



ARTIGO/DOSSIÊ

O INSÓLITO NA TRAMA E NA MATERIALIDADE DO LIVRO- OBJETO GRIFFIN & SABINE

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Marisa Martins Gama-Khalil

Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara (2000). Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra (2014). Professora titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia. Pesquisadora Produtividade em pesquisa do CNPq.

Líder do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas (GPEA). Investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430138689219946>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2236-4334>.

E-mail: mmgama@gmail.com; marisa.gamakhalil@pq.cnpq.br.

Resumo: O artigo apresenta duas abordagens teóricas que nortearão a análise do livro *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*, do escritor e ilustrador britânico Nick Bantock, a saber: teorias acerca do livro-objeto e teorias do insólito. As duas referidas abordagens serão interligadas, em função de o insólito ser trabalhado não apenas na trama ficcional, porém também como instância produtora de sentidos da materialidade do livro.

Palavras chave: *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*. Nick Bantock. Livro-objeto. Materialidade. Insólito.

Abstract: This article presents two theoretical approaches that will guide the analysis of the book *Griffin & Sabine: an extraordinary correspondence*, by the British writer and illustrator Nick Bantock, namely: theories about the book-object and theories of the uncommon. The two aforementioned approaches will be interconnected, given that the uncommon is worked not only in the fictional plot, but also as an instance that produces meanings of the materiality of the book.

Keywords: *Griffin & Sabine: an extraordinary correspondence*. Nick Bantock. Book-object. Materiality. Uncommon.

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Publicado no ano de 1991, o livro *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*, de autoria do britânico Nick Bantock, tem uma materialidade com a qual os leitores podem interagir, por meio das correspondências que apresenta em sua trama ficcional. O livro faz parte de uma trilogia, que agrega dois outros livros, *A agenda de Sabine* e *O caminho do meio*, os quais portam a mesma perspectiva de construção estética, ou seja, a do livro-objeto. A trilogia, por sua vez, não esgota a relação extraordinariamente insólita de Griffin e Sabine, pois Bantock acaba produzindo outra trilogia, intitulada *Estrela da manhã*, e ainda, depois, mais um livro, no qual se resgata a insólita história dessa extraordinária correspondência. O artista ainda se enveredou pela mágica arte dos livros pop-up em diversas produções.

Nick Bantock formou-se em Belas Artes na Inglaterra. Pode-se dizer que o artista plástico, com os seus livros, nos quais une o visual ao verbal, mostrou ao mundo ser também um exímio contador de histórias. Alguns de seus livros já estiveram na lista das publicações mais vendidas no top 10 do *New York Times*. *Griffin & Sabine* esteve

nessa lista, permanecendo nela por dois anos consecutivos. A revista de ficção científica *Weird Tales* o elegeu como um dos oitenta e cinco melhores contadores de história do século XX.

No presente trabalho, realizarei uma análise do primeiro livro da trilogia, *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária* (1994), por considerá-lo fundador da proposta estética do autor Nick Bantock, na medida em que a partir dele outros livros serão produzidos e publicados por intermédio do jogo artístico responsável pelo cruzamento e junção de duas perspectivas que se unem: um enredo insólito e uma materialidade do livro insólita. Nick Bantock é autor dessas duas perspectivas artísticas, uma vez que assina a escrita do livro, sua ilustração e projeto gráfico. Na análise que será feita neste artigo, explicitarei que as duas perspectivas citadas se agregam para a produção de um projeto estético, porque o insólito se faz presente tanto no enredo da história como também na construção do livro enquanto suporte, desencadeando a constituição de uma materialidade insólita. O percurso efetuado para a proposta aqui apresentada será iniciado com a discussão sobre o livro-objeto, passando depois pela problematização do insólito, para chegar à análise do livro selecionado como objeto de estudo.

O LIVRO-OBJETO

As discussões sobre o livro-objeto são consideravelmente recentes no campo dos estudos literários, até porque é bastante coevo ainda o olhar mais detido e especializado sobre as ilustrações e/ou sobre o projeto gráfico das produções, especialmente daquelas dirigidas à criança e ao jovem. Por muito tempo, a abordagem teórica dos livros de literatura infantil e juvenil se concentraram

especificamente no texto literário, ficando as ilustrações ou esquecidas completamente ou ganhando um lugar de enfoque periférico, ainda que alguns estudos ressaltassem, vez ou outra, a importância das imagens para a compreensão estética do livro. Em se tratando de políticas editoriais envolvendo essa questão, por muito tempo, em algumas publicações, o nome do ilustrador sequer constava na capa, aparecendo apenas, quando era o caso, na página de *copyright*. Foi após os anos de 1970 e 1980 que esse contexto começou a ser modificado de forma mais efetiva, por intermédio da profissionalização dos ilustradores, bem como do surgimento de profissionais que se especializaram e se dedicaram com exclusividade à arte de ilustração e de projeto gráfico dos livros (OLIVEIRA, 2013).

O livro-objeto potencializa a relação do verbal com o visual, alterando as formas tradicionais de recepção e manuseio. Para sua leitura, é necessária uma interação plena do corpo do leitor com o objeto livro. De acordo com Sara Reis da Silva (2020, p. 8) o livro-objeto pode ser considerado um “artefacto ou um objeto híbrido no qual se conjugam intersemioticamente registos estéticos diversos como o discurso literário, a ilustração, o design ou a engenharia do papel”. Assim, da constituição do livro-objeto, fazem parte o discurso literário, o discurso visual – a ilustração –, bem como toda a “engenharia do papel”, ou seja, toda a materialidade do livro enquanto suporte, o que implica tipo de papel, formato e tamanho das letras, mancha da página, demarcando o espaço do texto verbal e dos outros elementos estéticos; enfim, essa “engenharia” se desencadeia através do elaborado trabalho do projeto gráfico.

