obra entre a descrença pós-moderna nas grandes narrativas e um realismo fundamentado nas sensações da imigração.

Uma característica marcante do protagonista é sua semelhança com o próprio Shaun Tan. Isso abre vastas possibilidades para análises psicanalíticas da obra como autobiografia ou refletindo aspectos da psique do autor. Todavia, o aspecto mais relevante para nossa análise é o caráter metalinguístico de tomar o imigrante como a figura do próprio autor, uma vez que ele identifica os problemas experimentados pela figura do imigrante com seus próprios enquanto artista visual. O procedimento da linguagem não inteligível evidencia a “luta para encontrar significado na ausência de linguagem escrita ou falada, a tendência de examinar a sensação de deslocamento do próprio indivíduo, a observar tudo com muito cuidado e imaginação” (TAN, 2010b, p.6, t.n.)

De fato, ao chegar no novo país, o protagonista não consegue se comunicar para encontrar o local onde vai se alojar. Através do desenho em um caderno que carrega consigo, ele é capaz de transcender as limitações linguísticas e expressar suas necessidades. Essa cena se repete ao longo do livro, inclusive quando ele narra sua própria razão de deixar seu país natal. Isso parece se referir ao fazer do próprio Shaun Tan. Ou seja, ele desnuda o próprio dispositivo do desenho nessa relação metalinguística, o que explicita sua motivação artística em meio à predominância da realista na obra. Em última instância, o caderno e seus desenhos são maneiras de entender e organizar o mundo, transformá-lo em uma memória e, por fim, estabelecer contato com outras pessoas – remetendo diretamente ao *fazer de algo* e ao trans-viver do *ostranenie*.

Sob essa perspectiva, a metanarrativa em questão é psicológica ou mesmo onírica, uma vez que as dinâmicas de pertencimento passam a se articular também internamente ao próprio indivíduo – remetendo às acepções mais espirituais do estranhamento como oriundo de uma divisão interna ao ser humano. Por conseguinte, a experiência expressa pela narrativa é a de ser estrangeiro dentro de si próprio, tratando da busca do senso de pertencimento não em um país, mas no território interno do imaginário individual. Logo, os elementos fantásticos adquirem um caráter arquetípico de autoconhecimento e *A Chegada*, aspectos mitológicos, que nos permitiram dialogar com outro universo de mitologias e estudos do imaginário.

O dispositivo da intertextualidade pictórica decorrente da dominante realista se estabelece ao longo do livro para conferir mais realidade à narrativa. Nos desenhos, há diversas referências pictóricas a imagens documentais de imigrantes e viagens. No primeiro capítulo, uma das páginas é uma referência à pintura *Coming South* de 1886 (Figura A2.15 e A2.16). O pintor australiano Tom Roberts é um dos mais importantes proponentes do impressionismo na Austrália, e buscou motivos tipicamente australianos para suas pinturas. Em uma de suas pinturas mais famosas, *Shearing the rams* (Figura A2.17), de 1890, ele derivou de uma extensa tradição pictórica europeia dispositivos pictóricos para compor de maneira heroica uma pintura que exaltava o trabalho pastoral e rural



figura a2.15 e a2.16 Comparação com a pintura do impressionista australiano Tom Roberts, *Coming South*, de 1886 (esq.). O diálogo e as releituras que Tan estabelece com a história da arte estabelecem uma rede de referências que acrescentam significado para a obra.

da Austrália daquela época (ASTBURY, 1978). Portanto, a pintura citada por Shaun Tan carrega a tradição tanto da identidade cultural australiana como do motivo da chegada à terra natal, como aponta a National Gallery Victoria:

Coming South foi pintada após o retorno de Roberts dos quatro anos de estudo na Europa, incluindo alguns anos na Royal Academy, Londres. A paleta clara e brilhante da obra deve mais a seu tempo na Espanha, entretanto, do que seus estudos na Inglaterra. Cenas de convés como essa, com seu complexo arranjo de mastros, cordames e chaminés fornecem oportunidades compositivas incríveis para os artistas, bem como a chance de observação psicológica, como visto aqui na linguagem corporal e expressões faciais dos passageiros. *Coming South* é também uma celebração da experiência de migração, e como tal é uma das primeiras explorações de

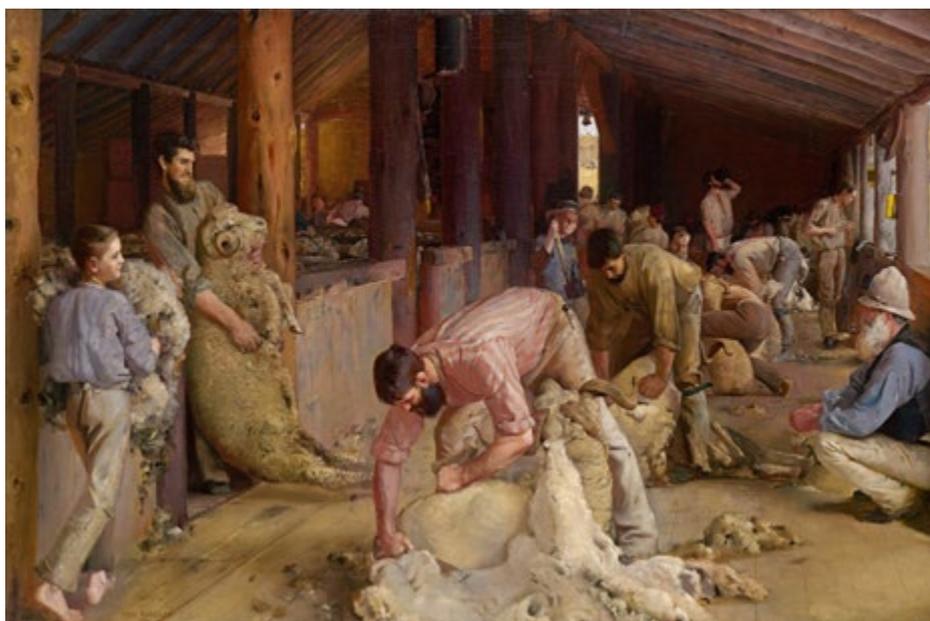


figura a2.17 *Shearing the rams*, Tom Roberts, de 1890.

Roberts de um dos grandes temas da vida australiana. (NATIONAL GALLERY VICTORIA, 2016, t.n.)

Além disso, há diversas referências a fotografias da imigração aos Estados Unidos, como resultado da pesquisa no Museu de Ellis Island. Tan (2010) afirma que o local, devido à sua vasta presença na vida dos americanos, tomou proporções quase míticas – e algumas partes de sua narrativa claramente se referem a esse período histórico. Por exemplo, ao chegar na nova terra, o protagonista passa pelo centro de imigração, cuja cena é inspirada em fotografias do centro de Ellis Island, de modo que amplia a poesia sutil da imagem original: “o amontoado sombrio de pessoas, as linhas dos bancos recuando-se em direção à bandeira no centro (um símbolo estranho de autoridade e liberdade) e o abraço protetor da abóboda de catedral” (TAN, 2010b, p.12, t.n.) (Figuras A2.18 e A2.19). Por outro lado, esse fato histórico é metaforizado e retirado do espaço-tempo, reforçando que a narrativa de Shaun Tan não se trata de um relato singular de imigração, mas de uma narrativa universal a partir dos desafios e sentimentos do imigrante.



Os poucos padrões de configuração de páginas em um

figuras a2.18 e a2.19 Acima, foto do salão principal de Ellis Island, um dos principais locais pelos quais os imigrantes passavam para morar nos Estados Unidos. À direita, a página desenhada por Tan.

longa também permitem criar séries narrativas não-lineares (referentes à ar-trologia geral) a partir da ordem pictórica. A composição e motivo dos de-senhos assumem papel importante na estrutura narrativa. As cenas que fi-guram ceias, por exemplo, possuem praticamente a mesma composição, de modo que elas “rimam” para marcar pontos pivotais da história (TAN, 2010b). De fato, a força dessas composições vem da referência de pinturas religio-sas do Renascimento italiano: a perspectiva, a iluminação, alguns gestos dos personagens e o caráter alegórico dos objetos que compõem o cenário (*ibid.*).

Na Figura A2.20, a comparação da pintura *Cestello Annunciation* de Sandro Botticelli de 1489 com uma das cenas de Shaun Tan. Os gestos va-gos e inacabados, a posição dos rostos dialogam entre si, embora as figu-ras no trabalho de Shaun Tan tenham um olhar presente. A iluminação é similar e as pinturas não se utilizam de altos contrastes a fim de manter a atmosfera equilibrada e clara, criando uma cena pacífica – em vez, de por exemplo, criar uma cena de maiores contrastes e, portanto, mais dramá-tica, como é o caso da *Anunciación* de Peter Paul Rubens, de 1609 (Figu-ra A2.21). Além disso, a perspectiva com apenas um ponto de fuga no cen-tro da composição de Shaun Tan e de Botticelli reforçam as superfícies

figura a2.20 *Cestello Annunciation*, de Sandro Botticelli, 1489. Esse tipo de pintura renascentista parece ter sido a inspiração de Tan para a composição das cenas de ceia que constituem uma série que marca pontos fundamentais da narrativa.



figura a2.21 A composição da *Anunciación*, de Peter Paul Rubens, 1609, é bastante diferente da atmosfera das composições de Tan. O alto contraste e os gestos dramáticos marcam um clima diferente dessa pintura, embora *Cestello Annunciation* represente também a mesma cena.



pictóricas, e ambas possuem um fundo plano: embora a pintura de Botticelli nos dê a visão do horizonte, é uma representação que reúne quase toda paisagem em apenas um plano pictórico.

Portanto, a ordem pictórica é a fundação da narrativa, que só ocorre a partir da sequência dos quadros e cujo texto ininteligível é intraicônico – está integrado ao desenho. Desse modo, um aspecto como a semelhança do autor com o protagonista não deve ser desprezado e considerado como um mero trocadilho visual; ele pode transfigurar todo o significado da narrativa. Também devemos dar atenção à tradição pictórica à qual o desenho se remete, pois ele, a um só tempo, reafirma e ressignifica as imagens.

CONCLUSÃO

Para compreender essa obra complexa, definimos que a característica dominante era o próprio argumento do imigrante, fundamentado por muita pesquisa documental e coleta de relatos por Shaun Tan. Essa dominante faz com que as motivações indicadas na obra sejam fundamentalmente realistas, ou seja, apelam para nosso conhecimento do mundo real, embora não compreendamos as criaturas e elementos fantasiosos presentes no mundo narrativo. A partir do procedimento de metaforizar fatos e materializar elementos fantásticos, Shaun Tan é capaz de deformar as expectativas realistas para transplantar a sensação do imigrante para o leitor, causando estranhamento.

Em último caso, isso permite que o leitor trans-viva essa experiência, suspendendo sua corporeidade para retornar a ela com a percepção alterada. Assim, uma vez que “imaginamos sobre o ‘significado’ dessas coisas para os personagens da história, nós também podemos acabar imaginando o significado das coisas nas nossas próprias vidas – inclusive, de onde os significados vêm” (TAN, 2010b, p.48, t.n.). Assim, o estranhamento é capaz de compreender a definição de pertencimento como algo “para além da necessidade de entender, compreender ou conformar-se a um lugar: é seu vínculo de sentimento e significado sinceros em mundo essencialmente misterioso” (*ibid.*, t.n.). Por fim, o que ressoa mais profundamente através do estranhamento é a camada mítica de autoconhecimento, que torna essa narrativa intimamente universal.

ANÁLISE 3: Contos de Lugares Distantes

Essa coletânea contém narrativas cuja presença do texto é sensivelmente maior do que nos outros livros ilustrados de Shaun Tan; dependendo da função narrativa das imagens, variam de “contos ilustrados” a “ilustrações contadas”. O formato de 18,5 x 24 cm encerra 15 contos de tamanho bastante variável, que lidam com o argumento da memória através de múltiplas linguagens gráficas e narradores, resultando em uma estrutura fragmentária. Por conseguinte, ao mantê-los na unidade de um livro, uma tensão emerge entre os próprios contos. Apesar disso, como em uma exposição de pinturas, a justaposição dessas histórias em uma coletânea evoca “um único conceito, algo maior que a soma de suas partes” (TAN, s.d.i, t.n.): todas as histórias adquirem um teor nostálgico, confundindo espaço e tempo.

Na orelha da edição brasileira, Pellizzari (2012) tangencia uma questão relativa à produção de Shaun Tan em geral: sua impossibilidade de classificação. Ele sugere dispensar juízos e expectativas e deixar que as histórias “brilhem em toda sua estranheza e melancolia [...] [e o livro se afirme] maior do que qualquer molde”. Assim, a unidade da coletânea cria “um mundo com regras próprias, tão imprevisíveis (e familiares) quanto as que regem o coração humano” (*ibid.*). Neil Gaiman (2012) reitera, na quarta capa dessa edição, que as histórias “são, na verdade, sonhos que se pode trazer para o mundo da vigília, este em que vivemos, iluminando-o. [...] [Shaun Tan] cria beleza a partir das pequenas coisas e também daquilo que nunca existiu, mas que nem por isso é menos real”.

Nos contos, a modalidade das relações entre palavra e imagem são indicativas, apontando que devemos tomar os fatos contados como verdadeiros. Todavia, o mimetismo – fortemente reforçado pela banalidade da paisagem – é constantemente rompido pela presença do elemento fantástico, que, por contraste, é potencializado. Assim, diferente d’*A Árvore Vermelha*, o fantástico não visa a realizar uma sensação, mas antes retomar a si próprio como algo estranho. Por isso, o fantástico emerge da retomada do cotidiano, pois ao lançar-lhe um olhar artístico, ele é renovado e passa a ser percebido como artístico. Ou seja, em vez de uma operação linguística simples de “isso é como se fosse aquilo”, as metáforas da obra retomam o cotidiano e o

hipersensibilizam, tratando-o como objeto de olhar artístico. As situações absurdas são apresentadas como banais, de modo que o efeito é um estado de flutuação cognitiva, pois a narrativa não nos faz ingressar no mundo ficcional e, por outro lado, as situações apresentadas são absurdas e fantásticas. Todavia, embora estrangeiras e absurdas, retratam imagens e sensações familiares que, através do procedimento artístico, podemos trans-viver.

A ênfase textual da estrutura dos contos nos direciona para uma abordagem mais calcada na tradição da literatura fantástica. Argumentaremos que em *Contos de Lugares Distantes*, Shaun Tan se utiliza do mesmo mecanismo da metáfora presente em Franz Kafka, uma vez que, conforme sugerido por Gaiman (2012), as histórias de Shaun Tan “são tramas que Kafka poderia ter contado, caso gostasse um pouco mais da vida”. Todavia, há ainda duas diferenças fundamentais: suas modalidades de expressão (através de texto e ilustração) e o teor das narrativas.

Sobre a literatura de Kafka, Anders (2007) afirma que ele:

desloucha a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal. [...] Kafka – e depois Brecht – forjam situações deformantes, em que introduzem seus objetos de pesquisa – o homem contemporâneo –, visando a uma fixação. (ANDERS, 2007, p.15-16)

A posição de Anders é reforçada pelas de Theodor Adorno e Walter Benjamin (Cf. CARONE, 2011, p.14), que nas décadas de 30 a 50 formaram uma bibliografia refinada sobre Kafka, centrando seu procedimento na deformação. Analogamente à ciência, Kafka isola fenômenos para fixar seu funcionamento, revelando o que está presente, mas encoberto durante a vida cotidiana. Por conseguinte, o estranhamento kafkiano é “um fenômeno do mundo moderno – só que na vida cotidiana ele é encoberto pela razão vazia” (ibid., p.16). É apenas através do procedimento artístico que ele é capaz de, nos termos de Shklovsky, quebrar a armadura de vidro da familiaridade para desnudar o real.

Para atingir esse efeito, os principais procedimentos específicos de Kafka são o narrador e a metáfora (CARONE, 2011). O narrador kafkiano é *insciente*, que “não sabe nada [...] e não oferece ao leitor nada senão a clareza da alienação que precisa ser decifrada” (*ibid.*, p.18). Todavia, – o narrador modela o mundo: é apenas através dele que temos contato com o mundo da narrativa e que tomamos conhecimento concreto da falsa consciência das coisas. Por conseguinte, não há um distanciamento estético que nos permita “diagnosticar” a alienação do mundo kafkiano: “a alienação não é escrita nem comentada, mas trazida à letra do texto por meio de um recurso estritamente literário” (*ibid.*, p. 19).

