

(Des)ilusão mimética e a eterna fratura da banda desenhada: considerações sobre *mise-en-scène* e *mise-en-œuvre* em plataformas semióticas

Cláudio Clécio Vidal Eufrausino¹
(UFPE)

Resumo:

O objetivo deste artigo é estudar como diferentes plataformas semióticas, com destaque para os quadrinhos, estruturam-se a partir do diálogo entre intenção e ilusão semióticas e entre *mise-en-scène* e *mise-en-œuvre*. Para isso, dialoga-se com autores como Jean-Pierre Bobillot, Walter Benjamin e David Olson.

Palavras-chave: quadrinhos, Ilusão semiótica, *Mise-en-scène*, *Mise-en-œuvre*

Abstract:

The purpose of this article is to investigate how different semiotic platforms, the example of comics books, find their structure by means of the dialogue between semiotic intention and semiotic illusion and between *mise-en-scène* and *mise-en-œuvre*. Authors like Jean-Pierre Bobillot, Walter Benjamin e David Olson may help us with this task.

Key words: Comics, Semiotic illusion, *Mise-en-scène*, *Mise-en-œuvre*

O vento sopra onde quer, e ouves o ruído, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai. Assim é também todo aquele que nasceu do Espírito.

Evangelho de João, capítulo 3

1. Doutorando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco.

I

A cruz em que Cristo foi pregado tinha no topo uma placa que, conforme os Evangelhos, trazia o texto “Jesus Nazareno, o Rei dos judeus”, escrito por Pôncio Pilatos em latim, grego e aramaico. Os sumo sacerdotes de Israel procuraram o governador e solicitaram que o dizer fosse alterado para: “Ele disse ‘Eu sou o rei dos judeus’”. A resposta para a solicitação foi: “O que eu escrevi, está escrito”.

No capítulo Três, da II Carta aos Coríntios, São Paulo dirá que “A letra mata, mas o Espírito vivifica”. Diz isso propondo uma distinção entre a mensagem do Antigo Testamento - representado pelas tábuas da Lei, que traziam os mandamentos gravados em pedra pelo dedo divino – e a do Novo Testamento, referente aos ensinamentos de Jesus, gravados no coração humano.

A ideia da escrita como registro também é abordada na obra Fedro, de Platão (2001), na qual se critica a palavra escrita como a talvez mais antiga responsável pela alienação humana. Nesta perspectiva, o registro escrito seria capaz de substituir o esforço humano de arquitetar a memória ou, mais precisamente de arquitetar aquilo que Le Goff (1984), inspirado pelo pensador Simônides, denomina lugares de memória.

De acordo com esta noção, a memória é um projeto arquitetônico concebido a partir de vestígios de diferentes ordens, dentre as quais a das emoções, da cultura e dos documentos. Os contornos arquitetônicos do edifício da memória são resultado das relações dialéticas entre as bases material e espiritual da vida em sociedade. De acordo com a crítica platônica, a escrita faria inibir a participação criativa das pessoas na confecção do projeto arquitetônico dos lugares de memória. Ao relegar à escrita o papel de depósito da memória, o ser humano, forçosamente, se esvaziaria, a fim de poder se tornar receptáculo de memórias externas.

Mas como atesta o conflito entre Pilatos e os sumo sacerdotes, o registro eterno que se pressupõe no adágio “Está escrito!” não é fruto de uma propriedade inerente às letras. Por trás do aparentemente natural poder da palavra escrita de mimetizar a eternidade e a imutabilidade do platônico *Mundo das Ideias* está a pressão exercida por um “Cumpra-se!”, que representa a aplicação de alguma forma

de violência institucional. Trata-se de uma violência intensa a ponto de fazer os mortos continuarem a falar mesmo depois da morte. O recurso da citação não me deixa mentir. E refiro-me, neste caso, ao sentido primeiro do termo, anterior às generalizações efetuadas por escolas de conhecimento que transmigram o sentido do verbo citar do plano da escrita para o das demais manifestações semióticas. Em uma de suas acepções, a palavra citação aproxima-se do significado de intimação. Citar significa tornar alguém cômico de que tem um determinado prazo para comparecer em juízo.

Além da violência internalizada, o poder da palavra escrita de se fazer veículo do “eterno” está relacionado também a um contrato social, semelhante ao que, de acordo com Hobbes (2008), deu origem ao Estado. O filósofo dirá que a tendência dos seres humanos, quando sujeitos a sua vontade, seria entrar num estado de guerra permanente, visto ser da natureza do homem “ser lobo do próprio homem”. Mas também faz parte da natureza humana a razão, que impele as pessoas a delegarem parte de sua vontade ao aparelho estatal, que, com este poder concentrado, conseguiria inibir a parcela lupina do ser humano. Analogamente, pode-se vislumbrar uma espécie de contrato social que atua como mecanismo implícito na tecnologia da palavra escrita. É esse contrato social que faz o ser humano, no movimento de produzir sentido, abrir mão de uma parcela do “Espírito vivificante” em troca da memória registrada na “letra que mata”.