Um livro-objeto impulsiona o seu leitor a atividades não articuladas por um livro convencional. O trabalho do leitor no livro

que não é um livro-objeto já é imenso, uma vez que se relaciona ao seu funcionamento, à sua vida, porque sem o leitor o livro não tem vida, porque não tem um sujeito que lhe atribua sentidos. Umberto Eco explica, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1999, p. 9). Tal trabalho, nesse caso, é intelectual: atribuir sentidos ao que está escrito. Contudo, no caso do livro-objeto, além desse trabalho intelectual de interpretação, há o trabalho físico. Aliás, pode-se dizer que o trabalho intelectual depende do físico, uma vez que, nesse tipo de livro, os sentidos muitas vezes vão sendo desencadeados a partir da movimentação que o leitor empreende sobre os elementos que ali estão. Há livros, por exemplo, em que uma personagem se movimenta apenas se o leitor puxa alguma seta ou passa os dedos sobre algum elemento disposto na página, e esse movimento da personagem (efetuado pela mão/corpo do leitor) se torna crucial para a compreensão do enredo.

Toda leitura literária, do livro convencional ou do livro-objeto, desencadeia uma produtiva experiência estética, já que, como afirmei anteriormente com base em Umberto Eco (1999), o livro requer do leitor sempre uma participação e, dependendo do grau e comprometimento dessa participação, os sentidos vão sendo gerados: o mundo verbal e visual que está no livro se abre em significados. Todo esse processo se constitui como uma experiência especial: a experiência estética.

O teórico alemão Wolfgang Iser (1999) discorre, em sua teoria do efeito estético, sobre o procedimento de interação do texto com o leitor, procedimento esse que, enquanto experiência, oferece-se similarmente como um jogo: “O autor e o leitor participam [...] de um

jogo de fantasia [...]. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades” (ISER, 1999, p. 10). Iser explica ainda que o efeito estético, apesar de ser instigado pelo texto, demanda que o leitor coloque em prática suas capacidades, ativando suas atividades imaginativas e perceptivas, processo que faz do texto um espaço de ricas experiências. Tais experiências se hiperbolizam, avolumam-se no livro-objeto por meio do envolvimento físico-corporal que o leitor tem que elaborar e empreender. Pode-se dizer, então, que ocorre uma potencialização da experiência estética, visto que, no livro-objeto, os leitores “constroem sentidos não só através do texto escrito e das mensagens visuais, mas também através dos elementos relacionados com o design, o formato, a materialidade e o suporte, que contribuem para o desenvolvimento de competências orais, leitoras e de escrita” (CALVO, 2017, p. 202). Nesse sentido, no livro-objeto, a experiência estética pode ser caracterizada como multimodal, na medida em que nela acontece mais de uma modalidade de linguagem e, portanto, de comunicação. O movimento físico empreendido pelo corpo do leitor acaba sendo decisivo para a constituição de sentidos da trama ficcional no livro, ou seja, como explanei anteriormente, o movimento físico atrela-se de modo inextricável ao movimento intelectual.

O INSÓLITO

Nos estudos literários, o vocábulo insólito frequenta regularmente os trabalhos críticos e teóricos da literatura fantástica, sendo usado por vários autores, na maioria das vezes, como caracterizador do elemento ou acontecimento que quebra as leis de lógica da narrativa

ficcional. Refiro-me, aqui, à literatura fantástica enquanto modo literário e não enquanto gênero.

Nos estudos empreendidos por Tzvetan Todorov (2004), a literatura fantástica é considerada um gênero. De acordo com esse teórico, para que o fantástico ocorra, é necessário que o mundo ficcional ali representado se configure como um ambiente prosaico, comum às vivências dos leitores, e que nele irrompa um acontecimento impossível de ser esclarecido pelas leis da lógica; tal evento deve provocar no leitor – e possivelmente nas personagens – uma hesitação: ou o acontecimento é ilusão, pura invenção da imaginação, ou ele integra de fato a realidade, porém é regido por leis que desconhecemos. Todorov define o fantástico em contraposição a dois gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, demonstrando suas diferenças em relação à hesitação. Já no modo fantástico, não há contraposições entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, nem em relação a outras formas literárias que se valem do insólito como elemento de base, pelo contrário, todas essas formas são agregadas. Alguns estudiosos já discorreram sobre o fantástico como modo literário, dentre eles o professor e pesquisador português Filipe Furtado. O procedimento de constituição do modo literário, ao contrário daquele que constitui o gênero, não opera por diferenças, mas por afinidades e por esse motivo Furtado argumenta que o modo agrega uma heterogeneidade de textos e gêneros através de um elemento que lhes é comum: o metaempírico. Assim, os elementos metaempíricos gerariam uma fenomenologia metaempírica no seio do mundo ficcional. Os elementos metaempíricos se caracterizam pelo fato “de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido à insuficiência de meios de percepção,

a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (FURTADO, 2009). Para explicar a noção de metaempírico, Furtado faz uso da noção de insólito: “Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras” (FURTADO, 2009). Nesse sentido, pode-se compreender que o insólito e o metaempírico são tomados como noções sinônimas, e ambas constituem uma fenomenologia metaempírica, ou, mais especificamente, o modo fantástico. Este, portando o insólito ou o metaempírico como sua base diegética, pode ser encontrado em várias modalidades literárias, como no conto de fadas, no maravilhoso, no estranho, na ficção científica, no mito, no romance gótico, dentre outras¹.