Ao mesmo tempo, a metáfora é o fundamento da prosa de Kafka, pois seus argumentos são colhidos do “acervo preexistente da linguagem [comum], do seu caráter de imagem” (ANDERS, 2007, p.57). A metáfora é o dispositivo da linguagem que “nos permite apreender uma experiência parcialmente em termos de outra experiência” (KEMPINSKA, 2009). Todavia, segundo Shklovsky (1973[1914]), “as palavras agora estão mortas, e a linguagem é como um cemitério, mas uma imagem foi um dia viva em uma palavra recém-nascida” (p.41, t.n.). Ou seja, cada palavra em específico e a linguagem em geral são metáforas já mortas, automatizadas. Em geral, concebemos como metáfora apenas aquela *viva*, a que revitaliza a linguagem de maneiras não-convencionais, mas a linguagem cotidiana é povoada por *metáforas mortas*.

A literatura kafkiana consiste de metáforas, mas não enquanto mera transferência de propriedades entre duas coisas, pois “não é vista como um adorno da linguagem, mas como um *elemento constitutivo* dela” (CARONE, 2011, p.16). O que interessa a Kafka não é a metáfora em si, mas “o efeito artístico (e de conhecimento) que faz dela aquilo que é” (*ibid.*, p.17). Então, elas se compõem em um dispositivo literário que constrói uma cadeia de imagens que visam a sensação – “o que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações” (ANDERS, 2007, p.56). Assim, a operação da metáfora não é uma de analogia, mas de retomar a si mesma – a imagem da imagem morta –, levando a imagem linguística até as últimas consequências (Figura A3.1).

Esquema da coletânea



A noção de paisagem morta

A metáfora morta-viva em Kafka

“sentir na própria pele”

IMAGEM LINGUÍSTICA,
METÁFORA VIVA

AUTOMATIZAÇÃO

sofrer as consequências

EXPRESSÃO ALGEBRAIZADA,
PERDE A IMAGEM E SE TORNA
METÁFORA MORTA

RETOMADA
DA METÁFORA VIVA
COMO ARGUMENTO
NA SITUAÇÃO
COTIDIANA



Franz Kafka: *Der Eigentümliche Apparat* der Erzählung “In der Strafkolonie.” [Franz Kafka: O Aparato Peculiar do Conto “Na Colônia Penal”], de Martin Senn, arame e argila

figura a3.1 Esquema geral da ANÁLISE 3: *Contos de Lugares Distantes*



A paisagem morta em Shaun Tan

paisagem urbana e natural

FORMAS NATURAIS E ARTIFICIAIS



AUTOMATIZAÇÃO

paisagem cotidiana automatizada

SUBURBANO, COTIDIANO, BANAL, ESQUECIDO

OLHAR DESAUTOMATIZADO DA NATUREZA MORTA SOBRE A PAISAGEM COTIDIANA



Ilustração de Os gravetos

Por conseguinte, Kafka não pode ser classificado nem como alegorista, nem como simbolista, pois o primeiro traduz conceitos por imagens, enquanto o segundo faz um objeto representar o outro (*ibid.*). Ele apenas assume as imagens mortas da linguagem cotidiana, colocando sob um microscópio o que há de sensorial nelas (ANDERS, 2007, p.58), ressuscitando-as através de situações que reavivam algo essencial sobre a realidade humana. Nessas narrativas, a tensão entre os diversos domínios da experiência da metáfora original é realizada de maneira simétrica, fazendo com que a metáfora não remeta mais *parcialmente* a outra experiência, mas que seja apreendida *plenamente* (KEMPINSKA, 2009).

O caso exemplar é a parábola *Diante da lei*, que aparece primeiramente no seu romance *O Processo*. Essa narrativa é uma subversão do próprio gênero, uma vez que “a parábola é uma narrativa que contém um tipo de argumentação que termina numa *moral da história*; em Kafka, essa moral é suprimida ou encapsulada” (CARONE, 2011, p. 103). O homem do campo passa anos à porta da lei – em que um porteiro lhe impede de entrar – para, ao final, à beira da morte, perguntar porque ninguém veio procurar a lei. Aquela entrada estava ali apenas para ele e com sua morte deixará de ter função, e será fechada. No entanto, ela nunca teve função. Kafka põe em curto-circuito a lógica cotidiana através do fantástico e do estranho, revelando de maneira ainda mais contundente sua falta de lógica.

Essa breve apresentação dos procedimentos kafkianos visa possibilitar nosso argumento de que as metáforas de Shaun Tan operam de maneira similar. Portanto, podemos compreender essa influência em *Contos de Lugares Distantes* sob dois aspectos: a deformação como modo de fixar a realidade e as metáforas como busca da sensação.

A obra de Kafka é constantemente referida como “surreal”, “estranha” ou “absurda” (CUDDON, 1999; CARONE, 2011; ANDERS, 2007; CASARES, 2013). De fato, ele se tornou uma referência da construção de uma atmosfera onírica de pesadelo que tornou o termo *kafkiano* não apenas possível, mas plenamente difundido – e, não raro, mal-utilizado (Cf. EDWARDS, 1991; FASSLER, 2014). Ademais, Kafka está presente na *Antologia da Literatura Fantástica* organizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvia Ocampo (2013).

Na introdução à *Antologia*, Casares (2013) afirma que é possível formular regras na escrita fantástica, embora seja impossível um código geral e permanente; “escrever é, continuamente, descobri-las ou fracassar”. Assim, ele formula tipologias a partir dos contos selecionados para o volume, considerando primeiramente os argumentos e, depois, as explicações para os eventos. Segundo o primeiro critério, Kafka está presente tanto como um modelo para as histórias cujos argumentos contam *com metamorfoses* como quanto uma categoria por si só, *contos e romances de Kafka* (*ibid.*, p. 15).

Por outro lado, a prosa de Shaun Tan enfatiza o **ambiente ou a atmosfera** do conto; mais especificamente no que chama de **tendência realista na literatura fantástica**. Essa corrente é composta por autores como H. G. Wells, que “descobriram a conveniência de fazer com que num mundo plenamente verossímil ocorresse um único fato inverossímil, que em vidas comuns e domésticas, como a do leitor, aparecesse o fantasma. Por contraste, o efeito era mais forte” (CASARES, 2013). Essa técnica lembra muito a prescrição para o efeito do inquietante dada por Freud em 1919.

Todavia, a explicação que a narrativa dá para os eventos fantásticos está ausente em Shaun Tan. Os *Contos de Lugares Distantes* jamais possuem explicação – em muitos casos, parece não haver o que ser explicado. Por conseguinte, os contos se alinham à tradição do **realismo mágico ontológico** – à qual também pertencem algumas histórias de Kafka. Segundo Spindler (1993), esse tipo de narrativa apresenta o sobrenatural de maneira factual, como se não contradissesse a razão, e nenhuma explicação é oferecida para os eventos irrealis. Spindler (1993) ainda argumenta que, embora algumas narrativas desse tipo possam ser interpretadas em um nível psicológico subjetivo, há sempre algum nível de objetividade, seja pelo narrador impessoal ou pelos eventos se darem em um contexto plausível ou cotidiano.

Assim, “o irreal possui uma presença objetiva, ontológica no texto” (*ibid.*, t.n.), fazendo com que a fantasia e o cotidiano tenham um mesmo *status* enquanto fatos, um mesmo nível de realidade. Por conseguinte, o estranhamento ocorre em uma esfera semântica e metatextual, quando a realidade ficcional é confrontada com a realidade da existência. Esse procedimento causa um deslocamento cognitivo pois não há hierarquia ou oposição entre o natural e o sobrenatural; o ordinário e o extraordinário

são retratados exatamente como o mesmo nível de realidade. Desse modo, a obra torna-se a convergência de uma realidade tornada extraordinária e irrealidade naturalizada.

O efeito que os *Contos* nos causa opera pelo mesmo mecanismo de metáfora utilizado por Kafka. Todavia, uma vez que se manifestam em *media* distintos, argumentaremos que o procedimento geral de Shaun Tan é retratar a paisagem suburbana enquanto natureza morta, criando uma atmosfera que classificamos de “paisagem morta”. Por sua vez, a presença naturalizada do elemento fantástico – enquanto imagem literária e pictórica – revitaliza essa paisagem. Portanto, a metáfora em Shaun Tan se compõe em múltiplas camadas de imagens que visam à sensação.

Enquanto o argumento de Kafka parte da metáfora morta da linguagem, o argumento dos *Contos de Lugares Distantes* parte da paisagem dos subúrbios ao norte da cidade de Perth, onde Shaun Tan cresceu. Essa paisagem idílica “parecia ser o fim do mundo, implacavelmente ordinária, mas também libertadora por ser tão quieta e vazia, e não sem uma beleza estranha” (TAN, s.d.i). Essas características da paisagem suburbana não parecem se articular com as da pintura de paisagem, cuja tradição traz consigo as inspirações sublimes que proporcionaram ao Romantismo se expressar através da natureza (Cf. LANGMUIR, 1985b).

Ao retratar a paisagem que lhe é familiar, Shaun Tan representa uma parte da sua realidade cotidiana, tornando o motivo o menos literário possível. Essa tradição de representar “objetos que pertencem ao mundo cotidiano, não à cultura literária” (SCHAPIRO, 1979, p.23) é típica da natureza morta. Esse gênero “é associado a um estilo que explora pacientemente as minúcias das coisas próximas [...], trazendo a atenção para a complexidade do fenômeno e a interação sutil da percepção e o artifício na representação” (*ibid.*, p.19, t.n.). Assim, sentimos que compreendemos a imagem quando reconhecemos em seus elementos sua realidade evidente (*ibid.*). Ainda, a natureza morta:

Representa o aqui-e- agora mais familiar, não necessita de um nome ou título próprios que denotem sua única associação a indivíduos em um tempo e espaço particulares (em geral, imaginários). É, nesse sentido, atemporal,

e o espaço não é uma localidade nomeada. Completamente não-dramática, os objetos da natureza morta não se comunicam entre si; suas posições representadas, como dito, são altamente arbitrárias, sujeitas apenas às leis da física e acidentes de manipulação. (SCHAPIRO, 1979, p.23, t.n.)

Outro aspecto marcante da natureza morta é que “consiste de objetos que, sejam artificiais ou naturais, estão subordinadas ao homem como elementos de uso [...] menores que nós mesmos, ao alcance dos braços, e deve sua presença e lugar à ação humana, um propósito” (*ibid.* 19, t.n.). Daí o gênero ser amplamente reconhecido pelas cenas de objetos organizados em uma mesa, seja para representar valores específicos, seja para oferecer uma meditação, como é o caso do subgênero do *vanitas*¹⁷. Logo, a natureza morta é um dos gêneros mais autoconscientes graças a sua sensação do imediato (LANGMUIR, 1985a).

O olhar que Tan lança à paisagem não visa apresentá-la em sua grandeza ou bucolismo – conforme a tradição do gênero de paisagem –, mas antes realizar a atmosfera de sua realidade banal, típico da natureza morta. Apesar disso, para o pintor e para o observador que se dispõe a observar, a natureza morta engaja-os em “um olhar fixo que proporciona novos e esquivos aspectos do objeto estável [...] [que] pode se tornar ao longo da contemplação um mistério, uma fonte de espanto metafísico” (SCHAPIRO, 1979, p.20, t.n.). Dessa prática constante de seu trabalho de pintura – sobre a qual discutimos na seção 3.2 – emerge uma espécie híbrida de “paisagem morta”, em que a paisagem, embora não seja manipulável como os elementos da natureza morta, é capturada em sua banalidade.

Portanto, ao transpor as características do seu trabalho em quadros ao retratar a paisagem suburbana como uma natureza morta, em *Contos de Lugares Distantes*, Shaun Tan parte para a criação do argumento de uma espécie de “paisagem morta”. Esse olhar que ele lança e realiza nas obras

17 Uma categoria de natureza-morta notoriamente simbólica associada pela pintura holandesa da cidade de Leiden do século XVII (LANGMUIR, 1985a). Esse tipo de pintura se dedica a retratar elementos que representam os prazeres e conquistas da vida junto a símbolos da morte para lembrar ao espectador da brevidade da vida humana.

figura a3.3 Página de *Os gravetos*. Tan retrata a paisagem suburbana diante de toda sua banalidade, nos fazendo olhar novamente para uma imagem de maneira renovada, enfatizada, sobretudo, pelo elemento fantástico que coexiste ontologicamente com essa paisagem.



buscando algum sentido. É como se tomassem todas as nossas perguntas e nos devolvessem: Quem são vocês? Por que estão aqui? O que querem?” (TAN, 2012, p.69) Assim, os elementos fantásticos são dotados de realidade e naturalidade a fim de deformá-la profundamente, revelando aspectos da nossa própria.

À medida que a linguagem morta e a percepção automatizada desempenham a mesma função, respectivamente, para Kafka e Shaun Tan, os efeitos que buscam com suas metáforas é inteiramente distinto. Enquanto Kafka desnudava o sistema irracional por trás do mundo moderno através de imagens de angústia, Tan visa revelar-nos a nós mesmos e uns aos outros. O gesto do autor-ilustrador é fruto, talvez, de uma aceitação pós-moderna da desesperança que Kafka semeou na modernidade; Shaun Tan visa apenas fornecer um gesto puramente estético de deslocamento cognitivo, não de denúncia. Dito de outra forma, a ruptura moderna com o passado em Kafka visa à exposição do absurdo, enquanto a nostalgia de Tan carrega a modéstia pós-moderna de estabelecer convívio com os mesmos absurdos.

ANÁLISE

Até agora, argumentamos que o procedimento geral dessa obra é a metáfora kafkiana, que opera através do gênero pictórico da “paisagem morta” e do elemento fantástico na narrativa – o que insere a obra na tradição do realismo mágico ontológico. A aceitação da banalidade do cotidiano através das paisagens mortas permite que os elementos fantásticos das narrativas tenham seu contraste potencializado, de modo que o resultado seja uma desautomatização da percepção como um todo. A **dominante** dessa obra é a revitalização de uma memória, de modo que o efeito do estranhamento retoma a vivência estética de uma percepção automatizada. As ilustrações têm um papel ambíguo: à medida que é constante ao ambientar e naturalizar os elementos fantásticos, elas enfatizam a fragmentação por variar de linguagem gráfica e modo de execução. A relação indicativa entre palavra e imagem reforçam a realidade dos elementos fantásticos como um modo de explicitar a realidade. Adiante, discutiremos os procedimentos segundo os parâmetros do *medium* e, de maneira mais específica, de alguns contos individualmente.

As quinze histórias que compõem *Contos de Lugares Distantes* são resultados de rabiscos e ideias apenas meio articuladas, narrativas limitadas que não aguentariam a elaboração em formas mais longas, sob o risco de perder seu efeito e mistério (TAN, s.d.i). Todavia, da reunião desses universos fragmentários emerge uma atmosfera nostálgica, como se os lugares distantes fossem lugares conhecidos de outros tempos. De fato, Tan (*ibid.*) conta que tem relação com a sua experiência de crescer em uma paisagem suburbana, em que estava em condições de semidesenvolvimento na época.

Shaun Tan estuda a atmosfera dessa paisagem desde adolescente, quando pintava grandes telas dos quietos subúrbios (Figura 2). Essa ambientação se mantém através de sua pintura e permeia profundamente essa obra: seja representada em contos como *Os gravetos* ou transmutada em fantasia, como em *História do vovô*. Apesar dos subúrbios serem representados como banais e cotidianos, Tan os encara como uma imagem que substitui as florestas medievais dos contos de fada, abrigando imagens

subconscientes (*ibid.*). Embora essas paisagens tenham relação com um espaço e tempo específicos – a cidade de Perth da infância de Shaun Tan –, eles permanecem ambíguos, pois equivalem a um estado mental, moldando-se ao imaginário individual através da sensação.

De maneira similar, a obra é permeada por uma tensão entre dois interesses opostos que acompanham a obra de Shaun Tan. As histórias são marcadas pelas paisagens dos subúrbios que ele via todos os dias: “caminhos vazios, parques com sombras, fileiras de casas sem rostos, janelas escuras e largas ruas” e que com frequência lhe servem de modelos de estudo. Todavia, seu outro forte interesse artístico desde criança são os personagens e mundos imaginários. Desse modo, cada uma das histórias é uma fusão de elementos entre realidade, fantasia, brincadeira infantil e reflexão adulta (TAN, s.d.i).