O conflito entre a Antiga e a Nova Aliança, que aparece no texto de São Paulo, está ligado ao conflito entre os dois pesos contraditórios dos quais estão dotados as diferentes plataformas semióticas: o peso do decreto de morte e o peso do anseio pela ressurreição. O que ocorre, no caso da palavra escrita é que nela, ao longo da história, o peso simbólico da morte adquiriu preponderância. Porém, é certo que qualquer plataforma semiótica é, de saída, mestiça, não havendo, portanto, na palavra escrita, a presença exclusiva do peso da morte.

Contudo, mesmo o peso da ressurreição vem envolto de uma aura de morte na palavra escrita, pois apesar de a citação significar uma forma de trazer de volta à vida a palavra de alguém que já se foi (mesmo que seja este alguém o eu que, em parte

continua vivo e em parte, é enterrado na areia do tempo que escorre para o fundo da ampulheta), ela convida a voz ressuscitada a entrar no jogo de *Dorian Grey*, que, envolto pelo fantasma da juventude eterna, torna-se o primeiro morto-vivo da literatura.

Em *Dorian Grey*, é perceptível a tensão entre a intenção de manter-se no auge da vitalidade e a ilusão de ter conseguido o que intencionava. Na alma do personagem, ilusão e intenção conflitam, mas também se confundem. As plataformas semióticas de também são afetadas pela tensão entre intenção e ilusão, que recebem, na reflexão de Bobillot (1993), os nomes específicos de intenção mimética e ilusão mimética. O estudioso emprega esta dupla de conceitos para analisar o fenômeno de fusão entre os universos da escrita e da imagem, como ocorre nos caligramas ou poesia visual, cujo um dos emblemas é a obra de Apollinaire.

É possível dizer que o conflito entre intenção e ilusão miméticas é comum às diferentes plataformas semióticas. A palavra escrita, como vimos, tem a intenção de mimetizar a imutabilidade e a eternidade que se refugiam no *Topós Noetós*. Mas, boa parte desta intenção que, para nós parece ser alcançada, é um disfarce mimético ou uma ilusão mimética, pois se a palavra escrita pudesse de fato ser espelho de memórias invulneráveis ao tempo e à historicidade, ela recairia no abismo do absurdo e da ilegibilidade. A palavra escrita faz-se legível porque é atravessada pela permanência, mas também pela precariedade dos significados. Se o significado que atravessa a palavra escrita não fosse em parte perecível, não haveria como se abrir um canal que permitisse a pessoas de diferentes épocas se inserissem com suas memórias mantendo acesa a potência da legibilidade.

II

No ensaio *Pequena História da Fotografia* (1996), Walter Benjamin traz à luz a noção de inconsciente óptico², referindo-se a como as técnicas fotográficas permitem captar expressões da imagem que o olhar humano,

2. Esta expressão “inconsciente óptico” foi apresentada por Arlindo Machado, durante o *Seminário Audiovisual Contemporâneo: Convergências e Linguagens*, realizado na Fundação Joaquim Nabuco (Recife) em 2007.

por si só, não seria capaz. Contudo, é possível levantar a hipótese de que há outros inconscientes semióticos, além do inconsciente óptico. A tecnologia da palavra escrita, por exemplo, foi responsável por desvelar uma dimensão que durante uma parte da história permaneceu inconsciente: a dimensão da abstração. De acordo com David Olson (1997) é o florescimento da tecnologia da escrita que permite ao ser humano esculpir a capacidade de abstrair, isto é, de projetar uma identidade que possa falar em nome da coisa sem que seja necessário o lastro da presença dessa coisa.

O autor propõe uma reconstituição arqueológica da origem desse fenômeno. Inicialmente, os sumérios preparavam pequenas peças de argila para representar coisas a serem contabilizadas e participarem da atividade do escambo, a exemplo de fardos de grãos e de animais. A rigor, estas peças não “representavam”, pois o vínculo que se acreditava haver entre elas e a “coisa de verdade” era tão profundo que quando se ia indicar a quantidade de uma determinada coisa, não se conseguia pensar o número como algo separado da coisa. Não se pensava “Tenho três ovelhas”, abstraindo mentalmente a quantidade e associando esta quantidade a uma peça de argila que representasse a ovelha. O que era feito, segundo Olson, seria pensar “Tenho uma ovelha, outra ovelha e outra ovelha”.

Em um dado momento, os “envelopes” ou tábuas em que se transportavam as peças de argila, acopladas como bolinhos numa forma, começaram a chamar a atenção dos sumérios não pelo conteúdo (as peças), mas sim pela lacuna (a forma). Os sumérios deram um significado àquela ausência, tornando-a autônoma da coisa. É aí que surge a escrita, uma ausência da coisa que fala em nome da coisa. Ideia que, nos séculos XIX e XX, será empregada, de modo a explicar o funcionamento dos signos em geral, como atesta a teoria semiótica de Peirce.