No Brasil, os estudos sobre o insólito embasam de modo especial a obra de dois pesquisadores: Lenira Marques Covizzi e Flavio García. Covizzi, em tese orientada por Antonio Candido, analisa a obra de Guimarães Rosa e de Jorge Luís Borges, autores do século XX, por meio da noção de insólito. De acordo com a pesquisadora, o insólito não é “um atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício. Apenas ele passou a ser o elemento determinante de que nos utilizamos para ressaltar as transformações que a ficção vem sofrendo ao longo do século” (COVIZZI, 1978, p. 29). Como se

1 Para conferir explanações mais amplas acerca das informações constantes nesse parágrafo, conferir os verbetes “Fantástico – gênero” e “Fantástico – modo”, presentes no *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/>. Acesso em: 13 fev. 2024.

percebe, o insólito se integra à ficção, como uma de suas condições de existência, e, no século XX, sua irrupção ocorre de modo decisivo, marcando algumas das produções ficcionais importantes, como a dos dois escritores analisados por Covizzi. Ela explica que o insólito abarca em sua constituição e instiga no leitor o “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26). A autora elucida a estranheza produzida como efeito do insólito a partir de algumas noções presentes nos estudos do teórico russo Chklóvski: “desautomatização”, “singularização” e “estranhamento”. O insólito, em uma ficção, causa o estranhamento porque as coisas e/ou os acontecimentos são apresentados de forma singularizada, quebrando o modo como os percebemos em nosso cotidiano, desautomatizando o nosso olhar sobre eles.

Não vemos, infelizmente, a continuidade desse estudo de Covizzi, depois da publicação desse estudo fundador de novos olhares sobre o modo fantástico a partir da noção de insólito. Entretanto, essa noção aparece de forma ostensiva e frequente na obra crítica e teórica de outro pesquisador brasileiro, Flavio García, uma vez que sua abordagem sobre variadas modalidades do modo fantástico se realiza por meio de uma caracterização e de uma definição do insólito. São diversos estudos, ao longo de décadas, nos quais o autor se debruçou sobre a noção, de forma a construir uma teoria sólida acerca do insólito. Recentemente escreveu o verbete “Insólito” para o livro *(Novas) palavras da crítica* (2021), no qual vai à etimologia da palavra a fim de demonstrar o seu sentido no campo da ficção:

De etimologia latina, o termo insólito é um adjetivo que se compõe do prefixo in-, coligado ao adjetivo

sólito, qualificando o que é raro, anormal; não se apresenta de maneira habitual; se opõe à utilização das normas, não se adequa às regras ou à tradição, não é esperado. Insólito significa o extraordinário, inacreditável, incrível, inimaginável, inédito, abrangendo o inesperado, surpreendente, decepcionante. (GARCÍA, 2021, p. 277-278)

García argumenta, ainda, no referido verbete, que o insólito pode ser compreendido por intermédio de dois caminhos, os quais não se excluem, mas se complementam. No primeiro, dialogando com o estudo de Filipe Furtado, o insólito pode ser considerado um macrogênero, assim como o modo fantástico, que agrega variadas modalidades ficcionais. No segundo, dialogando com Renato Prada Oropeza (2006), García explica que o insólito pode ser compreendido como um processo composicional do discurso. Em estudo sobre X. L. Méndez Ferrín, García define o insólito como uma

categoria operacional [...] [que] engloba eventos ficcionais que a crítica tem apontado ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias de gêneros literários de longa tradição, a saber, o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. (GARCÍA, 2009, p. 101)

Entendo que a ideia de categoria operacional reforça a compreensão do insólito como um processo composicional, que, por sua vez, constitui-se como elemento definidor do macrogênero insólito ou do modo fantástico.

A seguir, demonstrarei como o insólito pode açambarcar tanto o enredo (escrito) de uma ficção como sua materialidade (visual e suporte) em uma obra que pode ser considerada um livro-objeto.

GRIFFIN & SABINE: ENREDO E SUPORTE INSÓLITOS

O livro *Griffin & Sabine*, de Nick Bantock, tem como subtítulo “uma correspondência extraordinária”, indicando ao leitor algumas possibilidades de projeções de leitura. A capa do livro tem um fundo grafite escuro com o título (*Griffin & Sabine*), subtítulo (uma correspondência extraordinária) e o nome do autor (Nick Bantock) escritos em vermelho. Mas esse livro apresenta uma luva. A luva do livro é uma proteção de papel, impressa e ilustrada, que envolve a capa exemplar. Nessa luva, o fundo também é grafite escuro, mas com palavras escritas sobre ele. No centro, tem-se um cartão postal e nele aparece estampada a imagem de um pequeno papagaio e duas penas; há nele ainda dois selos com a mesma representação do pequeno papagaio, só que com tonalidades diferentes. Assim, desde a luva do livro, a partir do título e do subtítulo, bem como das imagens, o leitor pode realizar inferências sobre o que as páginas do livro ofertarão. Com essas informações verbais e visuais da capa e da luva, é possível projetar que a narrativa trata de uma correspondência e esta é extraordinária, podendo ser, portanto, anormal, rara, ou mesmo insólita.

A palavra correspondência abrange significados diversos: “ato ou efeito de corresponder-se”, “troca de cartas, bilhetes ou telegramas” ou e-mails, “artigo de jornal em forma de carta”, “relação de conformidade, correlação”, “regra por meio da qual se associam a cada elemento de um conjunto ou mais elementos de outro” (FERREIRA, 1999, p. 563). Contudo, a imagem que aparece estampada na capa, a de um cartão postal com selos, conduz o leitor à representação projetada possível de troca de postais, cartas, mensagens enviadas pelos Correios.