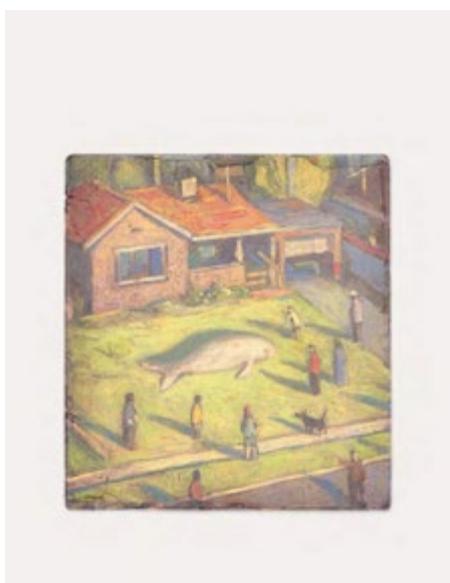
O peritexto do livro – seus componentes pré e pós-textuais – abrem a possibilidade de criarmos uma metanarrativa, tornando o próprio livro uma parte de outra narrativa. A capa, folha de rosto e sumário possuem elementos que remetem à comunicação com os lugares distantes: correspondências, cartas, selos postais e empréstimos de bibliotecas. Assim, a obra acena para outras vertentes da literatura fantástica, como a **fantasia metafísica**, em que “o fantástico, mais do que nos fatos, está na argumentação” (CASARES, 2013). Um conto exemplar dessa abordagem é o conto de Jorge Luís Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que narra a descoberta de uma enciclopédia de um continente desconhecido.

Enquanto em alguns de seus livros ilustrados, as palavras e imagens mantêm divergências, em *Contos*, as palavras e imagens estão sempre em colaboração para potencializar a sensação. Ou seja, a relação de modalidade entre eles é indicativa – em que texto e imagem apresentam os eventos como verdadeiros. No entanto, as lacunas entre os dois canais estabelecem diferentes tipos de interação, enfatizando funções distintas da imagem. Para a análise de *Contos de Lugares Distantes*, formulamos quatro categorias de relações entre os textos e as imagens, que se caracterizam as interações de **reforço**, **expansão**, **narrativa** ou **simbiótica**.

Nos casos de **interação de reforço**, a ilustração dá ênfase à visualização do elemento fantástico e sua função de criar a atmosfera e quebrar o

ritmo da leitura é acentuada. Por isso, as técnicas, representações, composição e cores direcionam nossa atitude para a significação do texto, como é o caso de *Ressaca*, em sua composição repetida e distanciada (Figuras A3.4 e A3.5). O mesmo enquadramento da cena em que o texto verbal narra confirma que nada mudou no cotidiano das pessoas que presenciaram um fenômeno absurdo – a ponto de fazer com que se questionassem mesmo se era absurdo. As pessoas são transformadas em manchas de cor, ressaltando o ambiente através do equilíbrio cromático das luzes e sombras e controlando a variação tonal. Isso nos reforça a sensação que só é quebrada nas duas últimas frases do texto.

Em contos como *O búfalo do rio*, a imagem estabelece uma **interação de expansão**; a ilustração preenche lacunas ou expande o que é dito no



figuras a3.4 e a3.5 Relação de reforço de *Ressaca*. O mesmo enquadramento das duas ilustrações do conto, que aparecem no início (esq.) e no final (dir.), reforçam a atmosfera do conto.

texto, criando uma relação complementar e evidenciando o que é irreal na narrativa. Ao tratar do búfalo, somos apresentados a uma situação incomum, mas não fantástica *per se*:

quando eu era criança, um grande búfalo do rio vivia no terreno baldio no fim da nossa rua [...] [e] ficava a maior parte do tempo dormindo e ignorava qualquer um que passasse, a não ser que nós resolvêssemos parar e pedir conselhos. Aí ele se levantava bem devagar, erguia a pata esquerda e apontava exatamente a direção certa (p.6).



figura a3.6 Relação de expansão de *O búfalo do rio*. Se o texto fosse lido isoladamente, a dimensão e a estranheza da situação se dariam de maneiras distintas, exemplificado no sentido do animal levantando-se. Essa relação de expansão reconfigura os significados do texto, mas não o subverte.

Então, a presença da ilustração expande o absurdo do conto (Figura A3.6). O búfalo a que se refere não se levanta como nos referimos ao levantar-se de um quadrúpede; ele fica humanamente de pé, evidenciando seu tamanho em relação à criança que lhe pede conselhos e deixa clara sua irrealdade ao realizá-la em imagem. A partir de então, o texto continua com seu teor fantástico “ele nunca dizia nada, pois os búfalos do rio são assim: eles odeiam conversar” (*ibid.*).

A ilustração realiza também uma **interação narrativa**, cumprindo o papel de contar a história tanto quanto o texto. Essa mudança de narrativa induz um intervalo de contemplação em oposição à rapidez da

linearidade do texto, criando quebras sensíveis no ritmo de leitura. Além disso, aproxima esses contos à estrutura de narrativas gráficas propriamente ditas, dando mais importância ao parâmetro da artrologia além da função de ambientação e caracterização, mais dominantes nas demais interações. Em *História do vovô*, o narrador fala da história contada pelo seu avô da época em que se casou. O avô conta que havia uma gincana no casamento, em que “cada convidado nos falava uma chara especial, como uma pista de palavras cruzadas” (p.41) e recebiam um envelope lacrado, uma bússola e as botas de casamento, que “eram bem rsistentes, com revestimento de aço” (*loc. cit.*). Os noivos precisavam ir até um destino que não estava no mapa e encontrar os objetos que constavam na lista dentro do envelope. Então, o avô não conta o que tiveram que passar, e a avó apenas diz “É difícil explicar as coisas terríveis que aconteceram ali. Aliás, quanto mais eu contar, menos vocês vão entender” (*loc. cit.*). O que se segue é uma série de imagens mostrando o que tiveram que passar, como nas Figura A3.7.



figura a3.7 Relação de narrativa de *História do vovô*. A sequência de páginas com as situações que os recém-casados passaram para completar os objetos da lista mostram aquilo que quanto mais tenta ser contado, menos é compreendido. Aqui, há um aceno claro para as lacunas e espaços entre palavras e imagens.

Nos últimos casos, de **interação simbiótica**, a configuração gráfica do texto e da imagem possui um impacto direto na nossa atitude ao ler o texto, definindo muito das expectativas da narrativa antes mesmo de lermos a primeira palavra. O caso de *A Máquina de Amnésia* é exemplar: configurada como uma matéria de jornal, a narrativa visa ter o máximo de credibilidade para então subvertê-la, fazendo do conto uma crítica política. Registrando uma cena quase idílica de um caminhão de sorvete acompanhado de uma máquina gigantesca, o texto explicita a automatização a que o cotidiano submete os indivíduos, através de um fluxo de consciên-



figura a3.8 Relação simbiótica de *Máquina da Amnésia*. A utilização do texto e da imagem em um layout de jornal são fundamentais para a crítica política do conto. Além disso, os elementos peritextuais (as manchetes, a palavra-cruzada), reforçam a crítica ao cotidiano.

cia que suprime grande parte da memória sobre os problemas sociais e políticos. Todo o texto ao redor, das supostas outras matérias cortadas são complementares para a crítica central do conto (Figura A3.8).

O tamanho dos contos e sua ênfase literária restringem o aspecto sequencial da **artrologia**. Todavia, a ordem na qual as imagens aparecem em relação ao texto assumem tanta importância quanto a sequencialidade



figura a3.9 e a3.10 As duas primeiras páginas-duplas de *Nossa expedição*. Embora o narrador só fale que os irmãos decidiram ir no texto da segunda página-dupla, eles já saíram de casa em busca do fim do mapa desde a página anterior, ressaltada também pelo amarelo.

entre imagens. Ou seja, o virar da página se torna um importante elemento sequencial e influencia no significado do texto que vai aparecer nas páginas seguintes. Por exemplo, no conto *Nossa expedição*, embora a imagem possua uma relação de expansão do texto, a aventura narrada pelo conteúdo verbal começa na página-dupla anterior, através da ilustração. Isso faz com que o texto tenha um caráter de narração – como o *voice over* do audiovisual –, à medida que as imagens mostram o percurso (Figura A3.9 e A3.10).

A **ordem pictórica** se desdobra na variação de linguagens gráficas, cuja função principal é a ambientação e criação da atmosfera do conto, apesar das variadas relações com o texto. A intenção foi tratar cada história como um pequeno universo separado, respeitando o modo como eles

foram concebidos, através de materiais e técnicas que dialogassem com a atmosfera de cada conto (TAN, s.d.i). As ilustrações retratam, na maioria das vezes, ambientes quase vazios e distantes ou objetos, remetendo à tradição da natureza morta que discutimos anteriormente. Esse constante distanciamento reforça a contradição que origina o estranhamento: essa distância é intimamente familiar. Quase sempre os relatos são de coisas que aconteceram no passado, a que são referidas com nostalgia. Por sua vez, a memória idealizada contrasta também com a veracidade ontológica do realismo mágico e a relação indicativa das palavras e imagens.

Assim, enquanto em alguns – como *País Nenhum*, que analisaremos adiante – há referências a tradições específicas da história da arte, em outros, a preocupação é retratar de maneira mais ou menos documental – como em *A Chegada*. Por outro lado, nos contos *Eric* (mais adiante) e *A máquina de Amnésia*, são desenhos feitos a lápis que possuem um aspecto mais austero e verossímil, mais tridimensional. Desse modo, a ordem pictórica assume importância central no papel de criar a atmosfera na qual se passa a narrativa, orientando nossa expectativa em relação a ela.

Dada a estrutura fragmentária do livro, decidimos analisar os três parâmetros em um conto de cada uma dessas categorias. Portanto, em vez de cada subseção corresponder a um dos parâmetros do *medium*, elas correspondem a um conto de cada relação entre texto e imagem. Especificamente em relação a cada uma dessas histórias, analisaremos os três parâmetros apresentados de maneira geral.

BRINQUEDOS QUEBRADOS, UMA RELAÇÃO DE REFORÇO

O conto *Brinquedos quebrados* é exemplar pelo modo que a técnica de execução e a linguagem gráfica servem para remeter o leitor ao universo afetivo da narrativa. As ilustrações simulam e se apropriam de alguns aspectos das xilogravuras clássicas japonesas, do gênero *ukiyo-e*, a fim de particularizar a narrativa em relação ao seu argumento e potencializar o efeito da sensação.

Em linhas gerais, o narrador conta uma memória de infância de um feriado, quando saiu com o irmão à rua e encontrou alguém a quem “algo de muito estranho deve ter acontecido [...] para fazê-lo decidir andar por

aí numa roupa de astronauta” (p.21). Seu irmão lhe conta que, na verdade, se trata de uma roupa de mergulhador e se refere aos pescadores de pérolas. Essa é uma referência histórica do fim do século XIX, quando essa indústria cresceu no noroeste da Austrália, sobretudo na cidade de Broome, com trabalhadores imigrantes, principalmente japoneses (TAN, s.d.i). Diversos pescadores morriam com o “mal dos mergulhadores, porque não sabiam da decompressão e de como ela faz o sangue virar limonada” (p.21).

Os garotos têm, então, a ideia de levar esse pescador à sua vizinha japonesa, Sra. Katayama, apelida de “Senhora Más Notícias”. Ela ganhou esse apelido pois só estava presente para criar problemas. Um desses episódios foi quando um avião de brinquedo dos irmãos caiu no quintal dela e voltou serrado ao meio – fato que descobrimos apenas na terceira página-dupla, mas cuja ilustração abre o conto (Figura A3.11). A descrição do mergulhador é perturbadora: “ele se arrastava como se cada junta doesse, com aquela mangueira gigante atrás, pingando água

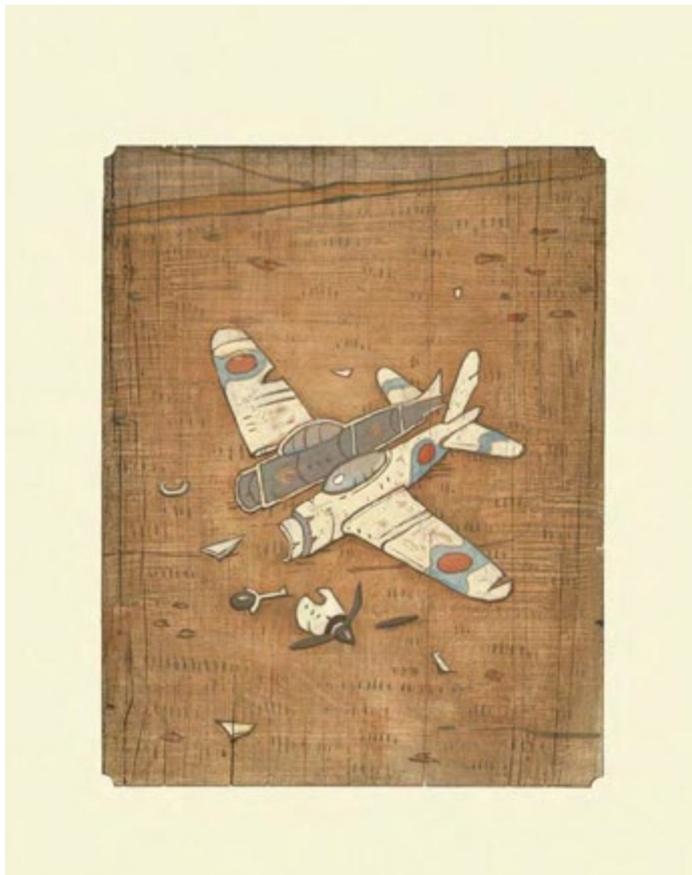


figura a3.11 Ilustração do avião serrado ao meio (esq.). Embora apareça na primeira página-dupla, apenas descobrimos sua história na terceira prancha. Além do significado da narrativa, esse avião de brinquedo retrata o Akutan Zero, um dos principais modelos de avião de caça utilizados pelo Japão na Segunda Guerra, reforçando a ideia da memória afetiva do conto.



figura a3.12 Segunda prancha do conto (acima). A descrição do narrador contrasta com a atmosfera pacífica do feriado que é retratada na imagem. As referências pictóricas são ao *ukiyo-e*, estilo de gravura clássica do Japão.

aparentemente infinita pela ponta gasta. Eu sentia calafrios” (p. 25), contrastando com a pintura suave e o ambiente silencioso do feriado no subúrbio (Figura A3.12).

A Sra. Katayama, todavia, não abre a porta quando os meninos tocam a campainha – ela nunca abria a porta: “várias vezes brincamos que a porta era só uma pintura na parede”. Apenas quando “o mergulhador ergueu os braços, retirou o pesado capacete e deixou ele escorregar das suas mãos até cair nas tábuas de madeira com um estrondo” a porta se abriu. O mergulhador, então, estende a mão com o “cavalo de madeira amarrado com barbante, que provavelmente já tinha sido dourado e reluzente, mas agora estava rachado e esbranquiçado pelo sol” (p.24), representado na última página. A senhora japonesa chora e abraça o mergulhador, mas os meninos não veem o que acontece com ele, apenas a porta se fechando.

No final, o narrador declara que “nunca descobrimos quem era o mergulhador, ou o que aconteceu com ele. Mas começamos a ouvir jazz das antigas soprando pela cerca dos fundos [...] e notamos cheiros diferentes

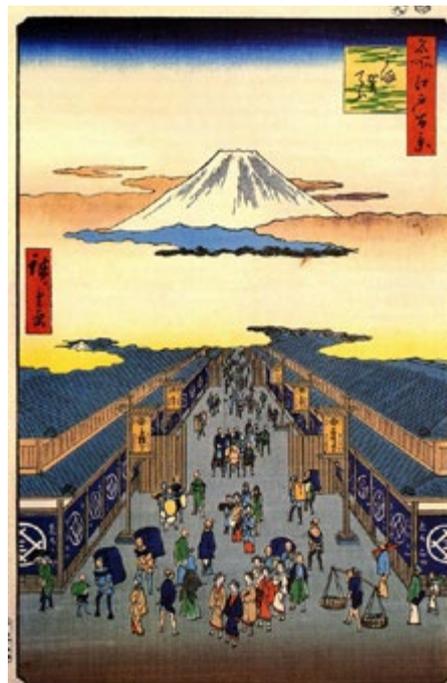
de comida e vozes aveludadas em conversas animadas” (p. 26) vindos da casa da japonesa. A partir de então, ela passou a devolver os brinquedos “assim que os perdíamos – e inteiros” (*ibid.*).

Uma vez que a relação entre texto e imagem é de reforço, os elementos representados nas ilustrações estão também descritos no texto. A opção de retratá-los revela uma acentuação em sua importância, uma vez que Tan é um autor ciente do papel da imaginação do leitor; caso essa redundância em texto e imagem não fosse significativa, ela não existiria. Isso se dá porque os brinquedos quebrados não são apenas o avião e o cavalo gasto pelo sol, mas também a esfera emocional dos personagens. O reforço dos brinquedos retratados é o olhar típico da natureza morta, que lança um olhar sobre o objeto cotidiano enquanto materialização da realidade e da sensação.