Desta forma, é possível dizer que a escrita revela uma dimensão inconsciente da cognição que, até então, tinha os domínios de sua consciência caracterizados por uma ligação inextricável entre coisa e pensamento. Conforme Olson, a partir do momento que a escrita confere à abstração a capacidade de emergir do inconsciente semiótico,

ocorre, inclusive, o surgimento da noção de número, que seria a expressão abstrata da quantidade associada à expressão abstrata das coisas.

Atualmente, o mecanismo da escrita já migrou inteiramente para o campo do consciente semiótico, sendo o texto escrito considerado, para efeitos da praticidade quotidiana, como tendo o papel de tornar explícito o sentido. Mas, em suas origens, a escrita é filha de ausências e fundada com base num tipo de texto implícito representado pelas lacunas contidas nas tábuas cuneiformes.

Ao surgir, a escrita lança uma nova modalidade de imagem: a imagem mental ou, nas palavras de Santaella (1998) a imagem interior.

III

Do mesmo modo que uma plataforma semiótica pode fazer conteúdos emergirem do inconsciente semiótico, ela pode fazer conteúdos imergirem no inconsciente. A ideia de que a imagem é puramente regida pela analogia é fruto do que, anteriormente, foi denominado ilusão mimética. Como dirá Metz (1974), as imagens são formadas em parte por uma dimensão codical – sistema de conceitos internalizados – e em parte por uma dimensão analógica, referente à conexão que se estabelece entre imagem e coisa, tomando-se como liame a similitude.

Nas imagens proféticas e nas imagens de sonhos a semelhança com algum referente é uma maneira de desviar a atenção dos significados ocultos no inconsciente imagético. Em circunstâncias especiais, a imagem onírica é decifrada, trazendo à tona a mensagem codificada que hibernava no inconsciente imagético.

A presença inconsciente da palavra escrita na imagem é perceptível no rébus, um tipo de jogo de linguagem comum no século XVI e que consiste na utilização de uma imagem para substituir uma palavra, como ocorre no exemplo a seguir:



IV

A ideia de que a palavra escrita é independente da imagem e da fala não desenvolveria raízes tão profundas na nossa cultura se não fosse à custa de um pacto que, ao longo dos séculos, foi feito com o silêncio.

Ironicamente, um dos maiores promotores do silêncio que reside na palavra escrita foi o desenvolvimento do processo de tradução. Como observa Olson (1997), as letras, originalmente, eram motivadas. Isto significa dizer que os signos não eram arbitrários, mantendo uma relação de semelhança com eventos da natureza. Vestígios deste tipo de relação ainda são detectáveis nos ideogramas japoneses. Isto se perdeu no alfabeto latino, que é uma terceira etapa oriunda de adaptações dos alfabetos grego e fenício. O autor explica que, no intercâmbio entre os povos da antiguidade, um povo associava sons de sua língua a ideogramas de outra. A partir disso é que nasceu a noção de letra: uma associação entre som e imagem, aplicável a um sem número de casos, independentemente de qualquer vínculo analógico entre o símbolo e a coisa que ele representa. A letra, como signo arbitrário, implica o silenciamento da motivação ou da correspondência analógica. Nesta perspectiva, a estruturação alfabética decorre da criação de um canal tradutório entre línguas de povos diferentes, canal este fundado no analfabetismo de um povo com relação às motivações simbólicas de outro. Para que som e imagem se unissem formando o signo arbitrário, foi necessário o emudecimento das motivações ou, em outros termos, do potencial dramático dos símbolos.

A métrica, as rimas e outros aparatos da poesia são despojos de uma batalha em que o silêncio triunfou sobre a oralidade, o mesmo silêncio que, com o desenvolvimento da galáxia de Gutenberg, banirá a presença oral do trovador para terras distantes da palavra escrita.

Nesta atmosfera da cultura impressa, que coincidirá com o fortalecimento do individualismo, eleva-se a leitura silenciosa ao status de representação generalizada do ato de ler. Coisa que era impensável, por exemplo, no tempo de Santo Agostinho, onde a escrita era um apêndice da leitura em voz alta, compreendida como movimento fundamental da orquestração do pensamento.

Teixeira Coelho Neto (1986) vai perceber este sintoma de silêncio e reclusão relacionado à palavra escrita ou, melhor dizendo, à ilusão mimética que se ergueu em torno da palavra escrita. O principal elemento ao qual se atribui o poder de compreensão do texto escrito é a concentração. E o gesto de concentrar-se vai ser caracterizado como sendo a capacidade de mergulhar ao máximo a leitura nas terras do silêncio, cujo maior emblema seria os aposentos dos fidalgos renascentistas, que se isolavam do mundo para, por meio da escrita, exercitar o intelecto.