Como se pode verificar, o texto consiste em uma estrutura constituída por vazios, que são os espaços abertos deixados para o

leitor projetar suas representações. No caso dos textos literários, os vazios potencializam-se, reduplicam-se. Podemos remeter à ideia de obra aberta defendida por Umberto Eco (1969). Wolfgang Iser (1999, p. 126) defende que “[o]s lugares vazios indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar”. Por serem espaços de abertura, os vazios desencadeiam “os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor” (ISER, 1999, p. 126-127) e quanto maior for a existência de vazios, maior será a necessidade de representações/projeções/imagens realizadas pelo leitor. Iser explica que o leitor pode realizar a primeira projeção, uma representação de primeiro grau, entretanto, caso a leitura avance e ele perceba que a projeção efetuada não é coerente, ele tende a realizar nova projeção, de segundo grau. No caso da capa, por exemplo, se o leitor fez a projeção de que a correspondência diz respeito a trocas de mensagens escritas e, no decorrer da leitura isso não se comprovar, ele terá que formar outra representação, outra imagem. Se ele fez a projeção de que extraordinária terá a ver com o insólito e, no decorrer da leitura do enredo, perceber que nada tem a ver com insólito (“para além do natural”), mas apenas com algo que é raro, ele deverá reorganizar suas imagens e compor outras. Todavia, ao dar prosseguimento à leitura, a narrativa de *Griffin & Sabine* confirma essas duas projeções citadas.

Prosseguindo, no movimento de abertura do livro em direção à leitura, o leitor encontra as guardas e folhas de guarda iniciais e finais, nas quais aparecem tiras de fundo branco e de fundo azul interpostas e intercaladas. Nas tiras brancas, há linhas coloridas, as

quais representam as linhas de metrô de Londres; nas tiras azuis, a representação das ilhas do Pacífico Sul. A representação cartográfica fragmentada em duas dimensões antecipa ao leitor os espaços de moradia das duas personagens protagonistas: Griffin Moss, morador de Londres, na Inglaterra, e Sabine Strohem, moradora das Ilhas Sicmon, no Pacífico Sul. Essa intercalação dos fragmentos das tiras pode ter fundamento de sentidos no decorrer da história. As tiras acabam entrecruzando dois espaços aparentemente tão distantes nas dimensões cultural e natural. De certa forma, a cartografia apresentada insinua o que ocorrerá no decorrer da trama: uma insólita e misteriosa relação íntima entre duas personagens tão distantes geograficamente, porém tão próximos em decorrência de uma misteriosa relação, que é revelada a partir da troca de correspondências – postais e cartas – entre os dois. De certa forma, a ilustração das guardas e das folhas de guarda iniciais e finais se apresentam como “pistas visuais” (NICOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 327), insinuando ao leitor que há ali algo revelador em relação à história.

A primeira correspondência que o leitor encontra é um postal de Sabine Strohem enviado para Griffin Moss. O postal é o mesmo que aparece na capa: a imagem de um pequeno papagaio ao centro; duas penas ou partes de penas, já que elas não aparecem inteiras, uma pela margem esquerda do postal e outra pela margem direita; e dois selos com imagens idênticas às do pequeno papagaio, mas em tonalidades diferentes, e também o nome da localidade, situada nas Ilhas Sicmon, no Pacífico Sul. Virando a página, o leitor encontra o verso do postal, no qual aparece, além do endereço do destinatário, a mensagem escrita que ela dirige a Griffin. Ela externa a felicidade de “finalmente” conseguir entrar em contato com ele e pede para

ele enviar um dos seus postais de peixe. Antes de concluir sua curta mensagem, Sabine ainda emite um juízo de valor estético sobre um postal específico de Griffin: considera que a taça de vinho causa mais impacto do que a xícara. Até esse momento, o leitor não encontra nenhum fato fora do usual, entretanto essa normalidade será rompida com a resposta de Griffin.

Na página seguinte, a frente de um postal de autoria de Griffin, no qual, em um fundo branco, aparece um peixe laranja que parece escapular de uma taça quebrada inclinada, cujos estilhaços aparecem borrifados e espalhados, como se estivesse a se quebrar naquele instante. No verso, os selos, o endereço de Sabine e a resposta. O tom da resposta é bastante formal, o que destoa do tom empregado por Sabine, de intimidade. Aliás, a própria escrita, em seu aspecto físico, já diz muito dos dois, porque a de Sabine é manuscrita, desenhada, e a de Griffin é em letra de forma, buscando uma tradicionalidade, uma regularidade. Em sua mensagem, agradece o postal enviado por ela, adjetivando-o como exótico. Pergunta, com bastante formalidade, se a conhece. E por último declara que não consegue entender como Sabine tinha conhecimento do primeiro esboço do seu postal, pois era de fato uma xícara e não uma taça que ele desenhara inicialmente. Diz não ter revelado isso a ninguém e por isso termina com um enfático: “Por favor, esclareça-me”. Para arrematar, usa o formal “Atenciosamente” (BANTOCK, 1994, s.n.). Nesse momento narrativo abre-se ao leitor um mistério, na medida em que não se sabe como Sabine teria conhecimento do esboço do postal nunca revelado a ninguém. O insólito instala-se na trama.

A resposta de Sabine é mais uma vez com um postal, cujo desenho é uma espécie de lagarto e no selo a imagem de duas borboletas.