A sequência das quatro pranchas que compreendem esse conto estruturam sua sequência: a primeira mostra na página esquerda uma pintura sobre madeira de um avião de brinquedo serrado ao meio, que associamos ao título, criando uma expectativa da história ser sobre esse avião. Todavia, a narrativa nos conta a história do avião apenas depois de mostrar o personagem fantástico na próxima prancha – um homem com roupa de mergulhador, “coberto de cracas e sujeiras do mar, ensopada mesmo com o calor cruel do verão” (p.21). Isso frustra a expectativa do fantástico inicial com relação ao avião e o vincula à figura do mergulhador. A página-dupla seguinte consiste da linearidade do texto e a última é simétrica à primeira, dando-nos um sentido de fechamento.

Enfim, a ordem pictórica é acentuada pela relação de reforço. A ilustração central de página-dupla é a simulação de uma impressão de xilogravura, com os contornos e algumas texturas visuais bem definidos em linha preta e o plano de fundo bastante bidimensional, que valorizam a superfície da pintura, rejeitando a noção ocidental de perspectiva. As cores utilizadas no *ukiyo-e* eram controladas devido à dificuldade técnica de imprimir repetidas vezes no mesmo papel, também similares à da ilustração – e reforçadas na coloração levemente amarelada das páginas de texto. Além disso, Tan simula ainda características pictóricas que são resultado das técnicas antigas dos impressores como *bokashi* e *itame-mokuban*: os degradês e a

figura a3.13 *Surugacho*, uma das gravuras do *Meisho Edo Hyakkei* (*Cem vistas de Edo*), uma série de gravuras *ukiyo-e* feitas por Hiroshige (1797-1858). As principais características pictóricas desse tipo de gravura – sobretudo os *nishiki-e*, as coloridas – são retomadas por Tan em sua ilustração.



impressão de um bloco com fibras mais esparsas para marcar a textura da madeira, além das marcas de registro nos vértices – os *kagi kento* (CHIAPPA, s.d.). A presença do selo de assinatura e das folhas de cerejeira sobrevoando a paisagem, por fim, não deixam dúvida da referência. (Figura A3.13)

As outras duas ilustrações remetem ao inverso da impressão, as matrizes. Isso cria uma relação em particular com o significado dos objetos e do personagem no texto: as pinturas dos brinquedos são feitas sobre madeira – que “possuem mais materialidade” que o papel – e são a *matriz* da sensação com que a narrativa lida, enquanto que o mergulhador é apenas uma *impressão*. As ilustrações dos brinquedos ainda valorizam a textura da madeira e mantêm coerência com as características pictóricas da página central.

PAÍS NENHUM, UMA RELAÇÃO DE EXPANSÃO

O narrador desse conto possui um distanciamento estético da narrativa – uma vez que não é um personagem –, ao passo que as ilustrações retratam uma presença e um *estar* no espaço. O argumento da narrativa é a transmutação da “maldição dos dois países” – fenômeno psicológico

comum em imigrantes de idealizar o seu país de origem – em uma “bênção”, enquanto uma paisagem interior.

A vida da família de imigrantes que protagoniza essa história é precária – “depois de paga a prestação da casa, não sobrava dinheiro para os concertos” – fazendo com que a mãe sempre anunciasse que “país nenhum é pior que esse”. Um dia, quando foram tirar do sótão a árvore de natal de plástico, descobriram que ela havia derretido e grudado no telhado. Ao subir para raspar, o irmão mais novo “pisou na parte frágil do sótão e o pé dele atravessou o assoalho”, um desastre que daria ainda mais prejuízo.

No entanto, em todos os cômodos, o teto estava perfeito. Quando foram conferir onde havia quebrado, surgiu “um cheiro de grama, de pedras úmidas e de seiva, soprando como uma brisa do sótão”. O buraco abriu



figura a3.14 Segunda prancha, primeira imagem do pátio de dentro com que nos deparamos. Nas paredes, podemos ver as alegorias, misturando elementos como o avião e a casa com figuras fantásticas.

“um aposento incrível, enfiado entre os outros” que parecia dar para fora da casa, que nomearam de “pátio de dentro”. Esse lugar fantástico parecia um jardim de palácio, em que as estações do ano eram invertidas, com “paredes antigas decoradas com afrescos; quanto mais olhavam para elas,

mais a família reconhecia aspectos de suas próprias vidas nestas estranhas alegorias desbotadas” (Figura A3.14).

Fizeram um acordo tácito para tornar isso um segredo de família, pois sentiam “que não era *possível* contar aos outros sobre aquilo”. No entanto, enquanto estendia roupas, a mãe conversava com a vizinha grega, que também falou do seu pátio de dentro: “sim, sim, toda casa tem um pátio de dentro, se você encontrar. É muito estranho, sabe, pois não existe em outros lugares. País nenhum” (p.61).

Esse conto tem uma estrutura de articulação que encoraja a atmosfera de contemplação, através das duas ilustrações de página-dupla expressando a sensação de quietude evocada pelo jardim. A primeira página é acompanhada apenas por uma pequena ilustração de duas árvores – o prenúncio do pátio de dentro – e uma textura leve de concreto verde, que representa a primeira frase “o concreto pintado de verde na frente da casa [...] era desolador” (p.56).

Ao longo da primeira página-dupla, o texto enfatiza esse aspecto, particularmente, “as árvores recém-plantadas morreram no solo arenoso do quintal, onde batia muito sol, e lá ficaram como lápides sob os varais frouxos, um pequeno cemitério de frustração” (p. 56-57). Essa descrição desértica visa ao contraste máximo com a ilustração de página-dupla seguinte. Na lateral direita, incitando virar a folha, uma parte da ilustração das páginas seguintes invade levemente inclinada, correspondendo ao parágrafo que descreve o primeiro encontro com o pátio de dentro.

A ordem pictórica é evidenciada nesse conto, pois cita a tradição de representações alegóricas do renascimento. O aspecto alegórico das ilustrações são evidenciados na terceira página-dupla, que possui elementos das pinturas espalhados pelo espaço em branco, apresentando aquilo que a família reconhecia de suas vidas nas alegorias do pátio de dentro. As paisagens retratadas nas ilustrações não são descritas no texto ou o são de maneira vaga: “na verdade estava mais para um jardim de palácio, com árvores altas mais velhas que qualquer uma que já tinham visto” (p.60) – por isso a relação de expansão.

Assim, na página-dupla seguinte, temos a primeira apresentação ao pátio de dentro, inspirado no jardim da Basílica de Santa Maria Novella,



figura a3.15 Foto do jardim da Basílica de Santa Maria Novella, uma referência de Shaun Tan para o pátio de dentro.

uma das referências desse conto (TAN, s.d.i) (Figura A3.15 PÁG. SEG.). O primeiro plano da pintura mostra as paredes de dentro, cheias de afrescos – uma casa suburbana, um avião sobrevoando, uma espécie de galo mítico, representações primitivas –, em segundo plano, o pátio ao ar livre, com as árvores e um sol ameno e morno que colore o céu com amarelos e, no último plano, o outro lado do jardim, com arcos semelhantes aos do primeiro plano. A presença do varal na posição em que se encontra é uma provocação entre o fantástico e o mais prosaico do cotidiano. A pintura impressionista das árvores reforça um caráter onírico à visão desse jardim, fazendo-nos tomar mais tempo para contemplar.

A última prancha, então, reforça o caráter espacial das imagens, ao nos colocar de frente ao afresco da Baixa Renascença (Figura A3.16). A parte do mural iluminada mostra que a luz da área aberta do pátio passa pelo arco e ilumina o afresco, fazendo com que essas ilustrações nos posicionem no jardim, observando como se estivéssemos lá. A narrativa pictórica, então, foi a de entrar no pátio, passar pelo jardim e chegar ao outro lado para, ao fim, contemplar o afresco da família em toda sua plenitude. Uma citação bastante direta de Shaun Tan é à *Anunciação* de Leonardo Da Vinci (Figura A3.17). De lá, ele deriva o plano de fundo das árvores, a vegetação do primeiro plano e o anjo que faz uma oferenda aos animais.



figura a3.16 Afresco do pátio de dentro. Tan justapõe os elementos da vida suburbana com iconografias da Baixa Renascença. O arco iluminado no afresco é a luz do sol atrás de onde nós, leitores, estamos contemplando, conferindo um aspecto espacial à narrativa.



figura a3.17 *Anunciação* de Leonardo Da Vinci, de 1472-1475. Tan cita a figura do anjo, as árvores do plano de fundo e as plantas do plano mais próximo. Todavia, a ilustração de Tan é mais bidimensional do que a composição de Da Vinci.

Essa pintura reforça fortemente a superfície, uma qualidade típica dos afrescos da baixa Renascença, ao passo que integra completamente os elementos alegóricos e tipicamente cotidianos através da linguagem gráfica. Esse procedimento ressignifica as imagens da tradição da arte. A imagem da madona é colocada ao lado de uma mesinha com telefone, enquanto o anjo da anunciação tem um gesto humilde frente aos animais, provavelmente representando o novo país. O varal reaparece – bem como no final do texto – como o elemento cotidiano, justaposto a uma árvore cheia de frutos, de onde nasce um rio. Shaun Tan é capaz, portanto, de realizar uma utopia bucólica e cotidiana, justapondo alegorias historicamente ricas com elementos banais – um gesto pós-moderno que reflete alguma esperança.



figura a3.18 Primeira página de *Eric*. A apresentação do intercambista se dá pela imagem, e já no título, com o pingo do i deslocado, desautomatizamos nossa percepção na presença de Eric.

ERIC, UMA RELAÇÃO NARRATIVA

Eric é um estudante de intercâmbio que o narrador recebe em sua casa, mas ele é bastante peculiar (Figura A3.18): apesar de eles terem renovado o quarto de hóspedes, Eric “preferia dormir e estudar a maior parte do tempo na nossa despensa” (p.9). Além disso, ele é uma criatura curiosa, educada e muito reticente, de modo que “às vezes eu me perguntava se o Eric



figura a3.19 Última prancha do conto. Essa página dupla é a resposta que temos para a dúvida do narrador se Eric gostou da estadia.

era feliz; ele era tão educado que não sei se iria nos dizer se algo o estivesse incomodando” (p.10). Suas preferências peculiares eram justificadas pela mãe do narrador com um simples “deve ser uma coisa cultural”.

Ao mesmo tempo, o narrador sempre quis receber algum estrangeiro, pois “poderia ser um *expert* da região, uma fonte de informações e de comentários interessantes” (*ibid.*), mas Eric sempre fazia perguntas que ele não esperava, como na Figura 10. Eram coisas banais, miúdas, ao que o narrador respondia apenas que “Não tenho certeza” ou “Porque é assim”. Um dia, Eric foi embora de maneira repentina, “ainda de madrugada, com nada além de um aceno e um adeus educado” (p.14). Isso fez com que pairasse uma sensação desconfortável de dúvida se Eric tinha gostado da estadia, até alguém abrir a despensa e encontrar a resposta, mostrada na Figura A3.19.

Ao que parece, Eric é a percepção artística materializada. No nível linguístico, nem seu nome é pronunciável – “achávamos muito difícil pronunciar seu nome corretamente” (p.8) –, pois não é passível de ser

compreendido pela linguagem e transformado em símbolo algébrico. Eric quebra a percepção cujo funcionamento se baseia em minimizar o esforço e aceitar o mundo como um conjunto de fatos dados – em suma, a percepção cotidiana. Daí suas excentricidades e dúvidas acerca de coisas que, para o olhar naturalizado do garoto, pareciam ser perguntas sem resposta. A figura do adulto, representada pela mãe, é compreensiva e inteiramente automatizada a um só tempo, ao passo que o garoto ainda é capaz de ser desautomatizado pelas perguntas feitas por Eric.

A interação das ilustrações com o texto nesse conto são intrincadas. Os aspectos da personalidade de Eric e as atividades que ele fez em sua estadia são revelados exclusivamente pelas imagens. Uma vez que as imagens, por si só, narram os acontecimentos em sequência, elas enfatizam o aspecto narrativo das ilustrações. Além disso, o caráter indecifrável da sua personalidade – devido à sua polidez – é feito visível em sua existência: nós, como o narrador, não sabemos como ele se sente *realmente*, embora ele sempre pareça feliz.



figura a3.20 Prancha que revela as dúvidas que Eric possuía. O narrador não sabia explicar o porquê dessas coisas tão triviais e banais – o que fazia com que ele se perguntasse era materializado em Eric. Além disso, a página que remete aos *comics*, utilizando a sequência de imagens sem palavras para dar ritmo ao conto como um todo.

As sequências de ilustrações ora lembram a configuração de livros ilustrados clássicos, ora remetem aos *comics*, como na Figura A3.20. Essa característica híbrida é marcante em Shaun Tan e se revela particularmente forte nesse conto, criando um ritmo equilibrado entre o que é dito e o que é mostrado. Todavia, essas sequências são, também, fragmentárias: não somos capazes sequer de saber quanto tempo Eric passou na casa do narrador. A partir das cenas é possível deduzir que foi possível criar uma rotina com a presença do estrangeiro; e talvez seja isso que lhe tenha motivado a saída. Se ele materializar a percepção artística, seu destino, segundo Shklovsky, é fossilizar e morrer, e por isso, parte sem maiores despedidas.

A linguagem gráfica utilizada busca verossimilhança, remetendo ao universo documental de *A Chegada*. Essa característica é o núcleo da narrativa pictórica, pois atinge o maior contraste ao “colar” Eric – essa figura bidimensional – nesse mundo “real” (Figura A3.21). Ou seja, o não-pertencimento da figura de Eric – sua *estrangeiridade* – é feita presente através da ordem pictórica, inserindo uma criatura praticamente bidimensional nesse espaço tridimensional, acentuando a justaposição narrada pelo texto.

É inegável que retratar a realidade de uma criatura como Eric no mundo real cria cenas absurdas e cômicas. Isso nos indica que a percepção artística, de fato, sempre possui um componente de *jogo*, equilibrando a empreitada estética com a ética – a de aumentar a vivência estética e diminuir ao máximo os momentos nulos. Entretanto, a narrativa não compactua com um projeto de ruptura social – o que essa esperança descrente que a pós-modernidade de Tan é capaz de oferecer é uma mudança do olhar. Há uma ambiguidade latente entre a impotência de algo fantástico e poético “guardado na despensa” e o fato de o narrador não esquecer Eric e o presente que ele deixou.

CHUVA DISTANTE, UMA RELAÇÃO SIMBIÓTICA

O conto *Chuva distante* é um exemplo de como os procedimentos kafkianos aparecem nessa obra. Seu texto e imagem se relacionam de maneira simbiótica, de maneira que o significado da ordem pictórica e do texto sejam literalmente indissociáveis. A narrativa inteira é composta por



figura a3.21 Prancha de *Chuva distante*. A leitura é impactada diretamente pelo modo que se configura na página, reforçando o que é dito através da característica pictórica do texto.

retalhos e pedaços recortados e rasgados de papel com textos e desenhos, e o plano de fundo – uma sarjeta não-convencional – fornece a atmosfera que envolve a narrativa a cada página. Os desenhos são a lápis e nos fornecem janelas fragmentárias para o mundo da narrativa, dada a representação verossímil de cenas do que é contado pelo texto.

A linearidade da leitura do texto é constantemente quebrada, mesmo que em uma única frase – tanto pictórica quanto gramaticalmente (Figura A3.21, PÁG. SEG.) – reforçando os retalhos de papel que também têm uma função predominante na narrativa. Isso nos sugere que essas coisas acontecem simultaneamente, além de evidenciar o aspecto um tanto arbitrário da colagem, como se a narrativa fosse uma maneira de dar algum sentido a esses retalhos dissociados de papel.