Já o surgimento dos sinais de pontuação do texto reflete o movimento de silenciamento da imagem. Como observa Elizabeth Eisenstein (1998), os textos escritos, na época anterior ao surgimento da imprensa, eram uma plataforma em que imagens e palavras misturavam-se, fazendo do espaço semiótico uma geografia de fronteiras confusas, sem que houvesse uma distinção dos limites entre os livros da natureza, da mente e do papel. Com o advento da cultura impressa, que, por meio da tipografia, individualizou os elementos de composição do texto - os caracteres - foi se desenvolvendo a noção de que o mundo do texto era um mundo à parte da natureza e do próprio pensamento, sendo o surgimento dos sinais de pontuação uma maneira de estabelecer coordenadas geográficas que permitissem aos estrangeiros (a mente e a natureza) se achar na nação silenciosa da palavra escrita.

A ideia da escrita como ferramenta da fixidez é menos natural do que se imagina quando se analisa que o surgimento dela é contemporâneo ao movimento de sedentarização humana. Por sua vez, a noção da imagem como sendo polissêmica se deve às marcas profundas herdadas do período ancestral em que o ser humano era nômade. Nesse contexto, anterior à escrita, a imagem era, por excelência, o elemento de mediação entre ser humano e natureza. Nesse período, a ideia geral era a de haver uma interpenetração entre as identidades dos seres, que, eram consideradas cambiantes assim como os fenômenos da natureza. Este atributo de identidade compartilhada e cambiante vai marcar decisivamente o papel que a imagem adquirirá no conjunto dos sistemas de representação. Até as modalidades

de imagem consideradas mais refinadas e complexas, a exemplo da metáfora, trazem, como observa John Berger (1980) vestígios de um passado em que se acreditava que o ser humano e os animais tinham uma identidade *co-partilhada*.

V

A ilusão mimética de que a imagem é exclusivamente a correspondência analógica com um referente é um poderoso véu que encobre o inconsciente semiótico imagético. Enquanto ilusão mimética, encobre uma intenção mimética, que, como observa Olson (1997) diz respeito a um caráter esquemático. A imagem tem por objetivo funcionar como um resumo esquemático.

O mecanismo analógico da imagem não deixa de corresponder ao que Iser (2002) chama de ato de fingir, isto é, um complexo formado pelos atos de seleção, combinação e transfiguração de elementos provenientes de um determinado sistema de referenciais. A imagem, ao fingir se parecer – ou ao mimetizar - com o referente, seleciona elementos deste referente e os combina de diferentes maneiras. A ação conjunta de seleção e combinação permite à imagem transfigurar o referente.

Como lembra Costa Lima (2003), é uma miopia histórica tratar a mímese como sinônimo de cópia. O processo mimético envolve um jogo entre o sema (elemento constituinte das representações) da semelhança e o sema da diferença. A ilusão mimética da analogia está ligada a um silenciamento do sema da diferença, o que gera como efeito aquilo que o autor chamará de mímese de *physis*. Quando a imagem revela seu distanciamento transfigurador do referente, fala-se em mímese de *antiphysis*. É por meio da redução do volume da voz do sema da diferença que a imagem analógica oculta o percurso de transfiguração que converte o referente em um resumo esquemático.

Ao se dizer que a analogia é uma atitude fingida não se quer atribuir qualquer juízo de valor. Basta lembrarmos, retomando Bergson (2006), que o fingimento analógico é fundamental para a preservação da integridade da vida psíquica e para que o ser humano possa conferir uma dimensão prática a sua existência. Sem a sensação de correspondência

analógica, restaria a nossa psique conviver com um mundo caindo aos pedaços ou com um mundo em que as identidades se interpenetrariam descontroladamente, impedindo a preservação da memória e a construção de conhecimento.

Programas de computador como o Adobe Photoshop podem ser utilizados tanto para ocultar quanto para expor o mecanismo de fingimento da analogia. Isto acontece particularmente na utilização de recursos para modificar características físicas por meio da manipulação fotográfica, que pode ser realizada para destacar o sema da diferença ou o sema da semelhança ou ainda para fazer com que o sema da diferença se comporte como sema de semelhança. Este é o caso da simulação que, inserindo na imagem características físicas inexistentes, transfigura estas inserções de modo a que pareçam desde sempre ter feito parte do referente.

Mas a presença no fenômeno imagético do caráter de simulação é tão ou mais antiga que o caráter da analogia. De certa maneira, boa parte do potencial da imagem é de apontar para um referente que não tem existência, mas que mesmo assim busca se fazer visível. É o que ocorre com a metáfora que pinça elementos de diferentes referentes e combina-os para tentar conferir visibilidade a uma síntese cujo referente inexistente.

A simulação – independentemente do tom pejorativo que a herança platônica tenha conferido a esta palavra – também torna possível gerar imagens que refletem o nexos entre coisas irreferenciáveis, ou, em termos kantianos, entre númenos. Isso é o que tornou possível, por exemplo, ao apóstolo João dizer “Deus é amor”, criando uma fórmula metafórica que combina dois númenos: a ideia de Deus e a ideia do amor.