O leitor já começa a se inteirar de uma certa regularidade nos postais dela, os quais representam a fauna e a flora das Ilhas. Em sua resposta, no verso do postal, ela afirma que os dois não se conhecem, mas que observa o trabalho dele há anos. Expõe ainda que somente agora descobriu quem ele era e que havia decidido revelar-se a ele. Refere-se ao acontecimento insólito de ter a visão do momento de suas criações como um “fenômeno”. Diz que tal fenômeno ensinou a ela muita coisa sobre Griffin, apesar de desconhecer sua história e por isso pede a ele para contar. Por último, externa o prazer de ver as imagens dele “de forma tangível” (BANTOCK, 1994, s.n.), e que gosta muito do canguru de chapéu, mas pergunta se ele deveria ter escurecido o céu. Em resposta, Griffin manda a ela o referido postal do canguru. No escrito de Griffin, no verso do postal, vemos o insólito hiperbolizar-se na trama: “Como você sabe que escureci o céu atrás do canguru? Eu o deixei cobalto-claro apenas por meia hora” (BANTOCK, 1994, s.n.). Pede ainda explicações de duas palavras usadas por ela: “fenômeno” e “tangível”. Num tom áspero, ele pergunta como ele contaria a história da vida dele a uma estranha tão cheia de mistérios.

Se Griffin fica intrigado, o leitor possivelmente acompanha esse estado de estranhamento. Nesse momento narrativo, confirma-se o insólito no nível do enredo narrativo, insinuado desde o primeiro postal de Sabine. Sabemos, agora, que Sabine tem a capacidade de fazer-se presente no momento do processo de criação dos postais de Griffin; ela consegue estar lá com sua visão, isto é, tem uma visão que alcança espaços e temporalidades que estão além do seu corpo. Seu corpo, inexplicavelmente, encontra-se nas Ilhas Sicmon e sua visão, naqueles momentos especiais de criação de Griffin, consegue estar em Londres. Portanto, por essa capacidade incomum, Sabine se configura como uma

personagem insólita. Para García (2018, p. 217), “[s]e, na figuração de uma ou mais personagens, imprimem-se ranhuras, fissuras, fraturas, rupturas, afastando-as dos modelos referenciais, tem-se, por produto, uma ficção do insólito”. É o que se tem na trama em estudo, uma ranhura na figuração da personagem Sabine, pois sua capacidade de visão para aquilo que está além do seu corpo não pode ser atestada pelas leis do mundo objetivo e prosaico. Nesse caso, como pontuei, o insólito instala-se no enredo, mas adiante veremos que esse insólito se expande.

No próximo postal que ela escreve para ele, que contém em sua frente desenhos de animais estranhos dispostos em um espaço aparentemente cartográfico igualmente estranho, informa que é ela quem faz os desenhos dos postais e admite ser inquietante a situação insólita que os une:

Griffin – você tem razão. Estou sendo misteriosa, mas é por um bom motivo. O que vou lhe dizer é inquietante e não quero que você se angustie. Eu partilho de sua visão. Quando você desenha e pinta, eu vejo o que está fazendo no momento em que o faz. Conheço seu trabalho quase tão bem quanto o meu. Naturalmente não espero que acredite nisso sem uma prova [...]. Não fique assustado – só lhe desejo bem. (BANTOCK, 1994, s.n.)

Sabine sabe que a revelação que faz pode causar sentimentos inquietantes em seu interlocutor, por isso ela pede para que ele não se angustie ou fique assustado. Quando lhe segreda ao final que deseja o bem dele, parece argumentar que a ocorrência insólita pode os unir não através de uma ambientação negativa, mas pode ser benéfica a ambos. E o leitor talvez se pergunte: afinal os fenômenos insólitos são sempre negativos e sombrios? Ou deles pode se extrair uma leveza das coisas e do mundo?

Na mensagem desse postal ela revela ainda a visão da produção de outro postal por ele: “outro dia, enquanto você desenhava uma cabeça com giz, você parou e fez o esboço de um pássaro no canto inferior do papel. Em seguida o apagou, e borrou todos os vestígios com um preto carregado” (BANTOCK, 1994, s.n.). E o próximo postal dele contém a confirmação de toda essa referida visão de Sabine:

Isto é impossível, e, no entanto, deve ser verdade. Durante toda aquela semana não havia ninguém em meu estúdio, muito menos quando rabisquei o pássaro. Examinei o desenho e não há menor sinal de criatura. Deus sabe como, mas você realmente pode me ver, não pode? Por que isso não me assusta? Talvez porque sempre senti estar sendo observado, mas atribuí isso à paranoia do cotidiano (BANTOCK, 1994, n.s.).

Há em toda essa resposta a constatação da incongruência, de um paradoxo, que pode ser entendido como um dispositivo discursivo composicional frequente do insólito ficcional: é impossível, mas é verdade. Ou seja, a impossibilidade pode ser plausível. Assim, é plausível entender que o paradoxo se trata de um recurso, uma “categoria operacional” – como elucidou García (2009) –, que faz irromper o insólito.

Nesse postal, que contém a resposta acima transcrita, há uma cabeça humana de óculos abaixo; no canto superior esquerdo um menino escalando uma parede, com uma sombra que se desassemelha ao seu corpo, aproximando-se do formato de uma gárgula; no canto superior direito bosquesos arquiteturais em tons claros; e no canto inferior esquerdo (onde estaria o pássaro?) o breu do preto. O fato de ele dizer que não se assusta com a insólita visão de Sabine tem como efeito uma naturalização ou tentativa de

naturalização do evento insólito. O tom de sua mensagem abandona a rispidez das mensagens anteriores e assume uma docilidade que, como veremos adiante, vai aumentando.