Ele inicia perguntando-nos se “você já se perguntou o que acontece com todo os poemas que as pessoas escrevem? Aqueles poemas que elas

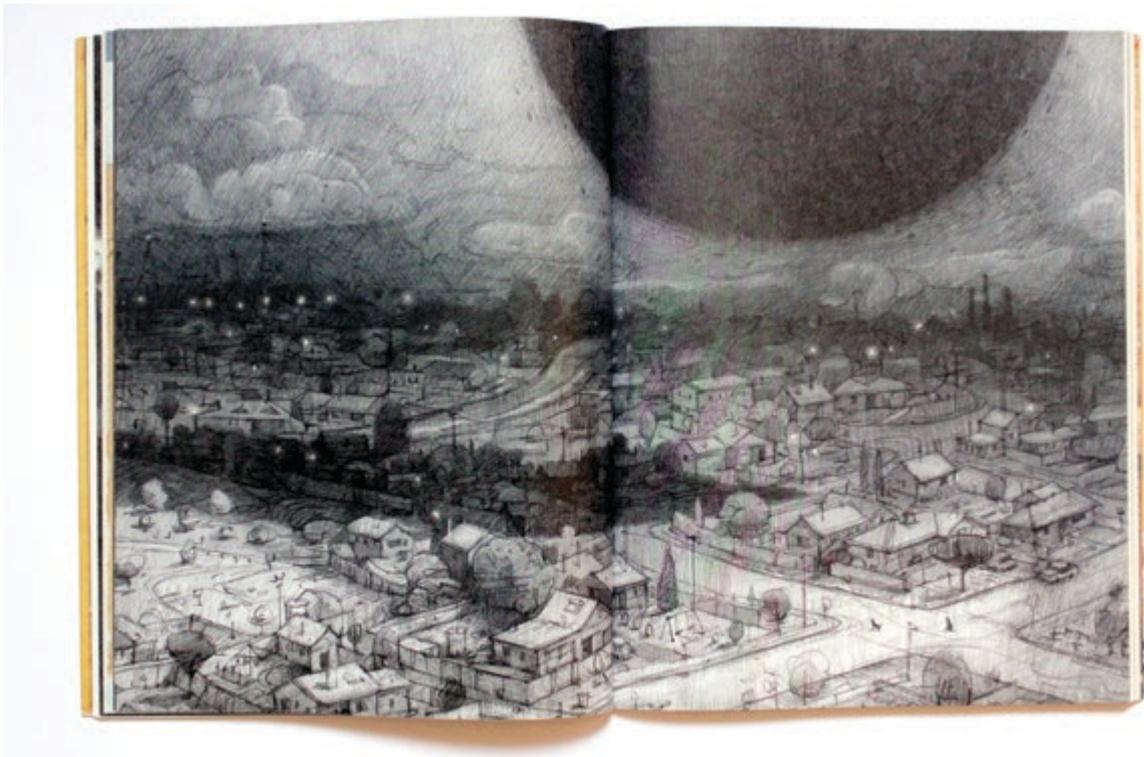


figura a3.22 Prancha sem texto, quando os papéis se juntam, antes de a tempestade espalhar tudo pelas ruas. A força que atrai os poemas não lidos para a formação dessa esfera apocalíptica é contrabalanceada pela fragilidade do papel – que parece ser uma reflexão metalinguística do fazer de Tan.

não deixam ninguém ler” (p.28). E depois nos conta que “a verdade é que a poesia não lida quase sempre não passará disto” (p.29). Todavia, “em raras ocasiões, [...] algo extraordinário tem lugar. Dois ou mais escritos poéticos vagam até se encontrarem devido a uma estranha força de atração que a ciência desconhece e vagorosamente se grudam até formar uma bolinha disforme” (p.30), que cresce gradualmente, agregando outros escritos.

Em algum momento, “um vasto acúmulo de pedaços de papel que acaba subindo ao ar, levitando apenas com a força de tanta emoção não dita. E flutua suavemente sobre os telhados dos lugares distantes”, ao que vimos para uma página-dupla sem texto (Figura A3.22). A bola de papel que se junta por uma força desconhecida não corresponde a uma metáfora simples, uma vez que não nos faz compreender uma experiência em

termos de outra. Antes, é uma imagem que revitaliza as diversas atividades cotidianas mencionadas no conto em uma linguagem também prosaica.

Shaun Tan retrata situações banais – alguém escrevendo em um armazém, uma lata de lixo, uma privada, um móvel bambo – e o cenário suburbano a partir da pergunta banal. Ao dar-nos a resposta, que poesia não lida “quase sempre não passará disto”, ele firma a automatização que será subvertida com “quase sempre” ao fim da página-dupla. A partir daí, a bola de poesia que se forma é o que é necessário para mudar nossa percepção dos fragmentos de cenas em que a bola passa por um gato, se protege na cabine telefônica e vaga pelas ruas, e até mesmo divide a fiação da cidade com os pássaros.

Quando a bola atinge seu tamanho máximo e a ilustração ocupa a página-dupla inteira, temos o retrato da *paisagem morta*, com as casas e cachorros minúsculos apresentados como objetos distantes diante da escala das poesias não lidas. O procedimento da imagem que visa a responder a pergunta inicial, não difere da extrapolação feita por Kafka através da máquina de *Na colônia penal* como a literalidade da imagem de “sentir algo na própria pele”. Tan não busca uma comparação com essa metáfora, mas antes ser capaz de realizar uma imagem que representa a sensação de que trata o conto – a força inexplicável que reúne esses pedaços de papel.

Apesar da magnitude dessas poesias não lidas, uma rajada de vento e chuva ainda são capazes de despedaçá-la. A narrativa, então, reduz a poesia à sua condição automatizada, ao contar que “uma manhã, todos acordarão para ver uma polposa sujeira cobrindo os jardins”, deixando as crianças encantadas e “os adultos, perplexos, incapazes de conceber de onde veio tudo aquilo”. Ao final, não resta nada da força inexplicável que reuniu os pedaços de papel ou uma moral poética, apenas que “ninguém será capaz de explicar a estranha sensação de leveza nem o sorriso escondido que perdura mesmo depois que os varredores de rua vêm e vão”.

4.3 CONCLUSÃO

Em nossas análises, buscamos relacionar cada uma das obras de Shaun Tan a conceitos, movimentos, autores e dispositivos estabelecidos na estética a fim de explicitar suas semelhanças e iluminar o *ostranenie* como um conceito centrado no fazer artístico com desdobramentos éticos. A partir das especificidades de cada obra, escolhidas segundo as relações entre texto e imagem, visamos a apontar a presença dos dispositivos identificáveis em outras obras, mas ressaltando como se articulam na totalidade da obra. Esses objetivos foram postos segundo a premissa de Shklovsky de que o fazer do artista deve se preocupar em seu arranjo, não em sua criação.

De maneira geral, delineamos três procedimentos específicos de cada uma das obras. Em *A Árvore Vermelha*, a metáfora sensacionista busca a realização da sensação, enquanto a materialização do olhar estrangeiro nos elementos fantásticos é predominante em *A Chegada*. Por fim, a noção de *paisagem morta* como modo de renovar o cotidiano através da mudança do olhar remete à literatura kafkiana em *Contos de Lugares Distantes*.

Em 4.2.1 *A Árvore Vermelha*, argumentamos que o sensacionismo proposto por Fernando Pessoa, sobretudo pelo seu heterônimo Álvaro de Campos, fundamenta as impressões literárias como um modo de conhecimento e articulação significados. Isso implica em valorizar a sensação, vivê-la plenamente – ainda que imaginariamente pelo outro – como uma postura ética-estética. Identificamos que a dominante dessa obra é a utilização dos dispositivos como um esforço para tornar as sensações de isolamento e angústia existencial em impressões literárias, através da elaboração da forma.

Defendemos que a narrativa d'*A Chegada*, em 4.2.2, é a do estrangeiro arquetípico que tem possibilidade de negociar sua identidade com um lugar estranho. Identificamos o protagonista com a figura do *outsider* – no qual o estranhamento é a norma – e argumentamos que o teor utópico do novo continente permite um processo pacífico de naturalização do estrangeiro no novo continente. Em última instância, identificamos inflexões de narrativas mitológicas, devido à identidade do protagonista, desenhada a partir da fisionomia do próprio Tan. A materialização de

elementos fantásticos naturalizados no universo narrativo e a presença de uma linguagem ininteligível fazem com que acompanhem o processo de adaptação como se fôssemos nós mesmos estrangeiros, implicando experienciar através do outro.

Em 4.2.3 *Contos de Lugares Distantes* comparamos o procedimento de Tan à metáfora de Franz Kafka. Ao retratar a banalidade do cotidiano em sua plenitude, identificamos um modo de aumentar distorção causada pelo elemento fantástico naturalizado. Defendemos que as imagens reconhecem o cotidiano mas ainda assim escolhem lhe lançar um olhar artístico, desautomatizando-o por reconhecer e retomar sua banalidade, de modo análogo às metáforas mortas de Kafka. Essa hipersensibilização da banalidade é justaposta com um elemento fantástico que potencializa a distorção causada pela sua presença, tornando-o familiar e estranho a um só tempo.

A exploração do estranhamento visa a expandir o design, enquanto campo que se debruça sobre as questões estéticas da vivência. A nossa decisão de explorar os livros ilustrados enquanto *medium* reforça o caráter transversal dessas análises, porque é um artefato cujas possibilidades têm se pluralizado com experimentações que confluem diversos modos de expressão e autoria. Argumentamos, assim, em favor da autonomia das narrativas gráficas enquanto *medium* distintivo de expressão – seja ela poética ou prosaica. Essa distinção consiste no uso que é feito dos dispositivos, conferindo importância fundamental ao *fazer*, uma das principais características subentendidas pelo termo *design* (Cf. LATOUR, 2014).

Por conseguinte, essa pesquisa se pauta em uma acepção do design como um modo de articular subjetividades, que cria possibilidades de estar no mundo dadas as possibilidades de criação de significados para ele. Assim, colaboramos para essa perspectiva através da análise desses livros ilustrados, cujos procedimentos artísticos explicitamos ao longo deste capítulo. Argumentamos que o efeito da obra de Tan é uma mudança no olhar que recontextualiza e direciona a vivência para a criação de significados para o mundo.

O fio que costura as obras do autor é uma noção geral de metáfora em que a imagem e o texto articulam uma experiência sempre através de uma

relação aberta de significado. Sua impossível coincidência incorpora a visão de mundo pós-moderna de que não há um significado dado, encorajando a indeterminação ou a pluralidade. Ou seja, o modo como as propriedades do *medium* são articuladas visam a criar lacunas de significado, reconhecendo a obra como uma totalidade inacabada, sempre à procura de interpretação, uma vez que compreende significados múltiplos. Amparada pela sua autonomia, a obra se constitui apenas quando o leitor cumpre a sua interpretação ativa e cria preenchimentos para as lacunas.

Todavia, argumentamos que a obra autônoma não está isolada do mundo. Ao longo das análises, enfatizamos as motivações e desdobramentos éticos do *ostranenie* através da obra de Shaun Tan com o auxílio das demais referências em que fundamentamos os estudos. O *medium* foi tomado como campo de possibilidades de operação estética, e investigamos seus dispositivos a partir das propriedades que delineáramos: a articulação, a multimodalidade e a ordem pictórica. Buscamos explorar cada uma das propriedades de maneira específica, o que nos levou a criar categorias e estabelecer parâmetros específicos em cada análise a fim de contemplar suas potencialidades estéticas e narrativas.

A partir das questões estéticas, então, exploramos discussões epistemológicas e éticas, propondo os modos como as ficções podem estar entrelaçadas com a realidade. O estranhamento é uma noção central para essa discussão pois constitui um ponto nodal entre arte e vida, profusa discussão estética desde o início do século xx, marcado pelos extremos:

De um lado, os totalitarismos políticos com sua lógica autoritária e excludente [...] de outro, ao afloramento do inconsciente, a valorização surrealista dos sonhos; de um lado, ciência e tecnologia contagiadas pelo espírito progressista do positivismo, de outro, as revoluções epistemológicas da Física [...] e a revalorização da mitologia; de um lado, o declínio do instituído, de outro, a força nascente e germinadora do instituinte.” (ALMEIDA, 2011, p.81)

Longe de fornecer solução para essas dualidades herdadas, Shaun Tan funde a pluralidade pós-moderna com uma grande narrativa, característica típica da modernidade. Incorporando a impossibilidade de responder

às grandes perguntas, Tan dialoga com a história da arte para conferir beleza às pequenezas, ao cotidiano, através de uma mudança de olhar proposta pela sua obra. Entretanto, esse gesto para o banal não visa à apatia social e política; pelo contrário, ao encarar questões como o pertencimento e a construção de identidade a partir da ficção, Tan está pondo em discussão modos de estar e experienciar o mundo – si próprio e o outro.

Os livros ilustrados de Shaun Tan, embora possam ser localizados nessa cosmovisão, são de natureza estética. Assim, a pesquisa se estruturou a partir do princípio de que os aspectos estéticos deveriam ser o foco das análises e, a partir de cada singularidade, criar uma argumentação que visasse explicitar como a obra opera. Para tal intuito, o *ostranenie* se mostrou um conceito fundamental. As releituras recentes de seus textos, principalmente d’*Arte como procedimento*, levaram a uma nova tradução para o inglês que conserva o tom categórico de Shklovsky em oposição ao tom acadêmico que havia sido dado à versão anterior, de 1990 (Cf. BERLINA, 2015). Essas releituras enfatizam aspectos que buscamos explicitar também através da obra de Shaun Tan: o fazer de algo e o trans-viver. O conceito de *elaboração da forma* fez-nos pensar o argumento das narrativas como dispositivos tão importantes quanto qualquer outro, de modo que o foco da nossa análise estava na utilização e interação dos dispositivos.

Por fim, essas análises visam a uma posição estética afirmativa a partir da qual o estranhamento confere possibilidades de aumentar a sensação da vida. Acreditamos que o contemporâneo carrega a herança das questões modernas, cada vez mais aprofundadas. Em 1916, Shklovsky temia que a automatização devorasse “coisas, móveis, sua mulher e o medo da guerra” (SHKLOVSKY, 2015, p.162, t.n.) e a vida se tornasse nada e desaparecesse e Pessoa (2016c) falava que “a tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das coisas públicas e sociais. A hiperexcitação passou a ser regra”; hoje, é difícil mesmo denominar o problema. A descrença pós-moderna nas grandes revoluções está presente na obra de Shaun Tan, mas não de modo vulgar; não é uma descrença irônica ou indiferente. É uma descrença entremeada de esperança de que, através de miúdas revoluções do olhar, possamos aumentar as capacidades da vida e criar significados literários a partir da irrealidade do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Rogério de. **O Criador de Mitos:** Imaginário e educação em Fernando Pessoa. São Paulo: Educ, 2011.
- ANDERS, Günther. **Kafka:** prós e contras – Os autos do processo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ASTBURY, Leigh. Tom Roberts's Shearing the rams: the hidden tradition. In: **Art Bulletin of Victoria.** Melbourne: National Gallery of Victoria, n. 19, 1978.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERLINA, Alexandra. Translating "Art, as Device". In: SHKLOVSKY, Viktor. *Art, as Device.* Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today.** Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3, p. 151-174, 2015.
- CARONE, Modesto. Introdução. In: KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka.** São Paulo: Penguin, Companhia das Letras: 2011.
- CASARES, Adolfo Bioy. Introdução. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CHIAPPA, J. Noel. **Japanese Woodblock Print Information.** [S.l.], s.d. Disponível em: <<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/>>. Acesso em: 18 jul. 2016.
- CUDDON, J. A. Kafkaesque. In: _____. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.** London: Penguin, 1999.
- DEVOS, Lien. Not all that's modern is post: Shaun Tan's grand narrative. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature.** Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 17-23, Out. 2011.
- EDWARDS, Ivana. **The Essence of 'Kafkaesque'.** Disponível em: <www.nytimes.com/1991/12/29/nyregion/the-essence-of-kafkaesque.html>. Acesso em: 8 jun. 2016.
- EICHENBAUM, Boris. The theory of the "formal method". In: LEITCH, Vincent B. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism.** Nova York: W. W. Norton & Company, 2001 [1926].
- FASSLER, Jonathan. **What it really means to be 'Kafkaesque'.** Disponível em <www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/what-it-really-means-to-be-kafkaesque/283096/>. Acesso em: 8 jun. 2016.
- GAIMAN, Neil. Quarta capa. In: TAN, Shaun. **Contos de Lugares Distantes.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GOTTLÖB, Maurília Galati. Álvaro de Campos, poeta sensacionista. **ALFA: Revista de Linguística.** n. 16, 1970.
- HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. Episode. In: _____. (eds.). **Routledge Encyclopedia**