VI

Jan Baetens (2010) chama atenção para o fato de as diferentes plataformas semióticas terem duas origens: uma como diálogo com a novidade, outra como diálogo com a memória expressiva plataformas precedentes. Nesta perspectiva, a identidade de uma determinada modalidade de expressão divide-se entre sua contribuição para desterritorializar o presente e reterritorializar o passado.

Isto acontece com a banda desenhada, também conhecida como história em quadrinhos. No caso específico da figura 1, percebe-se como a narrativa de super-herói reterritorializa a estética da pintura de Bosch (século XV), que trabalhava a *confusão* de planos diferentes, num mesmo espaço simbólico, *con-fundindo* o visível e o invisível, o mítico e o histórico.

Os quadrinhos ressignificam este ideal de Bosch, convertendo a estética do pintor em plataforma de expressão do anseio por um espaço utópico em que as diferentes camadas de um transtexto caibam num só nível.

Genette (2010) compara o dialogo transtextual (que tem como uma de suas expressões a intertextualidade) aos antigos palimpsestos, ou seja, pergaminhos com diferentes camadas de inscrição sobrepostas. No palimpsesto, uma camada é raspada, abrindo espaço para uma nova inscrição, de modo que a camada antiga nunca fica completamente escondida, podendo ser resgatada.

Os quadrinhos procuram trazer para uma mesma camada as diferentes camadas palimpsêsticas, tentando fundir o próximo e o distante, como também as diferentes faces do tempo. Contudo, ao mesmo tempo, negam ao espaço semiótico a possibilidade de continuidade. O erro de continuidade nos quadrinhos não é acidente, mas sim matéria-prima. É para isso que Eco (2001) chama atenção ao destacar que a especificidade semiótica dos quadrinhos é o fato de ser uma arte sequencial em que a sequência é atravessada por lacunas a ser preenchidas pelo imaginário do leitor.



Fig. 1. Capa da reedição da revista *Crise nas Infinitas Terras*, com arte de George Perez e Alex Ross.



Fig. 2. *O Jardim das delícias* (figura central) – tríptico de Hieronymus Bosch. À direita, pintura representando o *Paraíso* e à esquerda representação do *Inferno*.

Este esforço dos quadrinhos em fundir diferentes espacialidades e temporalidades pode, por extensão, ser relacionado ao esforço de fundir plataformas semióticas. Os quadrinhos buscam esboçar um lugar semiótico entre a palavra escrita, o som e a imagem, produzindo onomatopeias visuais ou imagens onomatopeicas. Pode-se afirmar também que os quadrinhos reterritorializam o rébus, explorando a fronteira entre imagem e palavra escrita.

As brechas entre as imagens contribuem para que os quadrinhos se configurem como uma região de fronteira entre o visível e o invisível. É possível arriscar a ideia de que os quadrinhos procuram dar expressão estética a entrelugares semióticos. E com isto, terminam por ser plataformas de desilusão, no sentido de desafiarem as ilusões miméticas, incluindo aquela referente à autonomia da palavra escrita com relação à imagem.

Um caso particular do efeito de desilusão mimética, explorado semioticamente pelos quadrinhos, é o desmascaramento da ilusão de analogia. Os quadrinhos colocam a céu aberto as etapas de seleção e combinação que envolvem o ato pelo qual a imagem finge ser análoga ao referente. Em outras palavras, os quadrinhos desmascaram a tentativa da imagem analógica de ocultar o sema da diferença. Nas figuras 4 e 5, percebe-se como os quadrinhos tornam explícitas as engrenagens da maquinaria do ato de fingir, rompendo com a ilusão analógica de que a imagem pode captar em plenitude o referente.



Fig. 3. Exemplo de onomatopeia visual na pintura-quadrinho, ou vice-versa, de Roy Lichtenstein.

Na figura 4, o referente de uma pessoa em posição de prece, dramatizado pelo Super-Homem, é selecionado por diferentes ângulos, jogando-se com a proximidade e a distância, a fim de se gerar o efeito correspondente ao luto, em que a pessoa que se foi por vezes parece longe e inatingível, mas outras vezes parece mais perto de nós do que quando estava viva.



Fig. 4. Páginas da revista *Crise nas Infinitas Terras*, número 2 (1996, Editoras DC/Abril), desenhadas por George Perez.

A figura 5, por exemplo, realiza o ato de fingir, selecionando múltiplas vezes o referente de desespero (o rosto do personagem gritando, que se repete em cinco quadrinhos que atravessam diagonalmente a página) e dotando este referente de sutis variações. O efeito produzido da combinação entre a quase repetição, temperada por variações sutis, é o de um tipo de desespero cuja intensidade é crescente, mas que, ao mesmo tempo, é caracterizado por uma sufocante inalterabilidade.