A próxima correspondência traz o insólito para a estrutura do suporte “livro”, para a sua materialidade. Nela, não se tem um postal, mas um envelope, e para que a leitura da insólita correspondência tenha seguimento é preciso que o leitor tire a carta de dentro do envelope. Com esse ato, que movimenta o corpo do leitor, não só sua mente, o enredo tem continuidade. O envelope, na frente, é totalmente ilustrado com animais e uma cartografia das ilhas; o verso apresenta uma espécie de glossário sobre a geografia das Ilhas Sicmon. O leitor possivelmente, ao ver aquele envelope, indaga-se, pelo menos por um segundo, sobre o que fazer, e a decisão mais natural, que ele retira de suas experiências no mundo objetivo, é procurar abrir o envelope e retirar a carta de dentro. Sim, e a carta sai, desprende-se do “corpo” do livro – ou melhor, do livro-objeto –, aparta-se dele e migra para as mãos do leitor. No momento que o leitor segura a carta em suas mãos, ela parece não fazer mais parte fisicamente/estruturalmente do corpo do livro, pois dele está apartada, mas ela ainda continua sendo elemento do livro. Novo paradoxo, esse agora concernente à própria materialidade insólita do livro-objeto. Carmen Ferreira-Boo, assinala algumas peculiaridades importantes do livro-objeto:

Además de importar la manipulación física para la progresión de la historia, apuestan por formatos innovadores y experimentales en los que es fundamental la interacción activa del lector/receptor con el objeto libro para la (re)construcción, (re)interpretación y (re)significación narrativa y la (re)vitalización del imaginario, potenciando la función comunicativa de los elementos materiales, la apelativa

de los paratextos, la narrativa visual, las conexiones intertextuales y los procedimientos metaficcionales (FERREIRA-BOO, 2022, p. 28).

No caso do livro de Bantock temos exatamente o que descreve Ferreira-Boo: a necessidade da manipulação física para a progressão da história; seu desenrolar depende exclusivamente da atitude do leitor. Essa atitude, a de pegar a carta do livro-objeto, desgarrá-la dele e começar a ler, conecta duas experiências em uma só: a experiência do mundo objetivo e prosaico à experiência do mundo ficcional. É um leitor que lê uma carta fisicamente muito próxima do mundo real, porém que ainda faz parte de um mundo ficcional. A carta duplica, portanto, a experiência insólita, que se encontra, assim, entranhada na sua diegese e na sua materialidade.

Diana Maria Martins reforça a condição composicional tátil e física do livro-objeto:

O livro-objeto é um artefacto tátil pelo que a arquitetura do seu suporte é preconcebida pelo *designer*, para ser sentida e não simplesmente ouvida ou vista. A superfície plástica das publicações que enformam o nosso *corpus* comunica por via da natureza tátil e física, pelo que a linguagem do *design* não pode ser negligenciada em virtude da supremacia do texto literário, dado que também o *design* pode ser um instrumento propício à formação de um leitor crítico e à fruição estética. (MARTINS, 2022, p. 46)

Como bem explica a estudiosa, o livro-objeto oferece-se não só aos ouvidos e à visão do leitor, mas requer uma interação mais visceral e tátil. Vemos com *Griffin & Sabine* que o livro-objeto suscita um contato físico que integre o corpo de quem lê à materialidade do livro.

Nessa carta de Sabine dirigida a Griffin, com ilustrações em suas margens, o leitor assume o lugar de Griffin e ao mesmo tempo o seu lugar, enquanto leitor, fazendo com que a sua mão represente a mão de Griffin que, naquele momento, estaria também, na ficção, segurando a mesma carta. Insólita duplicação. Dois corpos e uma ação única. Na carta, eles leem um pouco da história de Sabine, que conta não ter conhecido seus pais verdadeiros e ter sido adotada pelo casal Gust e Tahi Strohen. Ela parteira, ele da área da História Natural, que trabalhava na composição de um Catálogo das ilhas, com o registro de suas espécies. Sabine empenhou-se nesse trabalho do pai. Revela, ainda, que aos quinze anos viu pela primeira vez uma composição dele, o desenho de uma flor, surgir diante de seus olhos para depois evaporar-se. E ainda que esse dom de ver a criação de outrem é exclusivo a ele. Ela não consegue ver a criação de nenhum outro artista.

Na sequência, o leitor encontra um outro envelope, este com carta de Griffin a Sabine. O desenho da frente é uma imagem que remonta dialogicamente a representação da tela *O guerreiro* de Leonardo da Vinci, de 1472. O guerreiro de Griffin possui um nariz mais comprido, que está, por sua vez, sendo comido por um peixe. Como recurso estético e discursivo, trata-se de uma intericonicidade:

A intericonicidade supõe [...] dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser escrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulações, mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo. (COURTINE, 2011, p. 160)

O “guerreiro” de Da Vinci retorna na rede de memória de Griffin como uma recitação, mas já não é mais o mesmo, porque a imagem do guerreiro mistura-se a outras imagens e experiências com imagens que o pintor traz em seu arquivo de memórias. Nas imagens de Griffin irrompem sempre situações insólitas: um peixe que sai de uma taça quebrada, um menino com a sombra de uma gárgula, um guerreiro cujo nariz está sendo devorado por um peixe. O insólito frequente, pois, o projeto estético desse artista. A carta é escrita com máquina de escrever, com algumas correções de letras feitas com caneta. Com ela, o leitor mais uma vez vive a experiência dupla de lidar com o insólito, pois a materialidade insólita narra uma história insólita. Nessa carta é a vez de Griffin contar um pouco de sua vida, a infância em uma casa cheia de livros e com pais com os quais não tinha grandes afinidades e afetuosidades. Depois da morte destes, conta que foi morar numa cidade pequena, Totnes, com a tia Vereker, a grande amiga que teve em sua vida; narra também seus estudos na Faculdade de Artes em Bristol, o retorno para Totnes, e depois para Londres, onde montou a sua empresa, *Gryphon Cards*.