- of Narrative Theory.** Londres: Routledge, 2010.
- KEMPINSKA, Olga G. A metáfora morta-viva em Kafka. **Gragoatá**, Niterói: Editora da UFF, v. 14, n. 26, jun. 2009.
- _____. O olhar estrangeiro e a estética. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras/UFMG, v. 23, n. 1, 2013.
- LANGMUIR, Erika. Still Life. In: GOWING, Lawrence. **The Encyclopedia of Visual Art**. v. 10. Nova York: Grolier Educational Corporation, 1985a.
- _____. Landscape Painting. In: GOWING, Lawrence. **The Encyclopedia of Visual Art**. v. 10. Nova York: Grolier Educational Corporation, 1985b.
- LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso? Traduzido por Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. **Agitprop**: Revista Brasileira de Design. São Paulo: Anthea Comunicação, ano vi, n. 58, 2014. Disponível em: <www.agitprop.com.br>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- LEITCH, Vincent B. Boris Eichenbaum: 1886-1959. In: _____. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2001.
- LOVECRAFT, H. P. **Notes on writing weird fiction**. [S.l.], [1937]. Disponível em: <www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>. Acesso em: 13 jul. de 2016.
- LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.
- NATIONAL GALLERY VICTORIA. **Coming South**. (2016) Disponível em <http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/2892/>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- NELLES, William. Embedding. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.
- PANTALEO, Sylvia. Exploring grade 7 students' responses to Shaun Tan's The red tree. **Children's Literature in Education**. 43.1, p. 51-71, 2012.
- PELLIZZARI, Daniel. Orelha. In: TAN, Shaun. **Contos de Lugares Distantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PESSOA, Fernando. **Obra Completa de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015.
- _____. **Livro do Desassossego**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016a.
- _____. Sobre a Revista *Orpheu* e a arte moderna. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa**. Volume V – Escritos sobre arte e literatura. Versão EPUB. 2016b [1916].
- _____. O Sensacionismo. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa**. Volume v – Escritos sobre arte e literatura. Versão EPUB. 2016c [1916].
- _____. Fragmentos – 8. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa**. Volume VII – Escritos sobre Filosofia. Versão EPUB. 2016d [1916].
- PREUS, Anthony. Daimon, Daimonion. In: _____. **Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

- ROBINSON, Douglas. **Estrangement and the Somatics of Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- SCHAPIRO, Meyer. **Modern Art: 19th and 20th Centuries – Selected Papers**. Nova York: George Braziller, 1978.
- SHKLOVSKY, Viktor. The resurrection of the word. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.). **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation**. New York: Barnes and Noble, 1973 [1914].
- _____. Poetry and prose in cinematography. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.). **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation**. New York: Barnes and Noble, 1973[1927].
- _____. Art, as Device. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3. p. 151-174, 2015.
- SPINDLER, William. Magic Realism: A Typology. **Forum for Modern Language Studies**. St. Andrews: University of St. Andrews. v.XXIX, n.1, p. 75-85, 1993.
- TAN, Shaun. 2004. **The Red Tree**. Disponível em: <<http://www.shauntan.net/books/red-tree.html>>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- _____. **Sketches from a Nameless Land: The Art of The Arrival**. Sydney: Hachette Australia, 2010b.
- _____. **Lost & Found**. Sidney: Arthur A. Levine Books, 2011e.
- _____. **Contos de Lugares Distantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **The Red Tree: A Play by Barking Gecko**. [S.l.], s.d.g. Disponível em: <www.shauntan.net/film/Red%20Tree_Barking%20Gecko.html>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- _____. **Comments on Tales from Outer Suburbia**. [S.l.], s.d.i. Disponível em: <<http://shauntan.net/books/suburbia%20more%20comment.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. **Daniel Santiago \ De que é que eu tenho medo?**. Catálogo da Exposição realizada de 15 de maio a 14 de agosto de 2012 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM. Recife, 2012.
- THOMPSON, Kristin. **Eisenstein's Ivan the Terrible**. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- _____. **Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis**. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- TYNANOV, Yury [TYNJANOV, Jurij]. On Literary Evolution. In: MATEJKA, Ladislav; POMORSKA, Krystyna (eds.). **Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views**. Cambridge: The MIT Press, 1971 [1929].
- VATULESCU, Cristina. The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part II**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 35-66, 2006.

Considerações finais

A característica singular d'Arte como Procedimento de Victor Shklovsky, cristalizada no conceito de estranhamento, é a conciliação entre o papel ético e emocional da arte e o estabelecimento de sua autonomia. Diante da proposta estética de Shklovsky, quanto mais “métodos especiais tencionados para que [as obras] sejam percebidas como artísticos” (SHKLOVSKY, 2015, p.159, t.n.), mais desautomatizada a percepção do fruidor poderá ser. Assim, a arte pode ser concebida como autônoma – elevando-se de si própria – e estreitamente relacionada à percepção – tida como uma propriedade da própria obra em relação ao indivíduo (EICHENBAUM, 2001[1926]). As proposições do autor pareciam elucidar o funcionamento das mais diversas obras, desde o ofício modesto do pintor para além dos experimentos da arte contemporânea. De maneira específica, parecia tratar do objetivo de Shaun Tan em seus livros ilustrados, que, então, pareceram um estudo de caso exemplar de uma intuição subjacente ao discurso desta dissertação, de que o significado do mundo é criado a partir de ficções.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, percorremos um trajeto com inúmeras encruzilhadas e desvios a fim de elaborar essa intuição. Durante muito tempo, a preocupação prática para resolver um ou outro problema específico de pesquisa restringiu o amplo olhar da intuição para as minúcias da argumentação: o diálogo entre autores da revisão bibliográfica, para os termos e traduções, para as leituras de cada autor – em suma, questões e procedimentos de pesquisa. No melhor dos casos, essa especificidade ia ao nível da palavra, sua etimologia, buscando a forma mais significativa de expressar uma ideia ou argumento. No fim, percebemos que estávamos realizando precisamente o processo proposto por Shklovsky: *elaborar*, experienciar o *fazer de algo* a fim de restaurar a sensação original, na tentativa de contá-la de modo que outros pudessem compreender como se tivesse sentido igualmente.

Sob uma perspectiva pessoal, esta dissertação é um modo de contar a sensação de ter lido Victor Shklovsky e Shaun Tan. Porque nos pautamos nos dispositivos presentes em seus textos, as obras se constituem como externalização estável – comunicável, literária – das sensações, a fim de serem trans-vividas (SHKLOVSKY, 2015; PESSOA, 2016a), em que o leitor é capaz de as encontrar e experienciar apesar das disparidades de espaço e tempo. Em última instância, há um projeto moderno e utópico que sublinha essa perspectiva humanista: uma grande narrativa de empatia que se aproxima de uma moral totalizante. Por outro lado, a pós-modernidade difusa na obra de Shaun Tan é colocar o leitor em suspensão, pois não prescreve *o que* deve ser sentido, apenas busca *fazer sentir* para que ativamente crie o seu próprio sentido.

Com o objetivo de responder ao problema de pesquisa, acerca dos procedimentos artísticos e como eles se relacionam, foi necessário aprofundarmo-nos e compreendermos uma série de pressupostos e termos do Formalismo russo, que adotamos como referencial teórico mais adequado para analisar o *modo como* a obra funciona. A formulação da pergunta já evidencia a teoria subjacente e encara a obra sob um aspecto específico, uma vez que a própria noção de procedimento ou dispositivo (*device* ou *technique* no inglês, *priyom* no russo) possui uma dimensão semântica estreitamente relacionada à totalidade da teoria Formalista. A imersão na teoria literária também implicou a ênfase no *medium* que perpassa a pesquisa, tornando-o um fator neutro na obra que pode se tornar poético a partir do procedimento. Por conseguinte, evitamos a abordagem semiótica ou estruturalista a fim de reforçar a leitura ética do conceito de Shklovsky, pautada pela retomada da sensação *da* vida (BERLINA, 2015) e em defesa de um forte senso de alteridade e empatia (ROBINSON, 2008).

As ambiguidades que explicitamos no *ostranenie* lhe conferem vivacidade, caracterizando-o como um conceito maleável às especificidades do objeto analisado. Essa característica ostensiva e empirista do Formalismo russo é análoga à visão de Baxandall (2006) – cujo conceito de ordem pictórica foi fundamental para definir a abordagem de análise – adotada para as análises a fim de contemplar cada obra em sua singularidade. O *medium*, então, passa a ser uma plataforma estável que, se usado de maneira

poética, permite o encontro entre subjetividades, gerando uma resposta empática e uma consequência ética. Nesse sentido, Shaun Tan é um caso de como as questões estéticas podem contemplar as questões extra-artísticas através dos dispositivos formais, mesmo que o argumento da obra não se constitua de materiais notadamente sociais ou políticos.

Entre os possíveis desdobramentos das questões discutidas ao longo da dissertação, uma abordagem centrada na recepção do leitor pode render aprofundamentos complementares. Ao longo da revisão bibliográfica, encontramos explorações do viés cognitivo – e mesmo neurocientífico – do estranhamento (Cf. MIALL; KUIKEN, 1994; BOHRN, 2013). Ainda, de uma perspectiva histórica, há estreitas relações para serem investigadas entre o conceito de atualização (*foregrounding*) – oriundo do Círculo Linguístico de Praga, fundado Roman Jakobson depois de sair da Rússia. A ênfase estruturalista de Jakobson e Jan Mukarovsky pode auxiliar em um sistema estruturado para o estudo do estranhamento, embora a ênfase linguística possa oferecer dificuldades para ser aplicada a outros *media*. A compreensão mais aprofundada dos estranhamentos modernos delineados nesta dissertação oferece diversas ênfases distintas àquelas que apresentamos através do Formalismo.

Sobre o *ostranenie*, a ênfase do conceito na empatia e no trans-viver (ROBINSON, 2008) pode oferecer um paradigma ético que parece ser vital para o cenário contemporâneo (VAN DE VEN, 2010), sobretudo diante das questões humanitárias, de direitos das minorias, de equidade social do início do século XXI. A acepção que apresentamos possibilita fundamentar relações estreitas entre o *ostranenie* e correntes contemporâneas de teoria e crítica de arte relacionadas à ética, transcendendo a noção de autonomia e pureza. As explorações informais que foram feitas com a teoria de Jacques Rancière (Cf. 2010, 2012), através dos conceitos de ficção e de dissenso, parecem merecer atenção futura e estudos específicos. O aprofundamento das pesquisas dos termos relacionados permitiria estruturar uma teoria do estranhamento propriamente dita, que no início deste século requer novas formas para discutir os espaços virtuais, as divisões entre arte e vida, a mercantilização da internet e os conflitos políticos em todo o mundo através da estética.

Argumentamos que conservar a sensibilidade da vida é uma questão estética desde as vanguardas modernas. Desde então, a pós-modernidade tem desafiado vários pressupostos da sociedade ocidental sobre estrutura e identidade, transcendência e particularidade, de modo que os fenômenos culturais “pertencem a mudanças sísmicas no modo como registramos o mundo e nos comunicamos uns com os outros” (ERMARTH, 1998, t.n.). Por conseguinte, acatar a ausência de significados dados no mundo e contestar o princípio moderno de que o sujeito constitui sua identidade a partir da auto-consciência (Cf. FENVES, 1998) podem ser desorientadores. Se, conforme Freud (2010[1919]), a incerteza intelectual é uma fonte de angústia, a certeza de uma resposta dada pode ser mais aceita do que uma autonomia angustiante; daí a estratégia de redução de problemas éticos complexos do mundo contemporâneo (Cf. VAN DE VEN, 2010). Isso pode contribuir para que o *ostranenie* assuma um papel central enquanto paradigma estético contemporâneo, buscando seu papel ativo na criação de sentido da existência, em oposição à aceitação de modos de vida automatizados.

Esse gesto estético perpassa uma postura ética, posta por Shaun Tan (2015) como a pergunta que a literatura busca responder: “será que os outros vêem e sentem as mesmas coisas que eu vejo e sinto?” (p.102, t.n.). A trajetória de Shaun Tan se mostrou um exemplo enfático do entrelaçamento entre a atividade de desenho e escrita com a busca de significado na vida cotidiana (*ibid.*). Paralelamente à crescente experimentação com o *medium* das narrativas gráficas, a relação do artista com revistas de ficção especulativa indica aproximações com a cultura independente, a herança de autopublicação dos *fanzines* ou mesmo o impulso pessoal de dar sentido à existência *através* da realização da obra. Hoje, a confluência com modelos alternativos de financiamento, como o financiamento coletivo, constitui um cenário com novas possibilidades de relação entre arte e vida ou trabalho e consumo – vieses não investigados por esta pesquisa.

Argumentamos que as narrativas gráficas constituem um *medium* de expressão artística e de criação de significados para o mundo, uma vez que é pautada pela qualidade explícita de elaboração. Uma de suas características distintivas é que a narrativa gráfica jamais consegue esconder o

trabalho mecânico da representação que a torna visível (GARDNER, 2011). Além disso, as lacunas e deslocamentos de significado entre palavras e imagens evidenciam a atuação do leitor, que parece fornecer espaço para a investigação dos livros ilustrados pelo viés da recepção do leitor. O gesto visível na obra é modulado pelo que é técnico, fisiológico, da experiência do artista e da história que está sendo contada, tornando-o um *medium* que demonstra a elaboração da forma em todos os seus aspectos (*ibid.*). Já as relações entre texto e imagem implicam uma sobreposição impossível – discutida esteticamente pelo menos desde o século XVIII, com Gotthold Lessing. Essa incompatibilidade gera relações estéticas e narrativas que podem ser exploradas de maneiras inumeráveis, mais evidentes nas obras classificadas como livros ilustrados.

A partir de seus aspectos constituintes, argumentamos que os livros ilustrados e os *comics* operam através dos mesmos parâmetros, mas possuem convenções específicas que implicam mudanças formais. Uma vez que nossa ênfase se dá nos parâmetros do *medium*, conciliamos três propostas de especialidades distintas que podem ser observadas nas narrativas gráficas em geral: a articulação, a multimodalidade e a ordem pictórica. A primeira propriedade lida com as sequências e séries de configurações da prancha e se baseia nos estudos de *comics*, de forte tradição semiótica, sobretudo dos teóricos franceses (Cf. MILLER; BEATY, 2014). A segunda propriedade, conforme observado, é mais explorada nos livros ilustrados graças às variações formais de suas convenções e, por isso, discute uma leitura multimodal através de conceitos como o iconotexto – uma nova leitura que surge da interação de texto e imagem. Por fim, a noção de ordem pictórica é oriunda da crítica e história da arte de Michael Baxandall, que considera uma obra como uma resposta a demandas de diversas naturezas, mas cuja resposta conflui e se transmuta em arte.

O delineamento histórico do estranhamento apresentado pela genealogia que fizemos parece reforçar que, enquanto conceito estético, é necessário falar de estranhamentos de diversas naturezas. Por conseguinte, estudos futuros podem considerar outros modos e conceitos de estranhamento, inclusive mais imediatos, como os da vivência e da política, que a arte contemporânea tem explorado. Essas perspectivas parecem se

complementar, permitindo outras pesquisas explorando os tipos de estranhamento vivido e ficcional enquanto paradigmas estéticos na contemporaneidade. No estudo de caso de Shaun Tan, identificamos características exemplares de um estranhamento estético a partir da ficção. A externalização do trabalho em um *medium* – o *fazer de algo* –, constitui-se uma forma autônoma, cuja capacidade de estabelecer um diálogo entre subjetividades é evidenciada pelo trans-viver contido na definição do *ostranenie*, relacionada, em última instância, à sensação da vida.

Logo, a partir das posturas do artista e dos dispositivos identificados e discutidos, acreditamos que sua obra busca causar estranhamento no sentido mais literário que Shklovsky propôs: renovar a percepção, encarar o mundo de uma nova maneira e causar uma ruptura estética no elemento cotidiano através do olhar artístico. A dificuldade da forma se dá através da deformação do material pelo procedimento geral da utilização de elementos fantásticos para constituir metáforas elaboradas. O propósito que perpassa as narrativas é a mesma descrita por Pessoa (2016a): tornar a sensação algo literário, fazendo com que o leitor compartilhe da experiência expressada na obra de maneira dificultada e renovadora. Assim, na leitura do conceito que adotamos, o que importa na arte é o efeito de estranhamento (ROBINSON, 2008; VAN DEN OEVER, 2010; VAN DE VEN, 2010), e “o que foi feito não importa em arte” (SHKLOVSKY, 2015 p.162). Todavia, Shaun Tan não visa a propor uma nova totalidade ou direcionar o olhar. Ele compara o papel da arte e da literatura ao búfalo de sua narrativa em *Contos de Lugares Distantes*: ele aponta uma direção, para algo sobre o qual não pode ser falado diretamente: “[...] explicação ou conselhos não funcionam aqui. Para que uma ideia realmente fique entrelaçada no tecido da memória, ela precisa ser experienciada de primeira mão: você precisa achar sua própria solução; você precisa aprender pela experiência” (TAN, 2015 p.112, t.n.).