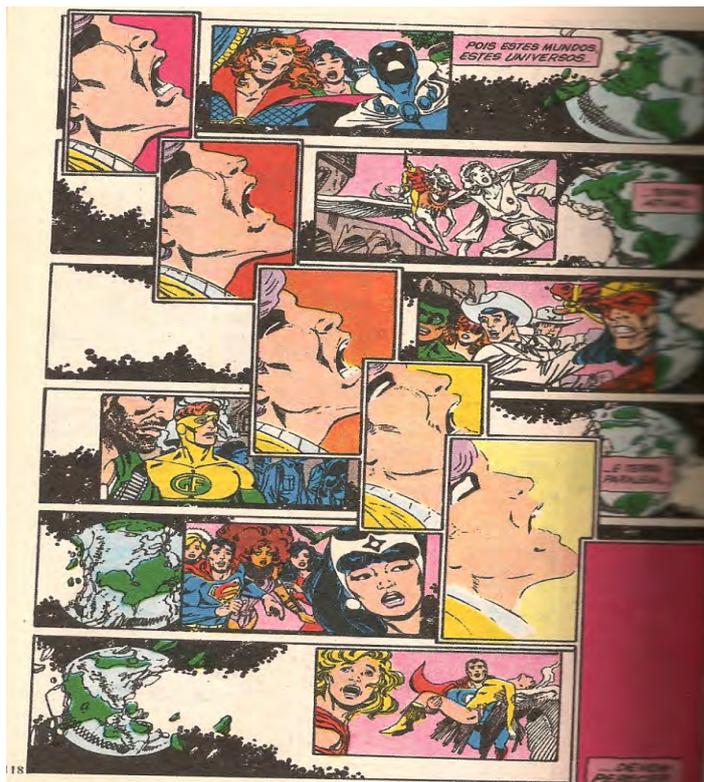


Fig. 5. Páginas da revista *Crise nas Infinitas Terras*, número 1 (1996, Editoras DC/Abril), desenhadas por George Perez.

VII

John Berger (2004) chama atenção para a relação que existe entre a tradição medieval na pintura e a banda desenhada ou história em quadrinhos. Na Idade Média, era usual a pintura ser ilustrada cena após cena, como ocorre na pintura *Queda e expulsão do Paraíso*, de Pol de Limbourg (século XV), reproduzida na figura 6.

É possível colocar em diálogo com a história em quadrinhos a estrutura do tríptico, cujo um dos maiores representantes é o pintor flamengo Van Eyck (século XV). O tríptico é uma estrutura composta por uma moldura tríplice. Essa estrutura busca inspiração

na *con-fusão* de identidades relativa à Santíssima Trindade. Existem trípticos móveis, isto é, dobráveis, o que confere às pinturas que o compõem a propriedade de uma página. Em relação ao tríptico, o ato de ver se torna indeciso. Comunga do horizonte de expectativas da pintura que, como observa Berger (2004), é caracterizada pela simultaneidade, relativa ao eixo do espaço. Mas também se estrutura no eixo do tempo, com base na sequencialidade. E nisso comunga do horizonte de expectativas do texto escrito. É possível observar no políptico *A Virgem e o menino* (figura 7), de Van Eyck, uma das operações ocorridas na história em quadrinhos. Neste tríptico, há a imagem central, onde a Virgem do Perpétuo Socorro carrega Cristo. Esta imagem central dialoga com outras que a cercam, relatando acontecimentos do Novo Testamento.



Fig. 6. Pol de Limbourg. *Queda e expulsão do Paraíso*.



Fig. 7. Van Eyck. *A Virgem e o Menino* (século XV)



Fig. 8. Páginas da revista *Crise nas Infinitas Terras*, número 1 (1996, Editoras DC/Abril), desenhadas por George Perez. Perceba-se a semelhança com a estrutura dos trípticos e dos polípticos.

Como já foi mencionado, Umberto Eco (2001) fala sobre o papel decisivo das brechas ou molduras de vazio, entre as imagens, como elemento principal na caracterização da história em quadrinhos. A moldura, nos quadrinhos, corresponde ao que Beaugrande e Dressler (1980; 1981) chamam de *frame*. Frames são esquemas cognitivos, conjuntos de conhecimentos implícitos (muitas vezes estereotipados) que são ativados quando da leitura de um texto. Os espaços entre um quadrinho e outro podem se comportar como uma frame típica, sendo preenchidos com conhecimento estereotipado. Mas também podem funcionar como uma anti-frame ou como aquilo que Carlo Ginsburg (2002) chama de *espaços em branco*, referindo-se ao espaço de narrativa que funciona como arena para que o leitor tenha a liberdade de frustrar as expectativas do autor ou, nas palavras de Barthes (2004), de promover uma hemorragia da estrutura narrativa.