A resposta de Sabine vem em um postal que dialoga com o anterior enviado por Griffin, pois há uma intericonicidade também com uma tela de Leonardo Da Vinci. O desenho de Sabine na frente do envelope recita interdiscursivamente, por meio de memórias e experiências, a tela *A Leda*, de Da Vinci, mas, além disso, revisita intericonicamente os esboços de estudos do corpo humano também do pintor italiano renascentista, porque há, no corpo da Leda de Courtine desenhos de ossos, músculos e sistema sanguíneo. Nesse postal, Sabine fala de sua tristeza ao ler as passagens tristes da vida de Griffin na última carta, como a morte de Vereker. As afinidades

entre eles crescem e ambos, apesar da distância geográfica que os separa, parecem ficar cada vez mais próximos.

O próximo postal de Griffin, com cores bem vivas, é o da cabeça de um homem, com um sorriso um tanto irônico, decaída por sobre uma escada. Nessa mensagem, Griffin muda completamente o tom de seu discurso, de frio, do primeiro postal, a amoroso neste postal. Ele diz que foi a Dublin, onde nasceu, para pesquisar se ele não teria nascido juntamente com outra criança, gêmea. Era uma teoria que tinha para justificar as visões de Sabine, mas a teoria se esvai, já que nascera solitariamente, sem outro bebê a dividir a barriga de sua mãe. Ele diz que os postais de Sabine são muito familiares e conclui: “Talvez eu também possa ver seus trabalhos, mas minha receptividade (digamos assim) não é tão boa quanto a sua” (BANTOCK, 1994, s.n.). Assim, ele procura razões para uma possível afinidade insólita também dele em relação a ela, entretanto percebe que se tratam de graus diferentes. Despede-se com a demonstração de carinho: “Com amor Griffin” (BANTOCK, 1994, s.n.).

A próxima correspondência de Sabine para Griffin é outra carta com envelope contendo flores e caramujos na frente. E novamente a magia do livro se desdobra para a experiência que adentra o mundo prosaico do leitor. Nessa carta, Sabine fala mais um pouco de sua história, contando como se tornou a titular desenhista filatélica de Sicmon. Conta ainda que sempre se sentiu fazendo parte das ilhas, mas também queria sentir uma intimidade que não conseguia encontrar lá. E agora ela havia encontrado, com ele. Fala de como se sentiu excitada ao presenciar a criação de um desenho erótico feito por ele, e assina expressando abertamente seu carinho pelo seu interlocutor. A resposta de Griffin vem com uma carta com novas

imagens insólitas: um homem de cuja cabeça, quebrada tal como uma taça, sai um gato. Nela Griffin fala da ligação telepática entre eles e também das diferenças entre ambos, de como foram criados. Ela, por uma sociedade que ensina a paciência e a aceitação, e ele, por uma cultura que ensina obsessivamente a pesquisa lógica. Conta também como tem agido de forma um tanto descontrolada e violenta. Narra sua visita a uma galeria de arte e de como foi parar frente a “Jorge e o Dragão”, de Paolo Uccello. A partir daí, começa a comparar-se com Jorge, mas num tom depreciativo e um tanto depressivo. Ao final, revela seu amor mais uma vez por Sabine.

No postal seguinte, com cores escuras, Sabine admite que não havia percebido como Griffin estava infeliz e pede para ele exercitar a gentileza consigo mesmo. A resposta de Griffin vem com um cartão explosivo na imagem: uma banana atira um projétil/bala em uma maçã, como se fosse um revólver. Fala de sua atual falta de criatividade nos desenhos e reconhece mais uma vez seu amor por Sabine. Termina com um paradoxo, reforçando o insólito: “Como posso sentir tanto sua falta se nunca nos encontramos?” (BANTOCK, 1994, s.n.). Detalhes da ponta da cauda de um pavão e outras imagens aparentemente desconexas e fragmentadas são a imagem do próximo cartão de Sabine. Ela responde prontamente que também sente falta dele e que eles podem se curar, um ao outro. A resposta de Griffin é um cartão com fundo escuro e quatro filhotes esquisitos e sombrios de aves. Na mensagem, reforça a ideia de que está ficando cada vez mais agressivo e descontrolado. Pede uma fotografia para ela. Ela envia no próximo postal um autorretrato e faz um convite para que ele venha vê-la pessoalmente. Com um postal de cores bastante sombrias e desenhos disformes, Griffin escreve:

As coisas se tornaram tão difíceis. Não vou escrever outra vez. Esta história ficou intensa demais. Sabine, você não existe. Eu inventei você. Você, os postais, os selos, as ilhas. Você é fruto da minha imaginação. Eu estava sozinho, queria uma amiga, mas estou perdendo o controle. Comecei a pensar que estou apaixonado por você. Antes que isso acabe comigo vou parar. Adeus (BANTOCK, 1994, s.n.)