A fundação dessa perspectiva ética, entretanto, se constitui de demandas específicas, formais, da própria atividade do artista. Em Shaun Tan, o estilo pictórico – que entende os dispositivos de um pintor ou ilustrador – se adequa às potencialidades da narrativa, reforçando sua autonomia – inclusive física, constituída pelo volume do livro – e a pluralidade

de interpretações possíveis. As metáforas que estabelece a partir das lacunas entre palavras e imagens permitem dispor das especificidades do *medium* para uma finalidade tanto autônoma e autorreferente quanto empática e extra-artística, impulsionando sua ficção a explorações entre real e fantástico, identidade e alteridade. A movimentação entre esses aspectos remete à ambiguidade também do *ostranenie* que, em vez de suprimida, foi incorporada e cristalizada por Shklovsky em seus escritos.

Em nossa análise, concluímos que as obras exploram variações de um mesmo grande tema através de procedimentos específicas de cada obra: a sensação enfatizada por *A Árvore Vermelha*, o mito do imigrante arquetípico de *A Chegada* e a revitalização do banal pela mudança no olhar de *Contos de Lugares Distantes*. Ou seja, podemos identificar que subjacente aos diversos procedimentos e estilos, está uma grande narrativa modesta de renovações de vidas individuais, de empatia e de uma utopia em que, como a metrópole apresentada em *A Chegada*, aprendemos as consequências de viver em sociedades intolerantes. Conforme propomos, sua fusão de modernismo e pós-modernismo parece defender uma grande narrativa de mudanças nos modos de vida de maneira individual, pequena e talvez imperceptível, caso estejamos muito ocupados. Por isso também sua preferência por temas “sombrios” e melancólicos – como em *A Árvore Vermelha* – ou personagens alienados, deslocados e incertos que se dedicam a pequenezas – como Eric em *Contos de Lugares Distantes*.

Entretanto, esse caráter utópico não deve ser encarado como uma fraqueza ou ingenuidade. Se levarmos adiante a intuição inicial de que as ficções estruturam a realidade – conforme argumentamos a partir da obra de Shaun Tan –, então o design, a literatura e a arte, além de produzirem artefatos ou experiências, estão trançados também com modos de estar e perceber o mundo. As ficções, portanto, não se constituem como uma oposição à realidade, mas como uma dimensão que cria realidades a partir do caos da mera existência, propondo “mudar os referenciais do que é visível e enunciável [...] com o objetivo de produzir rupturas no tecido do sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2010). Ainda, para Pessoa (2016a), as ficções literárias são aquelas sensações que são comunicáveis apenas indiretamente, pela forma elaborada, e

revelam as paisagens interiores de cada indivíduo. Enfim, para Shklovsky (1973[1914]), “apenas a criação de novas formas de arte pode restaurar ao homem a sensação do mundo, pode ressuscitar as coisas e matar o pessimismo” (p. 46, t.n.). As ficções mostram que as pessoas veem e sentem o mundo de maneiras plurais – e, ainda assim, muito similares – ao nos permitirem viver através do outro. Essas narrativas entrelaçam identidades e alteridades, moldando o olhar de cada indivíduo e, se estranhas, nos restauram a sensação da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERLINA, Alexandra. Translating “Art, as Device”. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Art, as Device*. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3. p. 151-174, 2015.
- BOHRN, Isabel. **Affective and esthetic processes in reading:** A neurocognitive perspective. (Dissertação de Mestrado) – Freie Universität Berlin. Berlin, 2013.
- EICHENBAUM, Boris. The theory of the “formal method”. In: LEITCH, Vincent B. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2001 [1926].
- ERMARTH, Elizabeth Deeds. Postmodernism. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998.
- FENVES, Peter. Alterity and identity, postmodern theories of. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **Sigmund Freud:** Obras completas. Volume 14. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919]. Versão EPUB.
- GARDNER, Jared. Storylines. **SubStance**. Madison: University of Wisconsin Press, v. 40, n. 1, p. 53-69, 2011.
- MIALL, David S.; KUIKEN, Don. Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories. **Poetics**. Amsterdam: Elsevier, v. 22, n.5, p. 389-407, 1994.
- MILLER, Ann; BEATY, Bart (eds). **The French Comics Theory Reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016a.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos-CEBRAP**. São Paulo: CEBRAP, v. 86, p. 75-80, 2010.
- ROBINSON, Douglas. **Estrangement and the Somatics of Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press,

- 2008.
- SHKLOVSKY, Viktor. The resurrection of the word. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.). **Russian Formalism:** A collection of articles and texts in translation. New York: Barnes and Noble, 1973 [1914].
- _____. Art, as Device. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today.** Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3. p. 151-174, 2015.
- TAN, Shaun. The Purposeful Daydream: Thoughts on Children's Literature. **The Iowa Review.** Iowa City: University of Iowa, v. 45, n. 2, p.100-115, 2015.
- VAN DE VEN, Inge G. M. **The Literary Work as Stranger:** The Disrupting Ethics of Defamiliarization and the Literariness of Literature. (Master thesis) - Faculty of Humanities, Utrecht University. Utrecht, 2010.
- VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannenie:** On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Referências bibliográficas

- ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award. **Citation of the jury**. Estocolmo, 2011. Disponível em: <www.alma.se/en/award-winners/2011-Recipient/>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- ALMEIDA, Rogério de. **O Criador de Mitos**: Imaginário e educação em Fernando Pessoa. São Paulo: Educ, 2011.
- ALPERS, Svetlana. Style is What You Make It: The Visual Arts Once Again. In: LANG, Berel (ed.). **The Concept of Style**. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- ANDERS, Günther. **Kafka**: prós e contras – Os autos do processo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ANY, Carol. Russian Formalism. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998.
- ARISTÓTELES. **Poetics**. Traduzido por W. Hamilton Fyfe. London: W. Heinemann, 1927. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- ARNZEN, Michael. Introduction. The Return of the Uncanny. **Paradoxa: Studies in World Literary Genres**. Washington, v. 3, n. 3-4, 1997.
- ASTBURY, Leigh. Tom Roberts's Shearing the rams: the hidden tradition. In: **Art Bulletin of Victoria**. Melbourne: National Gallery of Victoria, n. 19, 1978.
- BALDICK, Chris. **The Oxford dictionary of literary terms**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERLINA, Alexandra. Translating "Art, as Device". In: SHKLOVSKY, Viktor. Art, as Device. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3. p. 151-174, 2015.
- BLOCH, Ernst. **"Entfremdung, Verfremdung"**: Alienation, Estrangement. Traduzido por Anne Halley e Darko Suvin. *The Drama Review: TDR*, v. 15, n. 1, pp. 120-125, Autumn, 1970.
- BLUNDEN, Andy. Alienation. In: **The Encyclopedia of Marxism**. Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Disponível em: <<https://www.marxists.org/encyclopedia/terms/a/l.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- BOHRN, Isabel. **Affective and esthetic processes in reading**: A neurocognitive perspective. (Dissertação de Mestrado) – Freie Universität Berlin. Berlim, 2013.
- BOYM, Svetlana. Poetics and politics of estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt. **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I**.

- Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4. p. 581-611, 2005.
- BRUNS, Gerald L. Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of prose**. 4a reimpressão. Traduzido por Benjamin Sher. Introdução por Gerald L. Bruns. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009[1990].
- CALLINICOS, Alex. Marxism an literary criticism. In: KNELLWOLF, Christa; NORRIS, Christopher (eds.). **The Cambridge History of Literary Criticism** - Volume 9: Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CARLETON, Sean. Drawn to Change: Comics and Critical Consciousness. **Labour/Le Travail** 73, n. 1, p. 151-177, 2014.
- CARONE, Modesto. **Introdução**. In: KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras: 2011.
- CARROLL, Noël. **The philosophy of motion pictures**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CASARES, Adolfo Bioy. Introdução. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CHATEAU, Dominique. *Ostranenie* in French Film Studies: Translation Problems and Conflicting Interests. In: VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostranenie: On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- CHIAPPA, J. Noel. **Japanese Woodblock Print Information**. [S.l.], s.d. Disponível em: <<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/>>. Acesso em: 18 jul. 2016.
- CHILDREN'S LITERATURE ASSOCIATION QUARTERLY. **Symposium: Why Comics Are and Are Not Picture Books**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 429-97, 2012.
- CHIZHEVSKY, Dmitry. **Comenius' Labyrinth of the World: Its Themes and Their Sources**. Harvard Slavic Studies, n. 1, p. 83-135. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953.
- CHRISTIE, Ian. Knight's Moves: Brecht and Russian Formalism in Britain in the 1970s. In: VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostranenie: On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- CHUTE, Hillary L.; DEKOVEN, Marianne. Introduction: graphic narrative. **MFS Modern Fiction Studies**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 52, n. 4, p. 767-782, 2006.
- _____. (eds.) **MFS Modern Fiction Studies**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 52, n. 4, p. 767-1030, 2006b.

- COYLE, Martin et al. **Encyclopedia of Literature and Criticism**. London: Routledge, 1993.
- CUDDON, J. A. Kafkaesque. In: _____. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1999.
- _____. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1999.
- CULLER, Jonathan. Structuralism. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998.
- CURTIS, James M. Bergson and Russian Formalism. **Comparative Literature**, v. 28, n. 2, p. 109-121. (Spring, 1976)
- DEIKMAN, Arthur J. De-automatization and the mystic experience. **Psychiatry**, Washington: Routledge, v. 29, n. 4, p. 324-338, 1966.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas & Movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DER SPIEGEL. **An Interview Without Words**: Illustrator Shaun Tan Draws Conclusions. Alemanha, 17 junho de 2011. Disponível em: <www.spiegel.de/international/zeitgeist/an-interview-without-words-illustrator-shaun-tan-draws-conclusions-a-769089.html>. Acesso em: 12 jul. 2016.
- DEVOS, Lien. Not all that's modern is post: Shaun Tan's grand narrative. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 17-23, out. 2011.
- DUAYER, Mario; MEDEIROS, João Leonardo. Marx, estranhamento e emancipação: o caráter subordinado da categoria da exploração na análise marxiana da sociedade do capital. **Revista de Economia**, v. 34, n. especial, p. 151-161. Curitiba: Editora UFPR, 2008
- EDWARDS, Ivana. **The Essence of 'Kafkaesque'**. Disponível em: <www.nytimes.com/1991/12/29/nyregion/the-essence-of-kafkaesque.html>. Acesso em: 8 jun. 2016.
- EICHENBAUM, Boris. The theory of the "formal method". In: LEITCH, Vincent B. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2001 [1926].
- EMERSON, Caryl. Shklovsky's ostranenie, Bakhtin's vnenakhodimost' (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain). **Poetics Today: Estrangement Revisited: Part I**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v.26, n.4. p. 637-64, Durham, 2005.
- EMIG, Rainer. Literary criticism and psychoanalytic positions. In: KNELLWOLF, Christa; NORRIS, Christopher. **The Cambridge History of Literary Criticism**: Volume 9, Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives. Vol. 9. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ERLICH, Victor. **Russian Formalism: History-doctrine**. 1 a ed., The Hague: Mouton & Co., 1955.
- _____. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F.; WARNKE, F. J.. **The New**

- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- _____. Russian Formalism. In: **Journal of the History of Ideas**, v. 34, n. 4. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Oct. – Dec., 1973.
- ERMARTH, Elizabeth Deeds. Postmodernism. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998.
- ERWIN, Edward (ed.). **The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy and Culture**. New York: Routledge, 2002.
- FASSLER, Jonathan. **What it really means to be 'Kafkaesque'**. Disponível em <www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/what-it-really-means-to-be-kafkaesque/283096/>. Acesso em: 8 jun. 2016.
- FENVES, Peter. Alterity and identity, postmodern theories of. In: CRAIG, Edward (ed). **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge, 1998.
- FOSTER, John. Picture books as graphic novels and vice versa: The Australian experience. **Bookbird: A Journal of International Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 68-75, Out. 2011.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. From Linear to Tabular. In: MILLER, Ann; BEATY, Bart (eds). **The French Comics Theory Reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014 [1976].
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: **Sigmund Freud: Obras completas**. Volume 14. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919]. Versão EPUB.
- GAIMAN, Neil. Quarta capa. In: TAN, Shaun. **Contos de Lugares Distantes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GARDNER, Jared. Storylines. **SubStance**. Madison: University of Wisconsin Press, v. 40, n. 1, p. 53-69, 2011.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GOTTLOB, Maurília Galati. Álvaro de Campos, poeta sensacionista. **ALFA: Revista de Linguística**. n. 16, 1970.
- GRAY, Richard T. **Lecture Notes: Freud, "The Uncanny"** [1919]. Disponível em: <<http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GROENSTEEN, Thierry. **The System of comics**. Traduzido por Bart Beaty e Nick Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007. Versão EPUB.
- HATFIELD, Charles; SVONKIN, Craig. Why Comics Are and Are Not Picture Books: Introduction. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 429-435, 2012.
- HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. Episode. In: _____. (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.

- HERMAN, David. **Story logic**: Problems and possibilities of narrative. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 2002.
- HOLQUIST, Michael; KLIGER, Ilya. Minding the Gap: Toward a Historical Poetics of Estrangement. **Poetics Today**: Estrangement Revisited: Part I. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4. p. 613-36, 2005.
- HOUSE, John. Impressionism. In: GOWING, Lawrence. **The Encyclopedia of Visual Art**. v. 5. Nova York: Grolier Educational Corporation, 1985.
- HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUNTER, Linnet. The artist as narrator: Shaun Tan's wondrous worlds. **Bookbird**: A Journal of International Children's Literature. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 10-16, out. 2011.
- JAKOBSON, Roman. **A Geração Que Esbanjou Seus Poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JANECEK, Gerald J. Futurism. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- JOHNSON, Elliott; WALKER, David; GRAY, Daniel. **Historical Dictionary of Marxism**. 2a ed. Londres: Rowman & Littlefield, 2014.
- KAFALLENOS, Emma. Photographs. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.
- KEMPINSKA, Olga G. A metáfora morta-viva em Kafka. **Gragoatá**, Niterói: Editora da UFF, v. 14, n. 26, jun. 2009.
- _____. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. **Gragoatá**, Niterói: Editora da UFF, v. 15, n. 29, dez. 2010.
- _____. O olhar estrangeiro e a estética. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras/UFMG, v. 23, n. 1, 2013.
- KESSLER, Frank. Ostranenie, Innovation and Media History. In: VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image - The History, Reception, and Relevance of a Concept**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- KIEFER, Barbara. Visual Criticism and Children's Literature. In: HEARNE, B.; SUTTON, R. (eds.) **Evaluating children's books**: a critical look: aesthetic, social, and political aspects of analyzing and using children's books (Papers presented at the Allerton Park Institute held October 25-27, 1992): 73-91.
- KOTHE, Flávio. Estranho estranhamento (ostranenie). Partes 1 e 2. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**. Belo Horizonte, n. 567-568, 13 e 20 ago. 1977a. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.