Diferentemente dos “pticos” medievais, a moldura-vazio nas histórias em quadrinhos têm papel ativo na formação do sentido da narrativa. No contexto medieval, esse papel resume-se a inserir a pintura numa relação que oscila entre a sequencialidade e a simultaneidade. Com base nas reflexões que vem sendo tecidas, podemos arriscar que a função do “vazio” da moldura permaneceu inconsciente até o advento da história em quadrinhos. Assim como a fotografia é uma plataforma semiótica que revela o inconsciente óptico, mostrando o que a visão não capta a olho nu, os quadrinhos são uma plataforma semiótica que revela o significado até então inconsciente dos vazios que emolduram a imagem. Este significado inconsciente refere-se à participação do imaginário³ na composição da imagem que, por força de uma ilusão mimética, é resumida ao caráter analógico. Tornar o vazio um componente semiótico ativo não é, contudo, privilégio dos quadrinhos, como atesta a escrita musical (partitura), que revela o valor da pausa, do silêncio, na constituição temporal e na dramaticidade da música.

3. Entenda-se imaginário sob a óptica de Le Goff (1994), isto é, um espaço de representação, entendida não como tradução reprodutora, mas sim criadora, poética. É parte intelectual da representação, mas ultrapassa o intelecto.

VIII

Auerbach (1997) reflete sobre o modo como a linguagem bíblica se estrutura por meio de um diálogo entre o simbólico e o histórico, em que estas duas instâncias são passíveis de se traduzirem reciprocamente. Nesta perspectiva, acontecimentos do Antigo Testamento podem ser lidos como acontecimentos históricos, mas também como prefigurações simbólicas de acontecimentos do Novo Testamento. É o que ocorre, por exemplo, se pensarmos na relação que a bíblia estabelece entre Moisés, que conduz o povo hebreu à terra prometida e o Cristo, que, no Novo Testamento, é descrito como aquele que conduz os diferentes povos à terra prometida localizada no plano celeste. Conforme a lógica figurativa da Bíblia, Moisés é uma prefiguração ou sombra e o Cristo a figura ou preenchimento. Desta forma, a narrativa bíblica é uma expressão histórico-simbólica dividida entre a sombra e o preenchimento.

Esta lógica figurativa também teve presença nos trípticos, sobre os quais falamos anteriormente. Isto pode ser observado na figura 9, onde está representado o quadro *Adoração ao Cordeiro Místico*, de Van Eyck:



Fig. 9. Van Eyck. *Adoração ao Cordeiro Místico* (século XV)

Neste quadro, existem vários planos de relação entre pré-figura (sombra) e preenchimento. No plano superior, o Cristo, localizado ao centro, é pré-figurado por Adão, retratado na parte direita superior.

A imagem do Cristo é, então, figura ou preenchimento, aludindo a um dos títulos que ele recebe na bíblia, o título de Novo Adão. De forma semelhante, a Virgem Maria (Nova Eva), situada à direita de Cristo, é figura cuja sombra é Eva (canto superior esquerdo). Já os anjos localizados na parte superior próximos de Adão e Eva mantêm uma relação de figuração com os cavaleiros localizados na parte inferior do quadro. Neste sentido, os cavaleiros são retratados como equivalentes terrestres dos anjos, isto é, guerreiros a serviço de Cristo.

Esta lógica figurativa continua presente nas histórias em quadrinhos, em particular nas narrativas de super-herói. Contudo, nesta plataforma semiótica, as posições de sombra e preenchimento ou de pré-figura e figura não têm os contornos fixos presentes na narrativa bíblica. Estas posições são definidas conforme a estruturação de cada narrativa, podendo, inclusive, variar dentro de uma mesma narrativa. Além disso, o modelo figurativo, nos quadrinhos de super-herói, traça relações figurais entre elementos aparentemente díspares, de modo a revelar nuances do personagem que, de outra forma, permaneceriam insuspeitos.

Observe-se, na figura 10, como esta reterritorialização da lógica figural se dá na narrativa de super-herói. A figura é a reprodução de uma das páginas da história Batman, o cavaleiro das trevas, de Frank Miller⁴. Nesta sequência, Batman é aproximado figurativamente de um de seus inimigos, um psicopata conhecido como Duas Caras.

4. Esta imagem já foi analisada, sob outro viés, em Vidal Eufrausino (2006).



Fig. 10. Encontro entre Batman e seu “inimigo” Duas-Caras.
 Revista *Batman, o cavaleiro das trevas*
 – Editora Abril (1989).

A narrativa, contudo, coloca em suspense qual dos personagens assume o papel de sombra (pré-figura) ou preenchimento (figura). O objetivo da relação figural, nesta página, é suscitar um questionamento: será que o personagem Batman, que, em nome da justiça, comete atos violentos, beirando, por vezes, o sadismo, não acabaria sendo também um tipo de psicopata? O elo da relação figural entre Batman e Duas Caras é representado por duas imagens, localizadas no segundo e no terceiro andares da página: a imagem

do rosto do Duas Caras completamente desfigurado e a imagem de uma face monstruosa de morcego. Perceba-se que logo após estas duas imagens, aparecem a imagem dos rostos de Duas Caras e de Batman.