Esse postal provavelmente pega de surpresa o leitor, instigando-o a experimentar a incerteza. O último postal, de Sabine, tem como imagem um esqueleto de asas de borboleta; nele ela pede para Griffin, por medo, não a transformar em um fantasma e diz que, se ele não for até ela, ela vai até ele. E o livro-objeto termina com o seguinte enunciado: “Estes postais e cartas foram encontrados pregados no teto do estúdio vazio de Griffin Moss. Griffin Moss está desaparecido” (BANTOCK, 1994, s.n.). No final, o leitor, então encontra esse enorme vazio e tem uma imensa tarefa de dar um sentido (ou vários sentidos) a uma trama que, por ser insólita, não faz sentido algum.

NAS DOBRAS DE CORRESPONDÊNCIAS INSÓLITAS: (IM)POSSÍVEL ARREIMATE?

O livro-objeto de Nick Bantock tem na base de sua trama uma fenomenologia acentuadamente insólita, na medida em que Sabine Strohen, moradora das Ilhas Sicmon, consegue ver o momento de criação de postais por Griffin Moss, em Londres. Sua visão desgarrasse de seu corpo e torna-se capaz de estar em um espaço muito além dele. Tem-se, nesse caso, uma personagem insólita por ser possuidora de uma visão e, portanto, de um corpo insólito. Um corpo que realiza transgressões, ranhuras em relação aos corpos normais.

As imagens dos postais feitos por Griffin Moss também possuem representações insólitas, reforçando a ambientação insólita do

livro. São desenhos que rompem com a representação realista. Nas imagens dos postais, o mundo objetivo é apresentado, por esse mundo ficcional, através de transgressões que propiciam a fissura na realidade empírica.

Entretanto, além da personagem insólita existente na diegese do livro e das imagens insólitas dos postais de Griffin, o livro, enquanto livro-objeto desencadeia efeitos insólitos, os quais são efetivados especialmente pelas cartas que aparecem dentro de envelopes. Para fazer prosseguir o enredo, o leitor deve retirar essas cartas de dentro dos seus envelopes, trazê-las para a sua mão, colocando-as em um espaço apartado/distante do livro. Nesse momento, insolitamente, a carta integra o livro, mas se coloca distante dele. Um paradoxo ocorre nesse contexto e deflagra o insólito. E mais, ao ler uma carta de Sabine, por exemplo, o leitor tem que se posicionar em uma posição corporal muito próxima a de Griffin: tomar a carta nas mãos e lê-la. Seu corpo e o corpo de Griffin assumem uma similaridade insólita; o mesmo momento, ambos seguram em suas mãos a carta e podem sentir as mesmas emoções e afecções.

Pela presença do insólito no enredo, nas imagens de Griffin e na materialidade do livro, compreendo que a fenomenologia insólita acontece em *Griffin & Sabine* de maneira dobrada, estendendo-se por várias camadas tanto da diegese como da materialidade e fazendo do livro um espaço inextrincavelmente insólito.

Por último, vale ressaltar ainda mais um sentido do vocábulo correspondência, encontrado de forma muito frequente em estudos da corrente artística do simbolismo. Para Emanuel Swedenborg, Deus se comunicou com os homens, de forma não direta, através de símbolos, “de fenômenos no mundo físico que tinham um significado

duplo, um reconhecível pelas percepções terrenas do homem, o outro, pelas espirituais” (BALAKIAN, 1985, p. 18). Essas correspondências não estão apenas no diálogo entre Deus e o homem, mas também no diálogo incessante que o homem realiza em toda a sua vida: no seu diálogo com as coisas e seres que o rodeiam. E, em meu entendimento, a correspondência (de cartas e postais) de Sabine com Griffin apresenta uma correspondência no sentido swedenborguiano, movida pelas percepções terrenas e também pelas espirituais, as quais descortinam sentidos nem sempre sólitos, mas quase sempre revelam experiências insólitas.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BANTOCK, Nick. *Griffin & Sabine: uma correspondência extraordinária*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- CALVO, Virginia. Respostas leitoras de crianças e de adolescentes ao livro-objeto. Análise qualitativa e proposta de classificação. In: RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia, p. 201-222, 2017.
- COURTINE, J.J. Discurso e imagens: Para uma arqueologia do imaginário. In: PIOVEZANI, C.; CURCINO, L.; SARGENTINI, V. *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, p. 158-170, 2011.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese/mimese da crise*. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA-BOO, Carmen. Novos formatos, velhas histórias e intertextualidade. In: *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Famalicão: Hummus, p. 13-32, 2022.

FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

GARCÍA, Flavio. A questão do insólito nas narrativas curtas de X. L. Méndez Ferrín: um problema de gênero literário. In: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia; MARIÑO SÁNCHEZ, Laura (Eds.). *Novas achegas ao estudo da cultura galega*. Enfoques literários e socio-históricos. A Coruña: Universidade da Coruña – Servizo de Publicacións, v. 1, p. 101-107, 2009.

GARCÍA, Flavio. Armação de mundos possíveis e figuração de personagens em vertentes literárias do insólito ficcional. In: GARCÍA, Flavio *et al.* (Org.). *A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 209-217, 2018.

GARCÍA, Flavio. Insólito. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Orgs.). *(Novas) Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, p. 276-291, 2021.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 1999.

MARTINS, Diana Maria. Livros-objeto: os clássicos na voz visual/imagética de Clémentine Sourdis. In: *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. Famalicão: Hummus, p. 33-49, 2022.

NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. O Brasil pela imagem: a ilustração de livros e o passado colonial. In: SERRA, Elizabeth. (Org.). *A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil*. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético. *Semiosis II*, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio, 2006.

SILVA, Sara Reis da. (Org.). *Clássicos da Literatura infantojuvenil em forma(to) de livro-objeto*. Braga: UMinho Editora, 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.