- _____. O Formalismo como sistema. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**. Belo Horizonte, n. 569, 27 ago. 1977. (1977b). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- _____. Contra o Formalismo. **Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial**. Belo Horizonte, n. 578, 29 out. 1977. (1977c). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em: 25 maio 2015.
- KUKKONEN, Karin. Comics as a Test Case for Transmedial Narratology. **SubStance**, v. 40, n. 1, (Issue 124), pp. 34-52, 2011.
- _____. **Studying comics and graphic novels**. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.
- LAFERRIÈRE, Daniel. Potebnja, Šklovskij, and the familiarity/strangeness paradox. **Russian Literature**, Amsterdam, v. 4, n. 2, p. 175-198, abr. 1976.
- LANGMUIR, Erika. Still Life. In: GOWING, Lawrence. **The Encyclopedia of Visual Art**. v. 10. Nova York: Grolier Educational Corporation, 1985a.
- _____. Landscape Painting. In: GOWING, Lawrence. **The Encyclopedia of Visual Art**. v. 10. Nova York: Grolier Educational Corporation, 1985b.
- LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso? Traduzido por Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. **Agitprop**: Revista Brasileira de Design. São Paulo: Anthea Comunicação, ano VI, n. 58, 2014. Disponível em: <www.agitprop.com.br>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- LEFÈVRE, Pascal. Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences. **SubStance**. Madison: University of Wisconsin Press, v. 40, n. 1, p. 14-33, 2011.
- LEITCH, Vincent B. Boris Eichenbaum: 1886-1959. In: _____. (ed.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2001.
- LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary Founded on Andrews' Edition of Freund's Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 1879. Disponível em: <<http://latinlexicon.org/definition.php?p1=2021393>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- LEWIS, David. **Reading Contemporary Picturebooks**. Londres e Nova York: Routledge Falmer, 2001.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LING, Chuan-Yao. A Conversation with Illustrator Shaun Tan. **World Literature Today**. Norman: University of Oklahoma, v.82, n.5, p. 44-47, set-nov. 2008.
- LOVECRAFT, H. P. **Notes on writing weird fiction**. [S.l.], [1937]. Disponível em: <www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwwf.aspx>. Acesso em: 13 jul. de 2016.
- LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.
- MARGOLIN, Uri. Russian **Formalism**. In:

- GRODEN, Michael; KREWISWIRTH, Martin; SZEMAN, Imre (eds.). **The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- MARKS, John. Francis Bacon. In: PARR, Adrian (ed.). **The Deleuze Dictionary**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- MASSCHELEIN, Anneleen. **The Unconcept**: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory. Albany: State University of New York Press, 2011.
- MATSUMOTO, David (ed.). **The Cambridge Dictionary of Psychology**. 1a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MÉSZÁROS, István. **Marx's Theory of Alienation**. London: Merlin Press, 1970. Disponível em: <www.marxists.org/archive/meszaros/works/alien/> Acesso em: 10 mar. 2016.
- MIALL, David S.; KUIKEN, Don. Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories. **Poetics**. Amsterdam: Elsevier, v. 22, n.5, p. 389-407, 1994.
- MILLER, Ann; BEATY, Bart (eds.). **The French Comics Theory Reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014.
- MILLER, Ann. **Reading bande dessinée**: Critical Approaches to French-language Comic Strip. Bristol, UK/ Chicago, USA: intellect, 2007.
- MITCHELL, Stanley. From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism. **Screen**, v. 15, n. 2. Summer, 1974.
- MOEBIUS, William. Introduction to picturebook codes. **Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry**. Londres: Routledge, v. 2, n. 2, p. 141-158, 1986.
- NATIONAL GALLERY VICTORIA. **Coming South**. (2016) Disponível em <<http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/2892/>>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- NEL, Philip. Same Genus, Different Species?: Comics and Picture Books. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 445-453, 2012.
- NELLES, William. Embedding. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010.
- NICHOLS, Peter. Speculative Fiction. In: CLUTE, John; NICHOLS, Peter. 1995. **The Encyclopedia of Science Fiction**. Nova York: St. Martin's Press.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado**: Palavras e Imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NODELMAN, Perry. Picture Book Guy Looks at Comics: Structural Differences in Two Kinds of Visual Narratives. **Children's Literature Association Quarterly**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 436-444, 2012.
- NOGUEIRA, Antônio H. S. **O**

- estranhamento na arte da Oficina Guaianases (1974-1995).** (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014.
- O'TOOLE, L. M.; SHUKMAN, Ann. **Russian Poetics in Translation.** Volume 4: Formalist Theory. Edição de Kindle, 1977.
- OP DE BEECK, Nathalie. On Comics-Style Picture Books and Picture-Bookish Comics. **Children's Literature Association Quarterly.** Baltimore: John Hopkins University Press, v. 37, n. 4, p. 468-476, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José. The Dehumanization of Art. Traduzido por Alexis Brown. In: _____. **Velázquez, Goya and the Dehumanization of Art.** Londres: Studio Vista, p. 65-83, 1972.
- PAIN, Soham. Poetic Deviation: A Comparative Study of Kuntaka and Shklovsky. **New Academia,** Maharashtra, India, v. 2, n. 3, p. 112-121, jul. 2013.
- PANTALEO, Sylvia. Exploring grade 7 students' responses to Shaun Tan's The red tree. **Children's Literature in Education.** Berlim: Springer, v.43, n.1, p. 51-71, 2012.
- PATOINE, Brenda. **Desperately Seeking Sensation: Fear, Reward, and the Human Need for Novelty.** Dana Foundation, 2009. Disponível em: <<http://www.dana.org/News/Details.aspx?id=43484>>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- PELLIZZARI, Daniel. Orelha. In: TAN, Shaun. **Contos de Lugares Distantes.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PESSOA, Fernando. **Obra Completa de Álvaro de Campos.** Rio de Janeiro: Tinta da China, 2015.
- _____. **Livro do Desassossego.** Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016a.
- _____. O Sensacionismo. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa.** Volume V – Escritos sobre arte e literatura. Versão EPUB. 2016c [1916].
- _____. Sobre a Revista *Orpheu* e a arte moderna. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa.** Volume V – Escritos sobre arte e literatura. Versão EPUB. 2016b [1916].
- _____. Fragmentos – 8. In: _____. **Obra Completa de Fernando Pessoa.** Volume VII – Escritos sobre Filosofia. Versão EPUB. 2016d [1916].
- PRATT, Henry John. Medium Specificity and the Ethics of Narrative in Comics. **StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies,** v. 1, p. 97-113, 2009.
- PREUS, Anthony. Daimon, Daimonion. In: _____. **Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy.** Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos-CEBRAP.** São Paulo: CEBRAP, v. 86, p. 75-80, 2010.
- _____. **O espectador emancipado.** 1ª edição. Traduzido por Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROBB, Peter. 2013. The view from outside. **The Sidney Morning Herald – Entertainment.** Disponível em: <www.

- smh.com.au/entertainment/art-and-design/the-view-from-outside-20130909-2tes9.html>. Acesso em 13 jun. 2016.
- ROBINSON, Douglas. The Spatiotemporal Dialectic of Estrangement. **TDR: The Drama Review**, Massachusetts, v.51, n.4, pp. 121-132, Winter, 2007.
- _____. **Estrangement and the Somatics of Literature**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro Infantil ilustrado: A arte da narrativa visual**. São Paulo: Rosari, 2012.
- SANDERS, Joe Sutliff. Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books. **Children's Literature**. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 41, p. 57-90, 2013.
- SARACENI, Mario. **The Language of Comics**. London and New York: Routledge, 2003.
- SCHAPIRO, Meyer. **Modern Art: 19th and 20th Centuries – Selected Papers**. Nova York: George Braziller, 1978.
- SCHWARCZ, Joseph H.; SCHWARCZ, Chava. **The picture book comes of age: Looking at childhood through the art of illustration**. Chicago: American Library Association, 1991.
- SHER, Benjamin. Translator's Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. **Theory of prose**. 4a reimpressão. Traduzido por Benjamin Sher. Introdução por Gerald L. Bruns. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009.
- SHKLOVSKY, Viktor. Art as Technique. In: **Russian Formalist Criticism: Four Essays**. Traduzido por Lee T. Lemon e Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- _____. The resurrection of the word. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.) **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation**. New York: Barnes and Noble, 1973[1914].
- _____. Poetry and prose in cinematography. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. (eds.) **Russian Formalism: A collection of articles and texts in translation**. New York: Barnes and Noble, 1973[1927].
- _____. **Theory of prose**. 4a reimpressão. Traduzido por Benjamin Sher. Introdução por Gerald L. Bruns. Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2009.
- _____. Art, as Device. Traduzido e introduzido por Alexandra Berlina. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 36, n. 3. p. 151-174, 2015.
- SHUKMAN, Ann. Review of JAMESON, Frederic. The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. **The Slavonic and East European Review**, Londres: Modern Humanities Research Association e University College London, School of Slavonic and East European Studies, v. 51, n. 125, p. 602-604, out. 1973.
- SIM, Stuart (ed.). **The Lyotard Dictionary**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- SIPE, Lawrence. How picture books work: a semiotically framed theory of text-picture relationships. In: **Children's**

- Literature in Education**. v. 29 n. 2, [S.I.], Springer, 1998.
- _____. Picutrebooks as Aesthetic Objects. In: **Literacy Teaching and Learning**. v. 6, n. 1, 2001.
- SIRAGANIAN, Lisa. **Modernisms Other Work**: The Art Objects Political Life. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- SMOLIAROVA, Tatiana. Distortion and Theatricality: Estrangement in Diderot and Shklovsky. **Poetics Today**: Estrangement Revisited: Part II. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 3-33, 2006.
- SPINDLER, William. Magic Realism: A Typology. **Forum for Modern Language Studies**. St. Andrews: University of St. Andrews. v.XXIX, n.1, p. 75-85, 1993.
- STACY, Robert H. **Defamiliarization in language and literature**. 1a ed. Syracuse: Syracuse University Press, 1977.
- STEINER, Peter. Three metaphors of Russian Formalism. **Poetics Today**. Durham, North Carolina: Duke University Press, v.2, n.1b. p. 58-116, 1980-1981.
- STERNBERG, Meir; BOYM, Svetlana. (eds.). **Poetics Today**: Estrangement Revisited: Part I. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4, 2005.
- _____. **Poetics Today**: Estrangement Revisited: Part II. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1, 2006
- STERNBERG, Meir. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History. **Poetics Today**: Estrangement Revisited: Part II. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 125-235, 2006.
- STRAUSS, Leo. **An introduction to political philosophy: ten essays**. 1a ed. Detroit: Wayne State University Press, 1989.
- TAN, Shaun. Picture books, who are they for?. In: Joint National Conference of the Australian Association for the Teaching of English and the Australian Literacy Educators' Association. Hobart, Tasmania, Australia, jul. 2001a. Palestra. Disponível em: <http://shauntan.net/essay1.html>. Acesso em: 14 de julho de 2016.
- _____. Shaun Tan: Out of context. **Locus Online** [S.I.], 2001b. Disponível em: www.locusmag.com/2001/Issue12/Tan.html. Acesso em: 16 jun. 2016. Entrevista concedida a Karen Haber.
- _____. A conversation with illustrator Shaun Tan. **World Literature Today**. Norman: University of Oklahoma, v.82, n.5, p. 44-47, set-nov. 2008a. Entrevista concedida a Chuan-Yao Ling.
- _____. Shaun Tan – Tales from outer suburbia. **The Book Show**. Australia, ABC Radio National, 2008b. Entrevista concedida a Michael Shirrefs. Disponível em: www.abc.net.au/radionational/programs/bookshow/shaun-tan---tales-from-outer-suburbia/3260334 Acesso em: 15 jun. 2016.
- _____. **The Bird King**: an artist's

- notebook, Nova York: Arthur A. Levine Books, 2010a.
- _____. **Sketches from a Nameless Land:** The Art of The Arrival. Sydney: Hachette Australia, 2010b.
- _____. The accidental graphic novelist. **Bookbird:** A Journal of International Children's Literature. Baltimore: John Hopkins University Press, v. 49, n. 4, p. 1-9, Out. 2011a.
- _____. Shaun Tan: Birdking. **BookTrust.** Londres, set. 2011b. Disponível em: <www.booktrust.org.uk/books/adults/young-adults/authors/87>. Acesso em: 14 jun. 2016. Entrevista concedida à Instituição BookTrust.
- _____. Interview. **ALMA** – Astrid Lindgren Memorial Award. Estocolmo, 2011c. Disponível em: <www.alma.se/en/About-the-award/ALMA-10-years/Shu/>. Acesso em: 16 jun. 2016. Entrevista concedida ao Astrid Lindgren Memorial Award.
- _____. **Lost & Found.** Sidney: Arthur A. Levine Books, 2011e.
- _____. **Contos de Lugares Distantes.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Twenty years ago today.** [S.l.], 2014a. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2014/11/twenty-years-ago-today.html>>. Acesso em: 16 jun. 2016.
- _____. **Illustration Time Capsule.** [S.l.], 2014b. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2014/07/illustration-time-capsule.html>>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. Entrevista a Shaun Tan. **Babar:** Revista de literatura infantil y juvenil. Madri, 2014c. Disponível em: <<http://revistababar.com/wp/entrevista-a-shaun-tan/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Melbourne tram on a wet evening.** [S.l.], 2014d. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2014/05/melbourne-tram-on-wet-evening-oil-on.html>>. Acesso 13 jun. 2016.
- _____. The Purposeful Daydream: Thoughts on Children's Literature. **The Iowa Review.** Iowa City: University of Iowa, v. 45, n. 2, p.100-115, 2015.
- _____. Comentários. **The Sky Warden and the Sun** (book cover). [S.l.], 2016a. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2016/04/the-sky-warden-and-sun-book-cover.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Battleaxe** (book cover). [S.l.], 2016b. Disponível em: <<http://thebirdking.blogspot.com.br/2016/04/battleaxe-book-cover-gouche-and-colour.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Paintings.** [S.l.], s.d.a. Disponível em: <<http://shauntan.net/paintings1.html>>. Acesso em: 14 jun. 2016.
- _____. **Frequently Asked Questions.** [S.l.], s.d.b. Disponível em: <www.shauntan.net/faq1.html>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. **Interesting projects.** [S.l.], s.d.c. Disponível em: <<http://shauntan.net/projects1.html>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

- _____. **The Arrival:** A Theatre Production. [S.l.], s.d.d. Disponível em: <<http://shauntan.net/film/the-arrival-theatre.html>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- _____. **Film and Theatre.** [S.l.], s.d.e. Disponível em: <<http://shauntan.net/film1.html>>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. **About Shaun Tan and 'The Lost Thing'.** [S.l.], s.d.f. Disponível em: <<http://www.thelostthing.com/>>. Acesso em: 9 jun. 2016.
- _____. **The Red Tree:** A Play by Barking Gecko. [S.l.], s.d.g. Disponível em: <www.shauntan.net/film/Red%20Tree_Barking%20Gecko.html>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- _____. **The Red Tree.** [S.l.], s.d.h. Disponível em: <<http://www.shauntan.net/books/red-tree.html>>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- _____. **Comments on Tales from Outer Suburbia.** [S.l.], s.d.i. Disponível em: <<http://shauntan.net/books/suburbia%20more%20comment.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- _____. **Memorial.** [S.l.], s.d.h. Disponível em: <<http://shauntan.net/books/memorial.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.
- TEJO, Cristiana; GILBERT, Zanna. **Daniel Santiago \ De que é que eu tenho medo?** Catálogo da Exposição realizada de 15 de maio a 14 de agosto de 2012 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM. Recife, 2012.
- THOMPSON, Kristin. **Eisenstein's Ivan the Terrible.** New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- _____. **Breaking the glass armor:** Neoformalist film analysis. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- TIHANOV, Galin. 2005. The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsky. **Poetics Today:** Estrangement Revisited: Part I. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 26, n. 4. p. 665-96, 2005.
- TOWNSEND, Dabney. **Historical dictionary of aesthetics.** Scarecrow Press, 2006.
- TROTSKY, Leon. **Literature and Revolution.** Originalmente publicado pelo Governo Soviético em 1924. Traduzido por Rose Strunsky em 1925. Transcrito para o Leon Trotsky Internet Archive por N. Vaklovsky em junho de 2000 de uma versão sem direitos autorais de 1957, Nova York: Russel & Russel, 1957. Disponível em: <www.marxists.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/>. Acesso em: 11 jul. 2016.
- TYNYANOV, Yury [TYNJANOV, Jurij]. On Literary Evolution. In: MATEJKA, Ladislav; POMORSKA, Krystyna (eds.). **Readings in Russian Poetics:** Formalist and Structuralist Views. Cambridge: The MIT Press, 1971[1929].
- _____. The Literary Fact. In: DUFF, David. **Modern genre theory.** Londres, Nova York: Routledge, 2014[1924].
- UNIVERSITY OF NEWCASTLE. **Job:** Concept artist. [S.l.]: University of Newcastle, s.d.. Disponível em: <www.newcastle.edu.au/degrees-to-

careers/job?id=1141>. Acesso em: 13 jun. 2016.

VAN DE VEN, Inge G. M. **The Literary Work as Stranger**: The Disrupting Ethics of Defamiliarization and the Literariness of Literature. (Master thesis) – Faculty of Humanities, Utrecht University. Utrecht, 2010.

VAN DEN OEVER, Annie (ed.). **Ostrannen**: On “Strangeness” and the Moving Image – The History, Reception, and Relevance of a Concept. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

VAN DEN OEVER, Annie. Ostrannen,

“The Montage of Attractions” and Early Cinema’s “Properly Irreducible Alien Quality”. In: _____. (ed.).

Ostrannen: On “Strangeness” and the Moving Image – The History, Reception, and Relevance of a Concept. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

VATULESCU, Cristina. The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky’s Device through Literary and Policing Practices. **Poetics Today**: Estrangement Revisited: Part II. Durham, North Carolina: Duke University Press, v. 27, n. 1. p. 35-66, 2006.

José Maurício Yoshitake

REVISÃO

Eduardo Souza & Gabriela Araujo

PROJETO GRÁFICO

Madá – Ateliê Criativo

ENCADERNAÇÃO

PAPEL Offset 90 g/m²

TIPOGRAFIA Hoefler e Whitney