Os quadrinhos, como plataformas de desilusão mimética, expõem a divisão existente entre inconsciente e consciente semiótico. Esta divisão pode ser associada a uma característica que Bobillot (1993) observa nas expressões intersemióticas, a exemplo da poesia visual de Apollinaire. As expressões intersemióticas seriam compostas por uma dimensão chamada de *mise-en-scène spirituelle* e outra chamada de *mise-en-œuvre*. O efeito intersemiótico se dá, nesta perspectiva, quando a expressão artística expõe o conflito entre estas duas “mise”. É o que ocorre na poesia de Apollinaire, onde a palavra é composta por uma *mise-en-scène* espiritual, associada ao espírito da palavra escrita (da arbitrariedade do signo), mas coloca em prática (*mise-en-oeuvre*) uma expressividade que oscila entre o espírito da imagem e o espírito do som. Assim como a obra de Apollinaire, os quadrinhos, por meio de estratégias específicas (incluindo a reterritorialização de expressões estéticas anteriores), trabalham em serviço da exposição das fraturas semióticas decorrentes do conflito entre *mise-en-scène* espiritual e *mise-en-oeuvre*. Fraturas estas que em outras plataformas semióticas são encobertas por ilusões miméticas.

IX

Imagem e palavra são como as duas metades do *Visconde partido ao meio*, criado pela imaginação de Ítalo Calvino. Esta história fala sobre um cavaleiro que teve seu corpo dividido em duas bandas. Estas duas metades chegaram a lutar uma contra a outra e depois foram costuradas, reconstituindo um indivíduo “unificado”. O diálogo-conflito entre intenção e ilusão miméticas pode agir tanto como a espada que divide o Visconde quanto como o fio que unifica suas duas bandas. A história em quadrinhos é fruto do revezamento entre a unificação e a separação das duas bandas do Visconde partido ao meio.

X

O Espírito Santo é a pessoa mais impessoal da Santíssima Trindade. O Pai, apesar de não ter face, está relacionado a certas coordenadas como, por exemplo, os astros. Por esta razão um dos títulos de nobreza mais antigos conferidos a Deus é o de Senhor dos Exércitos. O Filho também está relacionado a coordenadas que o definem. Isto é atestado quando Ele se define como “caminho, verdade e vida” e como Aquele que está sentado à direita do Pai. Já o Espírito Santo desde o Antigo Testamento é caracterizado pela imprecisão. Ele, no início do Gênesis, é descrito como pairando sobre as águas cercadas de caos: uma identidade que germina da fluidez e da *des-ordem*. Apesar de ser associado à imagem da pomba, não se pode definir com certitude a identidade desta força que paira sobre as águas do caos. O mais próximo de uma imagem de pessoalidade conferida ao Espírito Santo é sua associação com a figura da pomba. Mesmo assim, a pomba parece ser uma prefiguração da imagem que o próprio Cristo moldará para (in)definir o Espírito, ao descrevê-lo como o vento que sopra onde quer e do qual só conhecemos o rastro deixado por seu ruído. Durante o evento de Pentecostes, o Espírito desce sobre a Virgem e os apóstolos, em forma de línguas de fogo, fazendo-os orar com gemidos inexprimíveis. E, paradoxalmente, o mesmo Espírito que é descrito como fogo em outros momentos é descrito como água viva. Na Trindade, o Espírito Santo é a intersemiose, por excelência, além de representar os sentidos que brotam do terreno do inefável.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- BAETENS, Jan. *Pour le Roman-photo*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2010.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia, In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGER, John. *About looking*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.
- BERGUER, John et al.. *Modos de ver*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret: 2001.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. *Poésure et peinture (l'exposition)*. Marseille: Centre de La Vieille Charité, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- DE BEAUGRANDE, R. *Text, discourse and process*. Londres: Longman, 1980.
- _____. Dressler, W. *Introduction to text linguistics*. Londres: Longman, 1981.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Apocalípticos e integrados*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *A revolução da cultura impressa*. São Paulo: Ática, 1998.
- GINSBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica e prova*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOBBS, Thomas. *O Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In Teoria da Literatura em suas fontes vol. 2/ organizado por Luiz Costa Lima. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.
- LE GOFF, Jacques. “Memória”, in: *Enciclopédia Einaudi*, v.1. Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.
- _____. *O imaginário medieval*. Portugal: Editorial Estampa, 1994.
- METZ, Christian et al. *A análise das imagens*. Trad.: Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974.
- OLSON, David. *O mundo no papel*. São Paulo: Ática, 1997.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

COELHO NETO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: L&PM, 1986.

VIDALEUFRAUSINO, C. C. *Os “vazios silenciosos” no coração dos super-heróis: comunicação, alegoria e dispersão* (Dissertação de Mestrado). UFPE, 2006.